

# SIGILOSO DESVELO

## *La poesía de Blanca Varela*

Olga Muñoz Carrasco



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. 90 AÑOS

A. Agallo



*Sigiloso desvelo*  
La poesía de Blanca Varela



*Sigiloso desvelo*  
La poesía de Blanca Varela

OLGA MUÑOZ CARRASCO



**FONDO  
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. 90 AÑOS**

*Sigiloso desvelo*  
*La poesía de Blanca Varela*  
Primera edición, noviembre de 2007

© Olga Muñoz Carrasco, 2007

© De esta edición, Fondo Editorial  
de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007  
Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú  
Teléfono: (51 1) 626-6140  
Fax: (51 1) 626-6156  
feditor@pucp.edu.pe  
www.pucp.edu.pe/publicaciones

Imagen de cubierta: «La oscura materia» (detalle)  
de Alberto Argulló Martínez  
Diseño de cubierta: Juan Carlos García Miguel  
Diagramación de interiores: Aída Nagata

*Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,  
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.*

ISBN 978-9972-42-835-7  
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional  
del Perú N° 2007-12264

Impreso en el Perú – Printed in Peru

# Contenido

Primeras palabras	13
Blanca Varela y sus alrededores	15
Blanca Varela de cerca	15
El surrealismo como origen	25
César Moro o el furor	26
La sombra silenciosa de Emilio Adolfo Westphalen	29
Un surrealismo tardío	31
Blanca Varela surrealista	33
La cicatriz indeleble del existencialismo	42
Una difícil Generación del Cincuenta	47
Los datos de una época	49
Un intento constante de clasificación	55
Una mirada a la poesía del cincuenta	58
¿Presencia de una generación?	61
La voz en la poesía de Blanca Varela	63
La voz fragmentada de <i>Ese puerto existe</i> (1959)	63
Tentativa de la memoria	64
El sujeto sin rostro	71
Huecos y carencias	81
La voz frente al espejo	84
El habitante de <i>Ese puerto existe</i>	90
El sujeto vigilante de <i>Luz de día</i> (1963)	92
Palabra sobre palabra	93
La vigilia y la luz	101
Autorretratos impíos	111
Fantasmas, ruinas	115
Una voz traspasada	123

La invasión de la realidad de <i>Valses y otras falsas confesiones</i> (1972)	124
Mundo y texto como rompecabezas	125
Del nombre de las cosas	136
La mentira, el simulacro	140
Confesiones falsas (secretos)	152
La cotidianeidad de la voz en <i>Canto villano</i> (1978)	154
Merodeos textuales	155
El resto como saber	164
Conocimiento sensible	169
El sujeto en el umbral	173
Las nítidas imágenes de la voz	178
La desaparición en la carne de <i>Ejercicios materiales</i> (1993)	182
El cuerpo como límite	184
Convertir lo interior en exterior	193
Tiempo, agente de destrucción	199
Una voz insurrecta	203
El sujeto y la estirpe en <i>El libro de barro</i> (1993)	209
En el origen	212
El tiempo circular	218
Remontando el rastro	222
Un territorio ilimitado	226
Últimos acordes en <i>Concierto animal</i> (1999)	232
Animales y oscuras cavidades	233
El corcoveo del tiempo	239
La sin sombra, la muerte	244
La asunción definitiva	250
El ancho delta de <i>El falso teclado</i> (2001)	256
Una eternidad solo aparente	259
El hueco del amor	263
Esto es mi cuerpo, esto la poesía	267
Obras citadas	273
Bibliografía de Blanca Varela	281



*a Juan*



Quiero dedicar este ensayo a Blanca Varela, en agradecimiento a su poesía y al tiempo que me dedicó. Deseo también dar las gracias al profesor Ricardo Silva Santisteban por la gran ayuda que ha supuesto durante todo el proceso de escritura y publicación.

La primera versión de este trabajo fue defendida como tesis doctoral en julio de 2004, bajo la esmerada dirección del profesor Luis Sáinz de Medrano Arce y gracias a la ayuda de una Beca Predoctoral de la Universidad Complutense de Madrid. Obtuvo, por unanimidad, la calificación de «Sobresaliente *cum laude*» y posteriormente el Premio Extraordinario de Doctorado, concedido por la Universidad Complutense.

Algunos de los capítulos, con bastantes modificaciones en ciertos casos, han aparecido recientemente como artículos.



## Primeras palabras

Vinculada a la efervescencia cultural de los años cincuenta en el Perú, la obra de Blanca Varela ha sido recientemente premiada y traducida a varios idiomas. Sin embargo, si bien va poco a poco recibiendo la misma atención que la de sus contemporáneos, los estudios dedicados a su poesía son todavía escasos: reseñas periodísticas, algunos ensayos esclarecedores y breves monografías; cabe añadir que hace poco ha visto la luz un interesante trabajo de Modesta Suárez dedicado a la relación entre la poesía de Varela y la pintura (*Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, 2003).

Con este ensayo he querido contribuir al reconocimiento que esta poesía merece, a la vez que he pretendido hacer un viaje. Como un viaje lo concebí casi desde el principio, puesto que la poesía de Varela resulta arriesgada, intensa y también, como los viajes, frustrante de vez en cuando. Estos poemas maniatan al lector y lo arrastran deslumbrado hasta una belleza terrible. Creo que solo después de una aclimatación al duro territorio de su palabra puede descubrirse el valor excepcional de una creación oculta y a la vez dadivosa con quien la persigue.

La densidad de la poesía de Varela garantiza que cualquier aproximación crítica o teórica a sus versos resulte fructífera. El seguimiento de la voz textual, sin duda, es una de las más ricas, en tanto que nos pone en contacto con muchos de los elementos definidores de su creación. Desde el primer libro (*Ese puerto existe*, 1959) hasta el último (*El falso teclado*, 2001), encontramos un sujeto textual que imanta los versos, que se apodera de todos los habitantes y objetos del poema, ejemplificando perfectamente «ese lazo fantasmal que

liga los nombres a un *yo* que solo vive en un ámbito de palabras», mencionado por Fernando Lázaro Carreter (1990: 47). El lector es testigo del nacimiento de una poderosa voz lírica y se ve impelido a rastrear sus apariciones, para después intentar dar coherencia a una silueta verbal que va descubriéndose fragmentaria, lúcida y cruel. La construcción de esa figura se convierte en uno de los procesos más complejos y persistentes; su implacable desarrollo ocupa toda la poesía con un protagonismo ineludible. Es entonces una clave necesaria para abrir la obra de Varela porque constituye una pieza básica en la aventura principal que propone: la exploración de la realidad y la aceptación posterior de esta con todas sus aristas.

Desde el primer poemario, la voz se construye incorporando lentamente a su perfil elementos que se adivinan muy pronto. Porque gracias a una densidad agotadora, sucede que casi cualquier rasgo descubierto según avanzamos se encuentra prefigurado en los versos iniciales de la obra. Sí es cierto, en cambio, que muchos rasgos cuajan solo en este o aquel poemario y no actúan plenamente en otros, de manera que mi estudio intentará seguir muy de cerca al sujeto para comprobar cómo y cuándo la voz se forma, se transforma, a través de los libros.

La trayectoria de la obra de Varela aparece en las siguientes páginas bajo la figura de una espiral. Es decir, recorre un itinerario que obsesivamente vuelve a lugares similares mientras avanza poco a poco, atraída por ese punto que se nombra explícitamente:

en el centro de todo está el poema  
intacto sol  
ineludible noche (2001: 155)

Como si se tratara de un telar, aparecen con claridad ciertas formas, el dibujo visto a distancia. Como en el caso de un tejido, el resultado podría haber sido otro con una diferente manipulación de los mismos hilos, de los mismos colores. Pero el recorrido que propongo nos lleva a observar esta imagen y no otra: una voz que se interroga e interroga al mundo para finalmente aceptarlo sin conseguir una sola respuesta fiable.

## Blanca Varela y sus alrededores

### Blanca Varela de cerca

Blanca Varela nació en Lima el 10 de agosto de 1926 en una familia de escritores y artistas, una casa bohemia en la que a menudo se hablaba en verso y se recitaba poesía, donde se dejaba sentir el peso de la palabra y la importancia del idioma. Ya su bisabuela, Manuela Antonia Márquez García (1844-1890), escribía y hacía teatro. Aun más, consiguió que le enviaran en barco desde Europa todo lo necesario para montar sus propios escenarios, instalados en el terreno que luego albergaría el Teatro Forero, más tarde convertido en el Teatro Municipal de Lima. Delia Castro Márquez (1874-1939), su abuela, fue amiga de Rubén Darío y escribió sobre política, además de poesía (*Sin rumbo*, 1921), cuentos y novelas. Al ecuatoriano Nicolás Augusto González, abuelo materno, se lo recuerda como escritor de tradiciones, y su trabajo periodístico se vinculó al diario *El Comercio* de Lima. Del prestigioso diario también fue colaborador Luis Varela Orbegoso, tío de Varela, bajo el pseudónimo de *Clovis*. Finalmente, su madre, Esmeralda González Castro (1902-2003), es recordada todavía hoy como letrista de canción criolla y poesía festiva, e incluso ha publicado libros en clave de humor (*Así hablaba Zarapastro*, 1951). Más conocida como Serafina Quinteras, formó dúo con su prima Joaquina bajo el nombre de *Las Hermanas Quinteras*, con un guiño a los hermanos Álvarez Quintero propuesto por la propia Varela.

La infancia de la escritora se pobló muy pronto de libros, a menudo facilitados por su padre, Alberto Varela: «Para mí nunca fueron extraños los libros, los poemas, la lectura, vengo de una familia no sé si de poetas pero sí de versificadores, que me hicieron natural acceder a la poesía» (Gustavo 1978: 31). Con tan solo doce años leyó *Nana* de Zola y *Madame Bovary* de Flaubert, devorados ya *Los tres mosqueteros* y todo Salgari, según sus propias palabras (Kristal *et al.* 1995: 138). También durante la niñez se afianza una temprana actitud irreverente, conservada en sus versos hasta hoy: «Mi rebeldía fue primero contra Dios. Fui una niña mística. De chiquita dialogaba con Dios. Y de pronto a los doce años dejé de ir a misa, dejé de comulgar, y luego dejé de creer» (Forgues 1991: 87). En realidad, parece que esa necesidad de respuestas —tan presente en toda su obra, como veremos después— se convirtió en uno de los estímulos que poco a poco la fueron llevando a la escritura:

Desde muy niña adquirí la costumbre de sentarme a la mesa, frente a un papel en blanco, para decir cosas que no podía decir de viva voz, y ordenaba y desordenaba palabras tratando de encontrar en ese hueco algo que fuera diferente, mejor, o que me revelara algo más de esa realidad que me rodeaba y que no me gustaba demasiado.

Creo que comencé a escribir para ver si «alguien» contestaba mis más secretas y obsesivas preguntas; esas que sólo pueden hacerse los niños cuando descubren la sordera total de los mayores, de Dios, del mundo, del cosmos. No tuve más remedio que aprender a contestarme yo misma, y para no reconocirme, supongo, me aventuré con mucho trabajo, con mucho sufrimiento, con una gran alegría, con una delirante libertad, me aventuré —repito— un poco más allá de las cosas, de los objetos, de los gestos. Me iba muy lejos a una región muy delgada y sutil, muy peligrosa a veces, pero aprendí a regresar con pequeños objetos, con restos extraños, con fragmentos de cosas misteriosas e irreconocibles aparentemente. Esa podría ser mi poesía, un riesgoso viaje a ninguna parte, para volver y empezar otra vez y otra vez (Vargas 1986: 28).



En 1943 una jovencísima Varela ingresa en la Universidad Nacional de San Marcos, en Lima, para estudiar Letras y Educación. Esta decisión supone una doble rebeldía: por una parte, apenas había mujeres en la universidad entonces, y las que estudiaban lo hacían «para maestras», según expresión de la autora (Kristal *et al.* 1995: 137); por otra, San Marcos ya simbolizaba, frente a la Pontificia Universidad Católica del Perú, privada y más conservadora, el debate ideológico y la agitación política. Varela, al menos al comienzo, no fue ajena a toda esa actividad desplegada a su alrededor.<sup>1</sup>

Se inicia así una época de encuentros y descubrimientos literarios fundamentales. Conoce al poeta Sebastián Salazar Bondy, el mejor amigo de su juventud, y gracias a él comienza a frecuentar a creadores como Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendezú y Raúl Deustua. Conoce asimismo al que sería durante muchos años su marido, el reconocido pintor peruano Fernando de Szyszlo. Esta relación repercute también en su labor creadora, pues le permite desarrollar plenamente su interés por la pintura. Hasta entonces sus lecturas, aunque abundantes, habían sido desordenadas y azarosas. Con Salazar Bondy, en cambio, se dedica apasionadamente a explorar un nuevo y vasto territorio poético: autores españoles (Quevedo, Góngora, Cernuda, Lorca) y peruanos (Xavier Abril, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen), así como la obra de Eliot, Nerval, Mallarmé, De Quincey, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Rilke...

Otro hecho fundamental en su formación es el fecundo contacto con la Peña Pancho Fierro, círculo en el que entró también de la mano de su amigo Salazar Bondy:

Al poco tiempo de conocernos, Sebastián me llevó cierto día a un lugar que me pareció extrañísimo. Era algo así como una tienda vieja, con un portón estrecho, bajo y cerrado que sólo

---

<sup>1</sup> «Cuando recién ingresé frecuentaba a los Carnero Checa y Carnero Hooke, que eran apristas. En un primer momento participé en el Centro Federado, estuve muy metida en la política, que sigue interesándome, por cierto. Pero descubrí que mi manera de expresarme era otra» (Cárdenas y Elmore 1982: II).

se abría a medias para dejarnos pasar a partir de las siete de la noche. En su interior, bajo una luz bastante escasa y rodeados por los objetos más fantásticos que había visto en mi vida estaba reunido, hablando animadamente, un grupo de «gente grande». Ese lugar era la Peña Pancho Fierro [...]. Los extraños objetos que me habían sorprendido al entrar por primera vez, eran la fabulosa colección de arte popular a la que dedicó su vida Alicia Bustamante, en una época en que la gente de Lima fruncía la nariz frente a esas «cosas de cholos».

Con Arguedas, que bailaba huaynos como el más noble y airoso alcalde del pueblo, hacíamos fiestas en las que él cantaba y, además, invitaba para compartirlos con nosotros, sus amigos limeños, a otros amigos que venían de lejos, de la sierra [...] (Varela 1981: 45-6).

Varela ha comentado que posiblemente para ella fuera José María Arguedas la persona más importante del grupo, puesto que mostró a todos un Perú que excedía el limitado paisaje urbano de Lima al que estaban acostumbrados (Kristal *et al.* 1995: 134). Asimismo, la peña facilitó el diálogo con escritores extranjeros como Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Corpus Barga o Christopher Isherwood. De su trato con todos ellos Varela adquirió una mayor conciencia de su identidad nacional, conciencia que aún se acentuaría considerablemente durante su estancia en París. La poeta recuerda la peña como un espacio cultural privilegiado donde primaban la armonía y la conciliación en un sentido profundo (Kristal *et al.* 1995: 135-6), algo tal vez sorprendente si consideramos la variedad de figuras que la integraban: el poeta César Moro, los pintores José Sabogal y Leonor Vinatea, los médicos Valega, Gastiaburú y Pesce, entre muchos otros.

Así pues, lecturas en San Marcos, tertulias en la Peña Pancho Fierro, reuniones en la Plaza San Martín, paseos por el Jirón de la Unión... Una Lima vivida a fondo por la joven escritora, que publica sus primeros versos en *La Prensa* (Cárdenas y Elmore 1982: I).<sup>2</sup> A partir de 1947

---

<sup>2</sup> Los poemas más tempranos que he logrado documentar —gracias a la imprescindible ayuda del profesor Ricardo Silva-Santisteban— son dos sonetos publicados

colabora además en *Las Moradas* (1947-1949),<sup>3</sup> prestigiosa revista dirigida por Westphalen, en la que por cierto también encontramos a Sologuren y a Salazar Bondy.<sup>4</sup>

Tras estas deslumbrantes experiencias limeñas, se produce en 1949 otro acontecimiento de gran relevancia tanto para el recorrido vital de Varela como para el literario: contrae matrimonio con Fernando de Szyszlo y viajan juntos a Francia. José Méndez resume muy expresivamente la significación del periodo parisino:

Aquella jovencita que llegó a París a finales de los años cuarenta, con apenas veinte años, recién casada y rodeada de artistas y escritores era, naturalmente, una esponja; pero esponja de un extraño mineral que sólo absorbe lo necesario para su propia expresión. No era el contacto con el surrealismo: fue el contacto personal con André Breton. No era el contacto con el existencialismo: fue el contacto personal con Simone de Beauvoir y Sartre. No era una visitante habitual de exposiciones con su marido, el pintor Fernando Szyszlo [sic]: fue Giacometti sentado a su mesa para tomar café. No era una emigrante que transportaba en el bolsillo de su abrigo un viejo libro de Gabriela Mistral o Rubén Darío: fue la charla y la fiesta con Julio Cortázar y Octavio Paz. Eran otros tiempos, probablemente hoy irrepetibles (1997: 13).

Así fue: Enrique Peña Barrenechea, poeta y tío de Sologuren que se desempeñaba entonces como diplomático en París, les presenta a Octavio Paz. El encuentro en la mítica ciudad resulta decisivo, ya que será el mexicano quien insistentemente anime a Varela a escribir de forma sistemática: «Octavio me obligó a escribir. Leía con atención mis pequeños y desordenados papeles; me los exigía y comentaba»

---

en 1946: «Yago construye bajo su propia sombra» y «Yago siembra su voz» (Varela 1946). Aparecen transcritos en el capítulo «El sujeto sin rostro».

<sup>3</sup> En *Las Moradas* publica Varela los primeros poemas recogidos después en libro —los sonetos de 1946 no se incluyen en ninguna colección—: «El día» y «La ciudad», estudiados en el capítulo «Blanca Varela surrealista» (Varela 1948: 149).

<sup>4</sup> Hay que recordar que Varela, a lo largo de su vida, ha colaborado estrechamente con diversos periódicos y revistas literarias: *La Prensa*, *El Correo*, *Oiga*, *Amaru...*

(Varela 1981: 46). También los invita Paz a las tertulias que se celebraban asiduamente en cafés o a veces incluso en su propia casa:

La mesa política y literaria se reunía dos veces por semana a discutir temas variados y conjuntaba a un numeroso grupo de españoles y latinoamericanos. Octavio nos invitó a Szyszlo y a mí. En un principio, el lugar de reunión era el Café Flor, pero, como era un sitio muy frecuentado por los existencialistas, luego nos mudamos al Hotel des États-Unis, un sitio pasado de moda en Montparnasse. Octavio era nuestro guía; él ya había escrito *El laberinto de la soledad* y publicado en numerosas revistas, y era quien planteaba los temas por discutir o las lecturas a comentar. Eran reuniones maravillosas. Hablábamos de Camus, de Breton, de nuestras diferencias con los europeos, de historia y política. Recuerdo a Bergamín; a Serrano Plaja, que era republicano y muy combativo (una vez furioso le replicó al cura Ernesto Cardenal, que era miembro de la Falange: «no mezcle usted a sus muertos con los míos»); a Palau (apodado El Alquimista, quien había escrito un libro de Artaud y uno de Picasso); y, sobre todo, a Carlos Martínez Rivas, uno de los mejores poetas nicaragüenses que pertenecía al grupo de Cardenal, pero que, desde mi perspectiva, era mucho mejor poeta que él. Carlos tenía como 25 años y era el único de nosotros que se hablaba de tú a tú con Octavio [...] (Cherem 2001).

No fue una época fácil, aunque sí intensa. París sufría los racionamientos propios de la posguerra y Paz llegó a comparar la situación con un largo túnel: «No eran tiempos felices aquéllos. Habíamos salido de los años de guerra pero ninguna puerta se abrió ante nosotros: sólo un túnel largo (el mismo de ahora, aunque más pobre y desnudo, el mismo túnel sin salida)» (Paz 1959: 9). Varela, en un silencioso diálogo sostenido a lo largo del tiempo con el mexicano, responde y desarrolla esa misma imagen: «No sólo aprendimos a conocer nuestro túnel, sino a reconocerlo y aceptarlo. Algunos usamos la poesía, y la continuamos usando todavía con ese propósito. Se trataba, y se trata, de darle nombre a todas las sombras, a todos los fantasmas de ese túnel, de domesticarlos con las palabras, con el canto, de confundirnos con ellos, de ser ellos» (Varela 1985: 86-7).

Durante esta primera estancia en París, Varela se acercó especialmente a los surrealistas. Con ellos compartió reuniones, arte y rebeldía; completó de este modo la primera visión forjada en el Perú mediante la lectura. La impresión que le dejó Breton ha quedado registrada en varias descripciones llenas de viveza: «Si es cierto que conocí al Breton de los libros y los manifiestos por obra de Westphalen, la amistad de Paz me permitió acercarme a él de otra manera y sentarme a su mesa en el café de la Place Blanche, allí pude escucharlo a mis anchas y admirar hasta la saciedad la majestad leonina de sus gestos y de su mirada» (Varela 1985: 87).<sup>5</sup>

Dos años después, en 1951, el matrimonio regresa al Perú. Tras un breve periodo en Lima Varela vuelve sola a París. Allí, gracias a la figura del pintor y novelista Jacques Lanzman, se introduce en el ámbito del existencialismo: trata muy de cerca a Sartre y hace amistad con Simone de Beauvoir. También comparte su tiempo con Michaux, Giacometti o Léger. La repercusión del contacto con el surrealismo y aun más con los existencialistas perdurará para siempre en su creación, aunque con aportaciones muy diferentes: «[...] conviví muy de cerca con los existencialistas y arraigaron en mí el dolor de existir y el compromiso con la vida. Con los surrealistas comparto sólo su rebeldía y su afán de libertad» (Cherem 2001).

---

<sup>5</sup> De estas reuniones nos queda también la hermosa evocación de Martínez Rivas en el poema titulado «André Breton en su tertulia», dedicado a Varela:

Sólo el espectro de los Reyes  
y su Espada. Pero ya es algo.  
Contra un pueblo de mirmidones  
confundidos y atareados  
el extinto fulgor. La antigua  
llama roja del Minotauro.  
Su ojo, fosforesciendo tras  
la arruga pálida del párpado  
del viejo león, ve a la pequeña  
peruana oscura, de soslayo.  
Atravesándola, fundiéndola  
como no lo hizo el sol incaico (Martínez 1996: 124).

En 1954, de nuevo juntos, Szyszlo —que se encontraba otra vez en Francia— y Varela ponen fin a su estadía parisina y se trasladan a Florencia. Según la autora, la mayor influencia para su poesía la recibió precisamente de esta ciudad, desde donde pudo contemplar con detenimiento la experiencia europea: «Nuestro último año en Europa lo pasamos completo allí. Fue la puerta de salida y el lugar de la mirada retrospectiva a esos años pasados en París» (Cárdenas y Elmore 1982: II). Se trata, además, de una profunda inmersión en el color y en el arte que afectará después a toda su obra.

En 1955 la pareja regresa al Perú de nuevo. Allí residen hasta 1957, año en el que ve la luz la *Antología general de la poesía peruana*, publicada por Salazar Bondy y Alejandro Romualdo: Varela y Cecilia Bustamante son las únicas poetas mujeres incluidas entre casi cien poetas varones, como bien ha resaltado Jonio González (1993: 12).

En esa época nace Vicente, el primer hijo del matrimonio. Lorenzo, el segundo, llega ya en Washington, donde la familia vivió entre 1957 y 1960. La estancia en Estados Unidos constituye una época de plenitud en la vida de Varela, que por entonces trabajaba como periodista y traductora. La maternidad, según ella misma cuenta, le aportó cambios fundamentales<sup>6</sup> y se vio reflejada en alguno de sus mejores poemas —tal vez el más representativo sea «Casa de cuervos»—.

Durante unas vacaciones en México, en 1959, Varela se reencuentra con Paz, quien le propone reunir sus textos en un libro. De este modo, animada una vez más por quien tanto la apoyó en París, accede a publicar *Ese puerto existe (y otros poemas)* en 1959. Este poemario apenas tuvo difusión en el Perú y llegó con casi quince años de retraso con respecto a los primeros libros de sus precoces contemporáneos. Y es que Varela nunca ha tenido prisa por publicar: «Sería una gran soberbia decir que no quiero publicar, pero no es lo que me interesa cuando escribo» (Cárdenas y Elmore 1982: I). Las fechas de sus libros así lo confirman, como veremos a continuación.

---

<sup>6</sup> «La maternidad a mí me transformó mucho, porque hasta antes de tener hijos era una persona muy poco comprometida con la vida» (Coaguila 1994b: 36).

En 1961 Varela y Fernando de Szyszlo regresan a Lima definitivamente. Dos años después, en 1963, sale otro poemario, *Luz de día*: «El segundo [libro], *Luz de día*, lo sacó Javier Sologuren en “La Rama Florida”; asombrado de que figurara como poeta mexicana en Brasil, me preguntó si no tenía algo para editarme en el Perú» (Cárdenas y Elmore 1982: II). Hay un elemento excepcional en la composición de este trabajo, pues se trata de la única ocasión en que Varela se dedica con exclusividad a la escritura: «produje mucho, pero no publiqué la mayor parte; se trata de una cuestión de autoexigencia [...]» (Cárdenas y Elmore 1982: II). Como demuestran esta y otras muchas entrevistas, no puede afirmarse que Varela escriba poco. Antes al contrario, suele crear con cierta facilidad aunque al final una exhaustiva selección merme considerablemente la producción a la hora de publicar. No hay que olvidar, además, que en la década de los sesenta Varela colabora esporádicamente con algunos poemas en revistas, así como con varias críticas literarias.

Pasan nueve años hasta la aparición del siguiente libro, que una vez más salió gracias a la sugerencia y la ayuda de algunos amigos: «El caso de *Valses y otras falsas confesiones* es igual; un día estaba con Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo, que entonces dirigía el INC [Instituto Nacional de Cultura], y Mario le sugirió publicarme algo. El poemario se organizó gracias a la generosidad de Leonidas Ceballos, que cuidó la edición y me ayudó a organizar el libro» (Cárdenas y Elmore 1982: II).

Desde 1974 Varela representó al Fondo de Cultura Económica en Lima y llevó a cabo, entre otros cometidos, una importante labor de promoción de autores peruanos a través de esta reconocida editorial. Entre 1977 y 1979 trabajó como secretaria general del Centro Peruano del PEN Club Internacional y acudió a los congresos de Hamburgo (1977), Estocolmo (1978) y Río de Janeiro (1979) (González 1993: 12-3).

Por estos años aparece su cuarto poemario, *Canto villano* (1978). También en este caso el libro vio la luz gracias a la propuesta de unos jóvenes poetas, Ricardo Silva-Santisteban, Edgar O'Hara

y Guillermo Niño de Guzmán, que inauguraron así sus Ediciones Arybalo.

En 1986 el Fondo de Cultura Económica, de nuevo bajo el título *Canto villano. Poesía reunida*, edita una recopilación de todo lo publicado hasta entonces —a excepción de algunos poemas de *Ese puerto existe (y otros poemas)*—. Surge también alguna antología (*Camino a Babel. Antología*, 1986) e incluso una *plaque* titulada *Poemas* y publicada en Colombia (1988).

Considerando el ritmo habitual de publicación de Varela, puede afirmarse que la década de los noventa resulta muy fructífera: en 1993 aparecen *Ejercicios materiales* y también *El libro de barro*, junto con otra antología titulada *Poesía escogida*. Solo seis años después sale a la vez en España y en el Perú *Concierto animal*.

A mediados de los noventa sucede un hecho que marca dolorosamente los últimos años de su vida: Lorenzo de Szyszlo, el menor de sus dos hijos, fallece en un accidente aéreo. Esta tragedia debilita su salud y la sume, como ha comentado su hijo Vicente, en un «mutismo emocional» (*El País Literario*, 2007).

También en esta época Blanca Varela pasa una temporada en la Residencia de Estudiantes de Madrid, invitada al ciclo «Poeta en Residencia». Como fruto de la estancia, en 2006 se editó una antología con los poemas que entonces leyó, acompañada de una grabación que recoge el recital del 9 de diciembre de 1997.

En el año 2001 se reúne toda su obra hasta entonces, a la que se añade un título que no ha visto aún publicación exenta: *El falso teclado*, última aportación incluida en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*.

En los últimos años la obra de Varela ha sido galardonada con varios premios de prestigio internacional: el «Octavio Paz de Poesía y Ensayo 2001», el Premio Internacional de Poesía «Ciudad de Granada-Federico García Lorca» y el Premio «Reina Sofía de Poesía Iberoamericana», estos dos últimos en 2007.

Hay que mencionar igualmente las traducciones recientes de algunos de sus libros: *Le livre d'argile. Poèmes/Poemas* (1998) y *Exercices matériels. 1978-1993* (1999).



Por último, cabe también destacar el papel de antologadora que, junto con Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna y su admirado José Ángel Valente, Varela ha desempeñado en la polémica obra *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Asimismo, debe mencionarse su actividad como traductora: ha publicado en revistas algunos poemas de la inglesa Ruth Fainlight, y de los camerunenses Etienne B. Noumé y Claude-Joseph M'Bafou-Zetebeg.

A lo largo de toda su trayectoria Varela ha publicado poemas en revistas literarias, textos que después recogía en sus infrecuentes libros. Esta costumbre se ha mantenido muy esporádicamente desde la publicación de su último poemario, en 2001.<sup>7</sup>

## El surrealismo como origen

Stefan Baciú, en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, ha defendido la inclusión de José María Eguren entre los antecedentes del surrealismo debido a sus técnicas precursoras del *collage* y del fotomontaje (1981: 49). Con este gesto, Baciú adivina el sutil inicio de la vanguardia en el Perú, que en el caso del surrealismo se concreta en una poderosa y soterrada influencia que solo tardíamente muestra toda su magnitud. Evidentemente, muy pronto aparece en el horizonte literario ese gigante poético que es César Vallejo y que con *Trilce* rompe verso, ritmo y lenguaje. La repercusión de Vallejo no contempla fronteras, como tampoco lo hacen las de Neruda y Huidobro. Los tres, como certeros cartógrafos poéticos, trazaron un nuevo paisaje lírico en Hispanoamérica. También otros autores comenzaron a señalar el camino de la vanguardia, un trayecto que conduciría, entre otras manifestaciones, al surrealismo ortodoxo de César Moro o al más matizado de Westphalen.

---

<sup>7</sup> Cito los poemas titulados «Poema», «El otro» y «Bazar», aparecidos en *Hueso Húmero* (2003), revista en la que Varela ya había publicado mucho antes algunos textos inéditos.

Así, Carlos Oquendo de Amat publica en 1927 sus *5 metros de poemas*, una larga hoja desplegable que ofrece instrucciones de uso: «abra este libro como quien pela una fruta» (Oquendo 2002: 20). En la interminable página se acusa la importancia concedida a la disposición gráfica del verso —clara influencia del caligrama, consagrado por Guillaume Apollinaire y tantos otros—, el tributo debido al futurismo —«cuelgan enredaderas de los volantes de los automóviles / y los expendedores disminuyen el precio de sus mercancías» (Oquendo 2002: 32)— y la audacia en la construcción de las imágenes —«Los árboles pronto romperán sus amarras / y son ramos de flores todos los policías» (Oquendo 2002: 34)—.

Martín Adán —seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides— se consolidaría hacia 1950 con su libro *Travesía de extramares*, una colección de sonetos que adoptan un carácter cultista y un léxico arcaizante. Pero mucho antes, en 1928, su poética novela *La casa de cartón* vulneraba los límites entre géneros literarios y, como ha comentado Jorge Aguilar Mora, escondía vetas de surrealismo, creacionismo e incluso de cubismo (1992: 44).

José Carlos Mariátegui también favoreció la asimilación de la literatura y el pensamiento europeos a través de su prestigiosa revista *Amauta*, en la que por cierto Xavier Abril publicó un manifiesto titulado «Estética del sentido en la crítica nueva» (1929) que lo convirtió en el principal teórico peruano del surrealismo. Su obra *Hollywood* (1931), además, mostró la adaptación literaria de los preceptos vanguardistas.

Todos estos autores —y otros muchos, como Alberto Hidalgo— nos instalan en la década de los treinta, cuando culmina la vanguardia peruana en las figuras de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

### *César Moro o el furor*

Alfredo Quispez Asín (1903-1956) se inventó como poeta renunciando a su ciudad y lengua natales: París y el francés lo convirtieron en César Moro. En ese idioma y en esa ciudad permaneció gran parte de su vida (entre 1925 y 1934), antes de residir en México

para regresar finalmente a Lima. Amigo de André Breton y de Paul Éluard, perteneció al movimiento surrealista en la misma medida en que este le perteneció, ya que no fue solamente un discípulo fiel sino que contribuyó decisivamente a su desarrollo y difusión —escribió en *Le surréalisme au service de la Révolution* junto con Breton y Éluard, por ejemplo—. Siendo posiblemente uno de los poetas vanguardistas más ortodoxos de Hispanoamérica, hizo suyo el surrealismo de tal modo que llegó a alejarse de su fundador cuando consideró que este traicionaba la esencia liberadora del movimiento. La defensa implacable por parte de Breton de la pareja heterosexual como única realización verdadera del amor o la limitación a los postulados freudianos del inconsciente fueron algunas de las discrepancias que motivaron el distanciamiento. Pero para entonces la asimilación y la práctica del surrealismo habían moldeado irremediabilmente la lengua poética del peruano, y su obra se mantuvo esencialmente surrealista hasta el final.

La presencia de Moro en el Perú entre 1934 y 1938 pronto se hizo notar, pues en 1935 organizó en la Sala Alcedo de Lima una exposición surrealista en la que tres cuartas partes de las obras eran suyas —aunque participaron otros artistas como Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia—. De este acontecimiento surgió, además, la escandalosa polémica con Vicente Huidobro.<sup>8</sup> Durante su estancia en México (1938-1948), Moro saca a la luz con Westphalen el primer y único número de *El uso de la palabra* (1939). Organiza otra exposición (la Exposición Internacional del Surrealismo) con ayuda de Wolfgang Paalen y Breton, por entonces en tierras americanas, y colabora en *Dyn*, revista fundada y dirigida también por Paalen. La última

---

<sup>8</sup> En la última página del catálogo de la exposición se incluía un «Aviso» donde se denunciaba, entre otras cosas, el arribismo de Huidobro. Este replicó desviando la discusión al plano personal, y a sus numerosos insultos contestó de nuevo Moro con la publicación en 1936 del libelo «Vicente Huidobro o el obispo embotellado». Allí aparecía la diatriba «La patée pour les chiens» (traducido por Vargas Llosa como «La bazofia de los perros»), además de textos de Westphalen y otros autores. Se añadían también los versos más cursis de la primera época de Huidobro.

producción de Moro se sitúa de nuevo en Lima, donde reside hasta su muerte (1948-1956).<sup>9</sup>

La creación de Moro ejemplifica como pocas la implantación del surrealismo en Hispanoamérica. Su obra, escrita eminentemente en francés, reserva para el español uno de sus mejores libros, *La tortuga ecuestre* (1938-1939). Cuando murió, solo había publicado *Le château de grisou* (1943) y dos *plaquettes*: *Lettre d'amour* (1944) y *Trafalgar Square* (1954). Hasta hace pocos años su difusión había sido minoritaria y casi secreta, pero con el tiempo se han ido conociendo muchos de sus textos inéditos. Entre ellos apareció *Los anteojos de azufre* (1958), colección de ensayos y notas que desarrollan su concepción del surrealismo.

La palabra de Moro surge concebida como acto, el texto como vivencia más allá de todo afán literario —no hay que olvidar que Breton pretendía una transformación efectiva del mundo, y las consecuencias del arte debían por tanto ser tangibles—. Sus poemas parecen cataclismos de alcance cósmico en los que las imágenes desordenan la realidad y la destruyen. La escritura automática es siempre pasional, y ese arrebato constituye la estructura profunda de los textos, tenue hilván que sujeta el caos. Sin duda, el impulso amoroso anima los mejores versos, impregnados de un erotismo y una sensualidad brutales. La poesía de Moro se convierte en un lugar sin reposo, una suprarrealidad donde las visiones inauguran el mundo y la muerte es convocada por el amor. La palabra, como un estallido, crea animales y plantas fantásticos, espacios oníricos bajo el dominio incandescente de la imaginación. La vehemencia verbal refleja una rebeldía y libertad vitales:

Amo el amor de ramaje denso  
Salvaje al igual que una medusa  
El amor-hecatombe

---

<sup>9</sup> En la última etapa de su vida Moro comparte amistad con algunos poetas peruanos. Varela evoca esos encuentros en una entrevista: «fui muy amiga suya. Cuando él volvió de México estuvimos muy cercanos, lo quería muchísimo. Fui a visitarle [...] en Alfonso Ugarte, hasta su muerte» (Coaguila 1994a: 25).

Esfera diurna en que la primavera total  
Se columpia derramando sangre  
El amor de anillos de lluvia  
De rocas transparentes  
De montañas que vuelan y se esfuman  
Y se convierten en minúsculos guijarros  
El amor como una puñalada  
Como un naufragio  
La pérdida total del habla del aliento  
El reino de la sombra espesa  
Con los ojos salientes y asesinos  
La saliva larguísima  
La rabia de perderse  
El frenético despertar en medio de la noche  
Bajo la tempestad que nos desnuda  
Y el rayo lejano transformando los árboles  
En leños de cabellos que pronuncian tu nombre  
Los días y las horas de desnudez eterna (Moro 1980: 62-3).

En Perú nadie vivió el surrealismo de manera más honda y esclarecedora que Moro, y nadie como él consiguió engendrar una producción tan personal desde la estricta aceptación de sus postulados. Por ello es el punto de partida necesario, la figura ineludible a la hora de sopesar la importancia del movimiento en autores posteriores, en especial en Varela, ferviente lectora de su obra.

### *La sombra silenciosa de Emilio Adolfo Westphalen*

Cerca de César Moro encontramos, callado e impávido, a Westphalen (1911-2001). Sus dos libros iniciales —*Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, publicados en 1933 y 1935 respectivamente— compensan el mutismo posterior de casi cincuenta años. Su actividad crítica y creadora lo señalan como un referente necesario en el panorama de la vanguardia hispanoamericana —recordemos que, junto con Moro, organiza la primera Exposición Surrealista en Lima y publica el primer y único número de *El uso de la palabra*, además de fundar después *Las Moradas y Amaru*—.

Los dos poemarios citados confirman la fecunda y diversa asimilación del surrealismo en el Perú. Westphalen asume la ruptura vanguardista a través de un discurso fragmentario que refleja un sujeto poético fuertemente disgregado, incluso en un sentido físico, corporal. Se trata de una desconexión que desordena tanto el nivel formal como el semántico. En el primero, se yuxtaponen sintagmas en aparente caos, superpuestos o abandonados en el tejido del texto. En el plano del sentido se nos aparece una identidad lírica rota, que dota al discurso de argumentos poéticos continuamente truncados:

Una cabeza humana viene lenta desde el olvido  
Tenso se detiene el aire  
Vienen lentas sus miradas (1991: 34)

Andando el tiempo  
Los pies crecen y maduran [...]  
La mano llega  
Este es su destino [...]  
Los huesos prestados podrían ser míos (1991: 22).

Pero es la presencia del flujo temporal la encargada de dar unidad al conjunto de la obra; ya en el primer poema de *Las ínsulas extrañas* aparece demorándose, con un protagonismo que se confirmará en textos posteriores. El tratamiento poético de la memoria revela una postura ambivalente de asunción o negación del tiempo:

Hojas secas para tapar un límite de inolvidables rumores  
El otoño tiene el desencanto del que todo busca  
Unas pestañas anuncian la hora más a la altura del vago  
ruiseñor distraído  
Evidencia  
Memoria  
Sin memoria  
Aparecen los días con alguna nostalgia  
Tal vez nunca se ha dado más el otoño a la angustia del hombre  
(1991: 28)

En este rápido vuelo sobre la poesía de Westphalen, sin duda hay que nombrar el silencio como otro de los fermentos imprescindibles de su creación. Resulta además significativo que este elemento no se limite a los blancos frecuentes de los poemas, sino que irrumpa en la trayectoria del escritor para acallararlo durante tantísimos años. Como él mismo ha comentado, lo sorprendente es que alguien escriba, en ningún caso que deje de hacerlo (1995: 105). El silencio omnipresente, como también prueba la obra de Varela, es el fondo necesario sobre el que se pronuncia la palabra. Ambos poetas van incluso más allá: nada en sus versos está librado al azar, y por tanto el silencio se integra en un mecanismo de piezas mínimas y esenciales, como vemos a continuación en el brevísimo poema de Westphalen:

Vuelven las hormigas a animarse en tu boca  
Vuelve la lágrima a la pradera de los peces disecados (1991: 75).

Con un discurso contenido e innovador y una evolución que lo va alejando poco a poco del surrealismo, podríamos considerar a Westphalen como uno de los eslabones entre la ortodoxia surrealista encarnada por César Moro y el matizado vanguardismo de Varela y de algunos de sus contemporáneos, entre los que sin duda existe cierta sintonía poética, como si pertenecieran secretamente a un mismo grupo.<sup>10</sup>

### *Un surrealismo tardío*

Tiempo después, en los años cincuenta, se forma en el Perú un núcleo surrealista, liderado por Rodolfo Milla, que poco tenía que ver con la labor vanguardista de la década de los veinte. Américo Ferrari comenta al respecto:

---

<sup>10</sup> Eugenio Montejo ha comentado que entre algunos autores se da una suerte de afinidad poética muy parecida a la compatibilidad existente entre quienes comparten un mismo grupo sanguíneo. Esta idea fue bellamente desarrollada por el poeta venezolano durante la lectura que ofreció el día 29 de julio de 2003, en el Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid en El Escorial, titulado «Poesía hispánica contemporánea: de *Laurel* a *Las islas extrañas*».

En Lima, allá por 1949-1950, llegamos a constituir un grupito en el que estaban Luciano Herrera, que después murió, y un, creo, sobrino de César Moro: Fernando Quispez Asín, alcohólico hasta los huesos, que también murió. Milla se palabreó a Suárez Miraval, que dirigía *Idea* para que le regalara una página en esa revista [«La pistola de señales»], de la que hicimos (o mejor dicho de la que Milla hizo) un órgano surrealista (Lauer 1992: 44).

Milla se enemistaría después con Breton y Péret, y los surrealistas supervivientes de los años veinte lo rechazaron para elegir en su lugar a Leopoldo Chariarse. En realidad, según comenta Mirko Lauer, este grupo debió su existencia al eco de algunas de sus anécdotas: el asalto a la Asociación Nacional de Escritores y Artistas —con la intención de recuperar unos manuscritos de Milla expuestos sin autorización— y el escándalo durante el estreno de *La anunciación de María*, de Paul Claudel, en el Teatro Municipal de Lima (1992: 41).

La repercusión de este surrealismo tardío en el territorio peruano depende en gran medida de cada escritor y también de la época en que su producción sale a la luz. Tal vez por ello se ha perpetuado cierta confusión al aplicar el calificativo «surrealista» a algunos textos o autores. En este sentido, Ricardo González Vigil ha destacado la necesidad de distinguir entre «autores surrealistas y surrealistas» —como había propuesto Baciú en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*— y, a la vez, de evaluar la recepción y la elaboración del surrealismo en autores que «sin ser surrealistas ni surrealistas en sentido estricto, aprovecharon fructíferamente la propuesta surrealista al diseñar su rumbo creador» (González 1992: 111).

La reflexión de Antonio Cisneros sobre esta cuestión —a la que por cierto ha denominado «surrealismo vergonzante»— busca responder a la siguiente pregunta: «¿cuál es la presencia del Surrealismo en escritores que están más allá de toda sospecha de Surrealismo?» (1992: 149). Para ello, propone a figuras como Alejandro Romualdo, Mirko Lauer y Javier Sologuren. Excepto en el último caso, los eligió por la «presencia tangencial, en algún caso muy tangencial» del surrealismo en su obra, presencia que, por otra parte, detecta más



claramente en autores como Varela, Eielson o el Belli de la primera época (Cisneros 1992: 150).

Javier Sologuren, sin ser realmente surrealista, ha reflexionado sobre la aportación de la escuela de Breton a su poesía. Encontramos en sus palabras cierta anticipación de lo que un análisis más detenido de los poemas de Varela podría revelarnos:

Para mí, el Surrealismo ha ejercido directa y oblicuamente una removedora influencia que no puede calificarse sino de vital y universalista [...]. Los poderes mágicos de la imagen, el libérrimo flujo de las asociaciones verbales, la inserción sorprendente de esa zona intermedia entre la realidad y el sueño, y tanto más, dan cuenta de lo que fue su insoslayable vigencia (Cisneros 1992: 153).

Varela, por otra parte, incorporó a sus versos un aliento surrealista reconocible en los primeros textos, e incluso después encontramos en su obra rastros de aquel influjo. Se trata, pues, de una herencia sin la cual no podría entenderse cabalmente su poesía.

### *Blanca Varela surrealista*

Recuperando la terminología propuesta por Baciú, podrían calificarse sus primerísimos versos («El fuego y sus jardines») como los más estrictamente surrealistas. Con el tiempo los textos van deslizándose hacia una creación más bien surrealizante, para finalmente instalarse en la amplia nómina de autores cuya obra ha asimilado de forma muy personal la propuesta vanguardista. Por tanto, Varela ofrece un sustrato surrealista muy explícito en sus inicios y después, al igual que muchos otros poetas peruanos, acusará esa «presencia tangencial, en algún caso muy tangencial» mencionada por Cisneros.

La repercusión de esta escuela de vanguardia, pasado el tiempo, no redundó en la ortodoxia o la militancia —representadas en César Moro, por ejemplo—, sino que se orientó más profundamente porque, como afirma Paz, «[e]l surrealismo es una actitud del espíritu

humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta» (1980: 31). Si consideramos el surrealismo en un sentido amplio, es decir, como una actitud que ha impregnado gran parte de la creación posterior, que ha cimentado y apuntalado el edificio de la poesía tal y como hoy lo conocemos, hallamos entonces una presencia surrealista muy atenuada en algunos poetas del cincuenta. Según José Miguel Oviedo, el surrealismo no se limita a una serie de técnicas en la práctica del arte sino que se convierte en una visión del mundo, en un «método espiritual para transformarlo» y, por consiguiente, en una moral, en una «moral de la pasión», utilizando la expresión de Jean-Paul Sartre (Oviedo 1979b: 104).

«El fuego y sus jardines» es el título de la sección inaugural del primer libro publicado por Varela en 1959, *Ese puerto existe (y otros poemas)*. Recoge un conjunto de diez poemas signados por la presencia del surrealismo, influencia que irá mitigándose bastante con el tiempo. En todo caso, como ha señalado Paz en el prólogo a la primera edición, se trata siempre de un surrealismo entendido como «estirpe espiritual» (1959: 14) y no tanto como una asunción rigurosa de sus postulados.

Esta primera sección fue eliminada pronto,<sup>11</sup> gesto comprensible en tanto que la creación de la escritora peruana va depurándose y abandonando ciertas características de sus primeras composiciones. Sin embargo, ya aquí hallamos elementos que prefiguran su obra posterior y aseguran la continuidad, como sucede con los tres poemas en prosa incluidos al final —tampoco recogidos luego—, que anuncian uno de sus moldes poéticos preferidos después.

El primer aspecto destacable que enlaza «El fuego y sus jardines» con el surrealismo reside en el tratamiento de la imagen. Breton había teorizado que las imágenes se ofrecen «a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha» (1974: 56). Y añadía: «para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje

---

<sup>11</sup> Desaparecen ya en la primera edición de la obra completa hasta entonces, titulada *Canto villano. Poesía reunida* (1986).

práctico» (1974: 59). Dicha intraducibilidad de las imágenes surge en los primeros versos del poema inicial de Varela:

La ciudad oprimida por los pájaros,  
por su corazón de campana ardiente,  
por su corazón agitado como peces sobre espejos de oro,  
respira como un árbol frente a la tempestad,  
como un niño que arroja piedras para detener al viento,  
con su boca de isla abandonada,  
con su boca de doncella enardecida por el sol (1959: 19).

En libros posteriores no habrá tal abundancia de imágenes, pero aquí todavía se acumulan. En muchos de los casos, descubrimos lo que Carlos Bousoño ha denominado «símbolos monosémicos» (1985: 263-273), es decir, símbolos que no remiten a un contenido racional claro sino más bien a una significación irracional, no consciente, que nos llega sin pasar por el filtro de la comprensión habitual:

Y el cuerpo es perenne vuelo entre las venas,  
lienzo débil a la harina,  
al labio que mora en las alfombras bebiendo el paso agudo  
o pestaña desgajada, flotando entre los desnudos olores  
que se incorporan a las ropas después de haber amado.  
Llena la esposa de grumos dulces,  
de ciegos caracoles anudando sus rostros (1959: 34).

Los elementos asociados en estas imágenes son ciertamente disímiles, como pretendía Breton, por lo que el poema propone una relativa arbitrariedad y la tan buscada intraducibilidad al lenguaje común. También «El fuego y sus jardines» muestra ejemplos de símbolos disémicos, imágenes donde se vierte un posible significado racional que eclipsa en ocasiones el irracional, aún latente:

Cómo persiste el cuero en su tiempo de llama,  
cómo es una pequeña joya en la destrucción de la alcoba,  
gravitando en los humos altos de esta hora arrebatada (1959: 33)

Así pues, la aparición de lo inconsciente es probablemente otra de las evocaciones surrealistas más notables. Se trata de un material que se articula gracias a un procedimiento de asociación libre. Varela demuestra así, con Breton, que conectar realidades tan alejadas «conduce a que el espíritu adquiera de sí mismo y del mundo en que se encuentra una representación menos opaca» (1974: 335). Pero a la vez que se iluminan los posos de lo inconsciente, se impone formalmente una lógica implacable, contraria en todo caso a la tentativa de automatismo surrealista. En los versos comentados anteriormente subyace una disposición fuertemente racional. Anáforas, paralelismos y simetrías esconden una labor poética muy consciente y detenida:

La ciudad oprimida *por* los pájaros,  
*por* su corazón de campana ardiente,  
*por* su corazón agitado como peces sobre espejos de oro,  
respira *como* un árbol frente a la tempestad,  
*como* un niño que arroja piedras para detener al viento,  
*con su boca* de isla abandonada,  
*con su boca* de doncella enardecida por el sol.<sup>12</sup>

Es igualmente significativo comprobar que la sintaxis resulta en todo momento lineal y coherente, incluso cuando la profusión de imágenes dificulte la comprensión y ya se trate de un texto en prosa o en verso. Esta pulcritud en la escritura, restringida aquí a un nivel sintáctico, puede ser interpretada como uno de los primeros gestos orientados hacia la instauración de un orden poético. Con el tiempo, la palabra avanzará hacia un discurso cada vez más exacto, organizado y conciso.

Varela entronca también con el surrealismo en una pretensión que trasciende los límites impuestos por el verso y a la que Oviedo certeramente ha aludido: «Frecuentemente olvidamos que el surrealismo no busca los territorios del sueño y lo maravilloso para

---

<sup>12</sup> La cursiva es mía.

fugarse de la realidad, sino para penetrarla del modo más intenso y radical. Si indaga en los laberintos de la locura es porque persigue una nueva lógica, que expresa al hombre como totalidad» (Oviedo 1979b: 104). Así, la lógica mencionada plasma una aspiración compartida con Breton: la fundación de otra realidad, una superrealidad que haga más comprensible y diáfano el mundo habitual.

La poesía de Varela se sirve además de una conciencia alerta y ubicua, destinada a poner en entredicho el mundo y su apariencia. No se aleja demasiado, en este sentido, de lo que Breton propugnaba en su *Segundo manifiesto* como misión fundamental del surrealismo: «provocar, en lo intelectual y en lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible» (1974: 162). Evidentemente, la poesía de la peruana no tiene el alcance de los postulados surrealistas, ya que, entre otras inalcanzables metas, el surrealismo buscaba la destrucción de los conceptos tradicionales de familia, patria y religión con el fin de erigir el amor, la poesía y la libertad como sustitutos. Pero la repercusión de la duda, más íntima y soterrada, imprime a su creación una fisonomía única.

El sueño, gracias a las aportaciones de Freud y del psicoanálisis, supuso para los surrealistas otro instrumento imprescindible, tanto en la interpretación del mundo como en la iluminación de lo inconsciente. La presencia de lo onírico resulta evidente en «El fuego y sus jardines», como puede apreciarse en el siguiente poema, titulado por cierto «El sueño»:

Nada detiene al astro que asciende sobre las inclinadas arenas.  
La nocturna dulzura vence al arquero,  
lo reduce a la pálida sonrisa de sus labios azules,  
lo reconoce inerte y dolorido en su trono de nieve.  
Entre la roca y el centellear de la nube,  
hijo amado de la lluvia, alza su mano  
para ceder el fuego y sus jardines (1959: 29).

El sueño se asocia a lo subterráneo y desconocido,<sup>13</sup> o bien se convierte a veces en imposible unidad de tiempo.<sup>14</sup> En todo caso, no hay en él abandono, ya que en el universo poético de Varela lo onírico parece funcionar como un recurso más para fundar la conciencia que comienza a perfilarse aquí y que presidirá después el resto de su obra. Se establece ya cierta dialéctica entre sueño y vigilia, que funciona de manera similar a como lo hacen otras oposiciones vertebrales: luz/oscuridad, verdad/mentira... Podríamos, en este momento, interpretar el sueño como lo hace María Zambrano: «al ser el soñar la manifestación primaria de la vida humana, y los sueños una especie de prehistoria de la vigilia, muestran la contextura metafísica de la vida humana» (1998: 15). En efecto, nos encontramos en el origen del proceso, en una etapa previa a la configuración definitiva de la conciencia poética. O dicho de nuevo con palabras de la pensadora: «Los sueños son la primera forma del despertar de la conciencia y el primer paso en el camino de la representación» (1998: 132).

Partiendo de este punto, Breton mostró abiertamente su teoría de la conciliación de los contrarios en el engarce entre sueño y realidad:

Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se la puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión (1974: 30).

Varela ofrece a lo largo de su trayectoria un muestrario bastante amplio de oposiciones cuya ambigüedad va adensando lentamente

---

<sup>13</sup> Raíces de pesadas columnas de sueño entre la frente,  
áridas gotas en los frutos caídos  
que rebosan aceites agudos, insondables (1959: 36).

<sup>14</sup> Oh rayo inmenso, desierta flor que caes como el mar en la noche,  
sin protección y ya perdida hace un sueño,  
hace un paisaje de pequeños dientes rodando en la batalla (1959: 31).

los poemas. Pronto el binomio luz/oscuridad comienza a acumular sentidos —de él me ocuparé en detalle más tarde—. Pero ya en «El fuego y sus jardines» encontramos algunos ejemplos esporádicos, plasmados aún tímidamente: «Amo la sombra y su desierto, pues en ella habitas y allí sonríen tus fríos labios. Tus negras mejillas arden como las más hermosas lámparas cuando ciego y violento arrojas tus ojos en llamas sobre el mar» («Elegía» 1959: 25). Y un poco después, en el poema «Esta oscura flor»: «Ángel sin violencia ni lecho, llorarás en la noche sobre tu reino oscuro, sin árboles. Turbio raudal que no herirá la luz, huyo de tus pálidas alas; de tu cuello delgado y transparente, viejo cisne, huyo» (1959: 27).

También detectamos otra oposición significativa y recurrente en el poemario inicial: altura-ascenso/profundidad-descenso. Leemos de nuevo en «El día»: «Feliz escala por donde el día viene, puro y sin forma / bajando por la sangre como un áureo deshielo, / como un alado amante al que demora su prisa» (1959: 21). Y en el siguiente poema, titulado «Los navíos»: «Allí, entre una suave niebla de ojos y cárdenos diamantes / nacen de lenta población en la profundidad de las flores, / casi en el abismo que circunda y asciende a las corolas, / a la turbia sonrisa de los muertos» (1959: 23). En «Arpa de la edad» —«Calla porque tiene la lengua atada al cielo, recorriendo la sangre de las minas, en una costa que arde impregnada de aceites vegetales» (1959: 37)— se insiste en la oposición entre suelo y altitud recogida en poemas anteriores: «Entre el cielo y la tierra / hay todo un mundo de húmeda ternura / que colma los zapatos y los lirios» («Retrato» 1959: 33); «Entre la roca y el centellear de la nube, / hijo amado de la lluvia, alza su mano / para ceder el fuego y sus jardines» («El sueño» 1959: 29).

Breton tenía la certeza de jamás conseguir la armonización entre realidad y sueño. Varela ofrece sus contrarios buscando una respuesta que bien puede ser la conciliación o la separación inexorable. En ocasiones se intuye la unidad bajo la dualidad aparente; en otras se confirma el irreductible enfrentamiento. Sin embargo, la persistencia en el contraste avala las palabras que Breton incluyera en su *Segundo manifiesto*:

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto (1974: 163).

Paz ha destacado otra de las oposiciones esenciales que el surrealismo intenta suprimir: el «duelo» entre sujeto y objeto, que es la forma en que se nos manifiesta la realidad (1980: 69). Para ello se necesita, según comenta el mexicano en otro de sus libros, la subjetividad, «la disgregación de la realidad objetiva, primer paso para su poetización» (1992: 244-5). Se intenta cancelar así la tensión básica de toda creación artística: la contraposición entre quien mira y las cosas que mira. Breton intentó derribar los cimientos mismos de la percepción y, por lo tanto, de la representación de la realidad, con lo que sentó las bases de una sobrerrealidad amenazante en su autenticidad: «este cáncer del espíritu que radica en el hecho de pensar, con hartó dolor, que ciertas cosas “son”, en tanto que otras, que muy bien podrían ser, “no son”. Hemos concluido que unas y otras deben confundirse o, concretamente, interceptarse, en el último límite» (1974: 237). Todo ello constituye la herencia más perdurable del surrealismo, aquella que desafía los límites de la vanguardia histórica.

Del surrealismo llega también la escritura entendida como acto, como intento de cuestionamiento y de transformación. Breton jamás pretendió una poesía literaria o «literaturizante», es decir, esteticista, sino más bien un ejercicio creador que mediante el arte fundara ámbitos nuevos o desenterrara otros más oscuros. Así lo expone Paz cuando afirma que el surrealismo no hace distinciones entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación, de manera que la poesía regresa a su antigua condición de operación mágica (1980: 32). La creación de Varela se apoya asimismo en la concepción de la poesía como acto, como fenómeno perturbador que sacude la realidad. La destrucción o la restitución del mundo



son acontecimientos que el poema provoca irremediabilmente. En este sentido, «El fuego y sus jardines» propone algo que puede enunciarse como una paradoja, pues nos coloca ante los cimientos de una destrucción.

Curiosamente, Breton y Varela formulan de manera muy similar su actitud frente a la creación. El surrealismo escapa a los límites de la escritura, del arte, para convertirse en una exigencia vital. Se trata de una apuesta cabal y absoluta en que la recompensa o la pérdida son también totales. Breton fue consciente de su peligroso empeño y define el surrealismo como «esa estrecha pasarela sobre el abismo, [que] no debe estar bordeado de barandillas» (1974: 189). En arte, afirma, «no es gran empresa aquella que no se emprende arriesgando la vida» (1974: 319). Y al borde del abismo se aproxima también la peruana:

[...] creo que la poesía es ir al límite de ciertas cosas, ir al no ser. En mi interior siento como si la poesía fuera una especie de vuelo peligroso en muchos casos. Puede llevarnos al fracaso, al sin sentido, e incluso a la locura. Podemos tocar zonas muy delicadas en las que es posible perder la relación con la vida misma, con lo que es vital (Martínez 1998: 15).

Para Varela, nacida en 1926, habría sido difícil sustraerse a las sacudidas tardías del terremoto literario cuyo epicentro se detectó en París en la década del veinte. «El fuego y sus jardines» absorbe la vanguardia a flor de verso. Después la hallaremos también pero más asimilada, diluida ya en la propia voz a medida que esta va configurándose. No puede olvidarse sin embargo que, si bien estos poemas comparten algunos rasgos con el surrealismo, existen otros procedimientos que los separan radicalmente de la vanguardia. Porque en estos diez textos inaugurales que ilustran la vigencia del surrealismo en Hispanoamérica comienza también lo más definitorio de la poesía de Varela: la indagación y la lucidez.

## La cicatriz indeleble del existencialismo

La penosa situación política provocada por la dictadura del general Odría (1948-1956) facilitó la penetración del existencialismo en el Perú. Los escritores de la década del cincuenta tuvieron además muy presentes las circunstancias que lo originaron, esto es, la Segunda Guerra Mundial y sus terribles consecuencias. Varela recibió todavía en Lima las noticias de la devastación bélica, pero pronto pudo vivir la posguerra en carne propia durante su estadía en París. Allí conoció y frecuentó a Sartre y Beauvoir, sedimentó sus lecturas e incorporó el existencialismo para siempre a su visión del mundo.

Ciertamente esta actitud filosófica ha marcado con hondura su obra. Se trata de una de las vigas maestras, un eje por tanto que asegura la coherencia y la continuidad poéticas.<sup>15</sup> No resulta fácil, en todo caso, aislar esta influencia como si de un aderezo se tratara: al igual que el surrealismo de César Moro, el existencialismo de Varela no adorna su poesía sino que la define necesariamente. En tanto que todo buen poeta se sirve solo de aquello que hace avanzar su propia voz, la aportación de Sartre se incardina de forma tan esencial que no siempre puede deslindarse. La presencia del existencialismo no se detecta, pues, a simple vista: más bien resuena bajo los versos, como si llegara lejana desde un punto ilocalizable.

En la poesía de Varela encontramos una conciencia exacerbada que analiza sin descanso la existencia propia, que no abandona ni un momento la mirada sobre la realidad. Podríamos trazar un paralelismo entre esa insistente actitud y el obsesivo discurrir del protagonista de *La náusea*, por ejemplo. El resultado del análisis resulta en ambos casos similar, pues existir se reduce finalmente a *estar ahí*: «Había aparecido por casualidad, existía como una piedra, como

---

<sup>15</sup> No es este el lugar apropiado para desarrollar un análisis exhaustivo del existencialismo en los textos, pues semejante labor exigiría seguramente otro ensayo. Además, supondría la cita anticipada de versos que son analizados en relación con el tema al que se dedica la investigación, a saber, el sujeto poético en la obra de Varela. De ahí que mi intención en estas páginas se limite a señalar algunos elementos para los que pueda rastrearse una filiación existencialista.

una planta, como un microbio» (Sartre 1975: 100). Los versos de Varela otorgan una importancia parecida al hombre, cuya existencia es equivalente a la de cualquier otro animal o cosa, cuyo cuerpo no difiere demasiado del perfil de cualquier objeto: «estar en algo / alguna vez o siempre / piedra animal hombre / historia de un color / sombra veloz en mi pecho / el tiempo / el tiempo me acosa y me desdice [...]» (2001: 116). Y es que, en realidad, «la vida, a priori, no tiene sentido» (Sartre 1992: 57). La escritura de Sartre nace de la asunción de esta premisa, y la de Varela en un principio se rebela contra ella, aunque finalmente ha de aceptarla también.

La constatación del absurdo ocupa un lugar central tanto en la literatura existencialista como en la producción de la peruana. Una escena que sintetiza visualmente este aspecto la encontramos de nuevo en *La náusea*, cuando su atribulado protagonista intenta encontrar sentido a las facciones que el espejo le devuelve: «Es el reflejo de mi rostro. A menudo en estos días perdidos, me quedo contemplándolo. No comprendo nada de este rostro» (1975: 29). La voz poética de Varela se muestra igualmente explícita cuando afirma desconcertada en el siguiente fragmento:

junto palabras contra palabras  
no creo en nada de esta historia  
y sin embargo cada mañana  
invento el absurdo fulgor que me despierta (2001: 116)

La existencia se halla regida por el sinsentido, pero en todo caso no importa porque nadie puede evitar existir, nadie escapa a su propia existencia.

Para los existencialistas, que propugnan una «moral de acción y de compromiso» (Sartre 1992: 42), el absurdo o la falta de comprensión no deben convertirse en coartada para la inacción. Tampoco la poesía de Varela justifica el quietismo. Los gestos han de repetirse aunque nada logren, como leemos en «Poderes mágicos»:

No importa la hora ni el día  
se cierran los ojos  
se dan tres golpes con el  
pie en el suelo,  
se abren los ojos  
y todo sigue exactamente igual (2001: 119)

Sartre afirma que «no es necesario tener esperanzas para actuar» (1992: 36), y creo que este lema puede definir perfectamente algunos pasajes de la poesía de Varela, todavía en pie tras la destrucción provocada por la duda. En este sentido permanece fiel a las máximas expuestas en *El existencialismo es un humanismo*: «el hombre es angustia», pero «la angustia no conduce a la inacción» (Sartre 1992: 20 y 24).

El siguiente eslabón en el razonamiento existencialista es igualmente compartido por Varela. Se trata del concepto de *responsabilidad*, que obliga siempre a la persona a hacerse cargo de sus elecciones. Como muy claramente señala Sartre, la elección se presenta como un acto de libertad en cierto sentido pero no de forma absoluta, puesto que resulta inconcebible no elegir. Es decir, la ausencia de elección conlleva también una elección (1992: 48). La poeta ilustra a menudo esa responsabilidad ineludible gracias a la agudísima conciencia de sus versos, que nunca ocultan las consecuencias de un gesto, ni siquiera cuando se ha cometido un error. Convocamos aquí a Simone de Beauvoir, amiga de juventud de Varela y cuyas palabras se ajustan perfectamente a sus versos: «la toma de conciencia no es jamás una operación puramente contemplativa, es compromiso, adhesión o rechazo» (1985: 55). Conviene entonces asumir la responsabilidad sin resistencia, porque en eso consiste además el mencionado compromiso, tan necesario para el existencialismo.

La libertad propia del ser humano —abocado a una constante elección— desata un sentimiento de angustia que hace más patente su desamparo. La poesía de Varela ejemplifica este aspecto casi como si se tratara de una obra deliberadamente existencialista: se plasma

el desamparo, por ejemplo, en la ausencia de Dios,<sup>16</sup> cuyo silencio es la única respuesta a tantas invocaciones, o bien en la carencia esencial que caracteriza desde el comienzo a la voz poética. El alcance de esta propuesta es indudable, y en eso atiende a la condición trascendente del hombre que, según Beauvoir, reclama el existencialismo (1985: 31). Cabe añadir, sin embargo, que en este ámbito se ha registrado también la influencia de Simone Weil.

Si se llama desesperación a la incredulidad, afirma Sartre, el existencialismo «parte de la desesperación original» (1992: 61). Este lema podría aplicarse también a la obra de Varela, puesto que en ella la duda, pasada por el necesario tamiz de la acción, se convierte en un activo cuestionamiento. De ahí que una desesperación controlada —«hasta la desesperación requiere cierto orden» (2001: 55)—, es decir, una incredulidad inicial, sostenga en gran medida su particular propuesta poética.

Por otra parte, Varela consume en su poesía un proceso obsesivo de auscultación de la realidad. Efectúa así un minucioso y despiadado registro del mundo con el que pretende otorgar sentido a la heterogeneidad. Mediante un esfuerzo de extremada objetividad, acumula datos, hechos, anécdotas. Lo cotidiano convive con la trascendencia, y en sus versos queda siempre espacio para lo aparentemente insignificante. Nada escapa, porque en cualquier momento puede surgir una clave para la comprensión. Por eso considero apropiado recoger a continuación un fragmento del diario de Antoine Roquentin:

Lo mejor sería escribir los acontecimientos cotidianamente. Llevar un diario para comprenderlos. No dejar escapar los matices, los hechos menudos, aunque parezcan fruslerías, y sobre todo clasificarlos. Es preciso decir cómo veo esta mesa, la calle,

---

<sup>16</sup> Cuando Dios no está ausente es porque lo inventa la voz. Se multiplica así el sentimiento de orfandad y se evidencia también la imperfección divina:

Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza mía. Pobre mujer de cabellos tristes que se quita la maldad a puñados y se lava mil veces y es ella misma la mancha indeleble en la hoja del cuchillo (2001: 208).

la gente, mi paquete de tabaco, ya que es *esto* lo que ha cambiado. Es preciso determinar exactamente el alcance y la naturaleza de este cambio (Sartre 1975: 13).

Parece necesario imponer una clasificación que elimine el absurdo y, a menudo, encontramos esta tentativa en la poesía de Varela. El verso se convierte entonces en el lugar donde se aguarda el acontecimiento del sentido. Semejante pretensión supone implícitamente poner a prueba las palabras, en liza con la realidad. Los poemas solo nos sugieren aquello que la prosa diáfana de Sartre confirma abiertamente:

¿Negra? Sentí que la palabra se desinflaba, se vaciaba de sentido con una rapidez extraordinaria. ¿Negra? La raíz *no era* negra, no era negro lo que había en ese trozo de madera, sino... otra cosa; el negro, como el círculo, no existía. Yo miraba la raíz: ¿era *más* negra o *más o menos* negra? Pero de pronto dejé de interrogarme porque tenía la impresión de pisar terreno conocido. Sí, ya había escrutado, con esa inquietud, objetos innominables; ya había intentado —en vano— pensar algo *sobre ellos*, y ya había sentido que sus cualidades frías e inertes se hurtaban, se deslizaban entre mis dedos (1975: 147-8).

Solo resta, en consecuencia, percibir el mundo al margen de las palabras, puesto que son incapaces de alojarlo. Pero resulta imposible escapar de ellas, como tampoco se puede huir de la existencia. Más adelante comprobaremos hasta qué punto Varela intensifica la reflexión sobre la posibilidad de nombrar y cómo atañe a su propia poética este enredoso asunto.

Por último, hay que señalar que tanto en el existencialismo como en la obra de Varela apreciamos una relevante presencia del otro, cuya existencia se pone en constante relación con el yo. «Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por el otro» (Sartre 1992: 44). Así resume Sartre su importancia, mientras que la poeta lo expresa condensadamente en los siguientes versos:

sí  
la oscura materia  
animada por tu mano  
soy yo (2001: 134)

Así pues, en la obra de Varela el existencialismo contribuye a forjar una actitud poética que traspasa después los límites del territorio fundado por Sartre y sus seguidores. De ahí que signifique un aliento imprescindible: impulsa la palabra en el rumbo que esta ha decidido tomar. Como el abono echado en el mejor momento, nutre la poesía cuando empieza a adquirir fuerza propia —es decir, en París—. Los elementos comunes desarrollados brevemente arriba son una muestra significativa de cómo el existencialismo, tiñéndolos suavemente, pervive en los versos. En su compañía la poesía de Varela también ayuda al hombre a asumir su condición, a elegirla.

## Una difícil Generación del Cincuenta

Varela, como hemos visto ya en su biografía, da a conocer su primer poemario en 1959, por mediación de Octavio Paz y en México. Los datos de esta publicación ponen de manifiesto la extraña posición que al principio mantuvo la poeta dentro del panorama literario peruano. Para empezar, la fecha señala un desfase de más de diez años con respecto a los primeros libros de poetas de su edad: Eielson, por ejemplo, gana el Premio Nacional de Poesía con *Reinos*<sup>17</sup> en 1944, quince años antes; *Detenimientos*<sup>18</sup> de Sologuren aparece en 1947, y ambos habían publicado poemas en revistas aun antes. En contraste con la precocidad de sus compañeros, Varela publica su primera obra con treinta y tres años. Por otra parte, *Ese puerto existe (y otros poemas)* apenas tuvo difusión en el Perú, de manera que ni siquiera esta tardía aparición subrayó demasiado su presencia más allá del estrecho círculo literario personal. Precisamente por este motivo

---

<sup>17</sup> Ya en 1943 había publicado en prensa *Canción y muerte de Rolando*.

<sup>18</sup> *El morador* había salido antes, en 1944, como separata de una revista.

Sologuren se decidió a sacar en la editorial La Rama Florida el siguiente libro, *Luz de día*, tras comprobar que en Brasil se le atribuía a la autora un origen mexicano.

Sin embargo, Varela siempre se ha mantenido en el centro de la irradiación poética allí donde se encuentre: voraz en San Marcos o en la Peña Pancho Fierro, deslumbrada en París. Su vínculo con la poesía se plasma tanto en sus libros como en un compromiso asumido sin alardes y sin interrupción desde que Paz la afirmara en su vocación. Cuando ha sido requerida por amigos o poetas, su poesía ha visto la luz. Mientras tanto, ha elegido un espacio algo apartado donde crear sin distracciones. Este relativo aislamiento le ha permitido construir una poesía inquietante y extraña, de una belleza tan violenta como aquella de las flores carnívoras de sus versos.

En un trabajo sobre Eielson, Luis Chueca Field asegura que la poesía del peruano «se resiste a ser representativa de una supuesta generación y, más aún, de una vertiente interior de ésta», pues resulta «inclasificable globalmente» (1999: 63). Algo similar podría afirmarse con respecto a la producción de Varela. La adscripción a uno u otro grupo literario siempre supone cierto constreñimiento para una palabra individual e intransferible. En el caso de Eielson, su permanente exilio —entendido en un sentido muy amplio, como él mismo señalaba—<sup>19</sup> lo aparta de cualquier tentativa de integración. Varela, por su parte, aparece a destiempo con su primer libro, y desde entonces ha intentado mantener su actividad creadora ceñida a su dimensión más solitaria. Sin embargo, tanto uno como otra son considerados representantes indiscutibles de la denominada «Generación del 50».

---

<sup>19</sup> Eielson participó en una encuesta realizada entre los escritores peruanos no residentes en el Perú, y fue entonces cuando hizo esta declaración sobre su exilio integral: «Sin embargo, para mí que nací exiliado y moriré exiliado, porque el exilio es mi estado natural, geográfico, social, afectivo, artístico, sexual, Lima no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio. En ningún otro lugar, por mí conocido, la presencia de la muerte es tan palpable y persistente; en ninguna otra ciudad, su mano alhajada nos invita a cada paso, con tanto cinismo, tan exquisita seducción» (Eielson 1981: 112).



Como cabía esperar, el hecho de afirmar la existencia de esta generación implica un cuestionamiento inmediato. Se trata de una denominación —«Generación del 50», «Generación de Medio Siglo», «Tercera Generación»<sup>20</sup> según Ferrari— que designa un momento literario muy complejo, difícilmente clasificable por la abundancia de figuras relevantes y por la diversidad de propuestas en disciplinas artísticas diferentes. Precisamente porque se promueve entonces una gran actividad intelectual, resultaría empobrecedor reducir su estudio a una simple nómina de integrantes. Intentaré más bien recoger la atmósfera de la que ha sido una de las épocas más brillantes de la literatura peruana. Como bien resume Martos en su monografía dedicada a este periodo, en muchos momentos el Perú ha tenido poetas de gran calidad —baste con recordar a González Prada, Vallejo, Eguren, Martín Adán, Westphalen, Moro, Oquendo de Amat, Abril...—. Pero entre estas figuras y sus coetáneos encontramos a veces niveles muy diferentes, algo que desde luego no sucede en los años cincuenta: «Nunca hubo antes en el Perú un grupo poético de tanta calidad», sentencia Martos (1993: 10).

### *Los datos de una época*

Acudiré para empezar a los estudios más destacados sobre este periodo, sin olvidar algunos de los numerosos testimonios de quienes lo protagonizaron. Uno de esos trabajos, concretamente el de Miguel Gutiérrez, fija ciertos límites cronológicos, en tanto que la clasificación por generaciones —que él utiliza— depende, entre otros parámetros, de una franja temporal concreta. Según esta primera aproximación, los integrantes de la supuesta Generación del 50 serían «la totalidad de coetáneos (intelectuales, artistas, hombres y mujeres de acción) nacidos en el Perú (o venidos muy jóvenes e

---

<sup>20</sup> Así denominada por Ferrari, ya que sigue a la primera generación del siglo XX —cuyos autores comienzan a escribir a principios o mediados de los años veinte, como Eguren o Vallejo— y a la segunda —quienes empiezan a finales de los veinte y principios de los treinta, es decir, Moro, Abril, Westphalen, etcétera— (Ferrari 2000: 210-1).

integrados a la cultura del país) entre 1920 y 1935. El saldo de esta propuesta asciende nada menos que a 264 nombres dedicados a la poesía, con más de 400 publicaciones» (Gutiérrez 1988: 49). Como demuestran estos datos, resulta imposible ofrecer una mirada sobre la producción de los años cincuenta sin recurrir en cierta medida a generalizaciones, aunque sabemos hasta qué punto eso significa traicionar la excepcionalidad y rareza de muchas obras. En todo caso, trataré de conjugar los trazos gruesos de la visión panorámica con la presencia individual de cada creador.

Un primer intento de clasificación de los poetas del cincuenta se ha basado en el criterio de la edad. Para ello se ha propuesto una división en varias promociones. Esta segmentación, además de poner cierto orden en el aluvión de autores, brinda también un acercamiento más fiel a las obras en tanto que los miembros de un mismo grupo ofrecen también una mayor afinidad literaria, como veremos después. El propio Gutiérrez establece tres promociones para los poetas nacidos entre 1920 y 1935: la primera corresponde a los nacidos entre 1920 y 1925 (Sologuren, Eielson, Salazar Bondy, Valcárcel...); la segunda, a aquellos nacidos entre 1926 y 1930 — aquí situaríamos a Varela, junto con Delgado, Rose, Bendezú—, y la tercera entre 1931 y 1935 (Oswaldo Reynoso, Cecilia Bustamante, Arturo Corcuera...). Los miembros de la segunda promoción son, según el estudioso, los más conocidos (Gutiérrez 1988: 50).

Los poetas antologados por Martos nacen entre 1917 (Mario Florián) y 1931 (Manuel Velázquez). Este crítico ubica la iniciación literaria en dos fechas, 1945 y 1950. Propone así un primer grupo en los años cuarenta, compuesto principalmente por Eielson, Sologuren, Varela y Salazar Bondy. Paralelamente surgen en San Marcos los llamados «Poetas del Pueblo»: Florián (Premio Nacional en 1944), Gustavo Valcárcel (Premio Nacional en el 1948), Felipe Neira, Eduardo Jibaja, Guillermo Carnero Hooke y Luis Carnero Checa, entre otros. En los años cincuenta surge la segunda promoción, integrada por Alejandro Romualdo, Carlos Germán Belli, Francisco Bendezú, Washington Delgado, Efraín Miranda, Leoncio Bueno, Pablo Guevara, Américo Ferrari, José Ruiz Rosas, Fernando

Quispez Asín, Leopoldo Chariarse, Yolanda Westphalen, Francisco Carrillo y Manuel Velázquez. En todo caso, Martos insiste en que la cordialidad —e incluso la colaboración— caracterizó siempre las relaciones entre ambos grupos: no olvidemos que Romualdo y Salazar Bondy publicaron juntos la ya mencionada *Antología general de la poesía peruana* en 1957 (1993: 10-1). No hubo oposición ni enfrentamiento, tan solo una viva polémica iniciada por Vargas Llosa a raíz de la publicación del poemario *Edición extraordinaria* de Romualdo en 1958, a la que aludiré después.

En todo caso, tanto unos como otros se desarrollaron en el mismo contexto político e histórico y compartieron, además, experiencias similares en el ámbito literario. Con los ecos de la Segunda Guerra Mundial todavía muy presentes, el Perú había vivido un breve periodo de tranquilidad con el Frente Democrático y el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero a partir de 1945. Los escasos tres años que duró la libertad supusieron una agitación cultural que muchos escritores recuerdan hoy con nostalgia.<sup>21</sup> En 1948 el país volvía a la normalidad, como irónicamente sentenciara Martín Adán al comentar el golpe de Estado perpetrado por el general Manuel A. Odría —y que instauró la dictadura hasta 1956—. <sup>22</sup> Velázquez Rojas ha esbozado en pocas líneas las consecuencias que para los jóvenes tuvo este periodo: «Ocho largos años duró la dictadura de Odría, es decir casi cubrió todos los años juveniles de la Generación del 50. Los años juveniles deben ser hermosos, pero en este caso solo fueron arbitrarios, injustos y represivos. Odría enseñó —a través de sus esbirros— que existe el dolor social, la prisión, el destierro y la muerte» (1989: 49). En efecto, hubo deportaciones, exilios y represalias: Valcárcel, Scorza y Rose tuvieron que marcharse a México, Bendezú fue expatriado a Chile y otros abandonaron

---

<sup>21</sup> Así pude comprobarlo personalmente gracias a los testimonios de algunos autores invitados al ciclo de conferencias que sobre la Generación del 50 organizó en Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, en Lima, durante los meses de noviembre y diciembre de 2001.

<sup>22</sup> «El Perú ha vuelto a la normalidad». Recogido por Wáshington Delgado en la «Mesa redonda acerca de la Generación del Cincuenta» (Bravo 1989: 189).

voluntariamente el país por razones personales coincidiendo con esta oscura época —Varela y Szyszlo viajan a París, por ejemplo—. La inquietud intelectual se vio atemperada por cierto pesimismo, pero la frustración no evitó el enfrentamiento de los jóvenes con el poder. Así, la dictadura de Odría podría constituir para los poetas ese hecho histórico necesario que suele reclamarse a la hora de configurar una generación literaria.<sup>23</sup> A medida que avancemos en el estudio de la poesía del cincuenta, sin embargo, comprobaremos cómo no todos los demás requisitos se cumplen.

Los poetas del cincuenta comparten también numerosas actividades literarias: lecturas, tertulias, revistas... A pesar de que la diferencia de edad resulta mínima entre promociones, es suficiente para que los lugares de reunión sean distintos. Los poetas más jóvenes frecuentan el mítico Café Palermo, del que Manuel Jesús Orbegozo da una descripción muy directa en un artículo escrito con motivo de su triste conversión en *snackbar*. Allí encontramos una larga lista de los asistentes habituales, convocados a diario pero en especial los jueves: Vargas Vicuña, Romualdo, Delgado, Tulio Carrasco, Guevara, Alberto Escobar, Carlos Zavaleta, Bendezú, Rose, Abelardo Oquendo, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martins y muchos otros (Orbegozo 1989: XVII-XX). Abundan los novelistas y, sin embargo, apenas hay una breve mención a la presencia del «flaco Sebastián [Salazar Bondy]» llegado de Argentina. No aparecen como asiduos —ni siquiera como visitantes esporádicos— Eielson, Sologuren o Varela, aunque la poeta recuerda haber asistido en alguna ocasión.<sup>24</sup> Otros lugares para la charla fueron

---

<sup>23</sup> Pedro Salinas, basándose en Petersen, comenta la importancia del «acontecimiento o experiencia generacional»: «Es un hecho histórico de tal importancia que, cayendo sobre un grupo humano, opera como aglutinante y crea un estado de conciencia colectivo, determinando la generación que de él sale» (1989: 30).

<sup>24</sup> Comenta al respecto en una entrevista: «Al Palermo acudía, más bien, el grupo de Alejandro Romualdo, Washington [sic] Delgado, Francisco Bendezú, que son un poquito más jóvenes que yo. Alguna vez habré ido al Palermo, pero no era el local que frecuentaba mi grupo. Más bien íbamos también al bar Zela de la Plaza de San Martín, donde estaban pintores como Sérvulo Gutiérrez, Cristina Gálvez, Ricardo Sánchez» (Coaguila 1994a: 25).

el Bar Zela o El Patio, además de la ya mencionada Peña Pancho Fierro, donde se reúne principalmente la primera promoción. Estas tertulias paralelas tienen una significación equivalente para sus miembros: la puesta en común de inquietudes literarias o ideológicas y el fomento mutuo del estímulo creador.

Las revistas literarias constituyen otro elemento fundamental en la consolidación de la poesía de los años cincuenta. Al revisar en qué medida los poetas del medio siglo cumplen las condiciones necesarias para fundar una generación, Bravo destaca la importancia de algunas figuras que, pese a no convertirse en guías ideológicos, ofrecieron un espacio donde publicar la creación más joven: «si bien no hubo líderes ideológicos en torno a cuyas ideas se debían aglutinar los creadores que conforman una GENERACIÓN [sic], sí hubo motivadores, propios de esta llamada “Generación del Cincuenta”, como Luis Jaime Cisneros [*Mar del Sur*] y Jorge Puccinelli [*Letras Peruanas*], a través de quienes la publicación de textos de estos jóvenes, pudo darse, no solo con generosidad, sino también con un encomiable acierto [...]» (Bravo 1989: X). Imprescindible fue también *Las Moradas*, impulsada por Westphalen y donde trabajaran Sologuren, Eielson y Varela. Por su parte, Velázquez Rojas agrega otras publicaciones periódicas: *Idea* —primero dirigida por Gustavo Valcárcel y luego por Manuel Suárez Miraval—, *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, *Cultura Peruana* y más tarde *Destino* (1989: 51). Otros títulos serían *Epsilon* —donde publicó el Grupo Penta-Ultra, formado por Rose, Bendezú, Aranibar, Álvarez del Villar y Casapía— o *Cuadernos de Composición y Literatura* —del que formaron parte Oquendo, Luis Loayza, Vargas Llosa y José Miguel Oviedo— (Gutiérrez 1988: 50).

A través de la biografía de Varela hemos constatado la importancia de la lectura compartida entre estos jóvenes autores. Durante la dictadura la poesía no se consideraba una amenaza ideológica, de modo que no sufrió demasiado la censura. Abundaron, por ejemplo, las traducciones de autores europeos y norteamericanos, que llegaban a menudo desde Argentina o que incluso comenzaron a

publicar precisamente los poetas del cincuenta.<sup>25</sup> También en narrativa comenzaron a aplicarse las técnicas propias de Joyce, Faulkner o Mann. Algunas de esas influencias fueron llevadas al Perú gracias a los viajes emprendidos voluntaria o involuntariamente por los propios escritores. En todo caso, existió un amplio conocimiento tanto de la poesía peruana inmediatamente anterior como de la poesía clásica española o la contemporánea extranjera.<sup>26</sup> Gutiérrez, matizando un poco más, propone incluso lecturas diferentes para los distintos grupos: la poesía de los Siglos de Oro, la Generación del 27, el simbolismo, el surrealismo o la poesía anglo-norteamericana son fundamentales para la vertiente más esteticista. Sin embargo, en la producción de carácter social sobresalen León Felipe, Nazim Himket, Miguel Hernández, Mayakovsky, el Neruda de *España en el corazón* o Brecht. Y todos redescubren a Vallejo, que va haciéndose presente cada vez con más fuerza (Gutiérrez 1988: 66-7).

Los poetas de los años cincuenta tienen en común por tanto numerosas experiencias, cruciales para su formación primera tanto como para su posterior evolución personal. Para quienes aplican el método generacional, este aspecto resumiría otro de los criterios requeridos,<sup>27</sup> sin olvidar en ningún caso las diferencias entre promociones que

---

<sup>25</sup> Todavía años después dedica Varela a la poesía extranjera algunos de sus escasos artículos: «Dos antologías de poesía norteamericana» (1967: 89-91).

<sup>26</sup> Hay varios artículos dedicados a una de las presencias más sobresalientes en la lectura y en la producción poética esta época: Rainer María Rilke. Uno de ellos resulta especialmente interesante en tanto que aporta sutiles coincidencias entre el poeta austríaco y el temperamento peruano, lo que explicaría en parte el éxito de su arraigo: «Salvando las diferencias superficiales, en cierto grado de transculturización, parece que hay una identidad, basada en el misterio y la tristeza indígena que llevamos en la sangre, similar a la tristeza y evocación nórdicas a las que Rilke era afecto por razones de influencias literarias y por sangre. Por otro lado, la influencia de Rilke parece haber hallado terreno propicio en el clima poético instaurado por Eguren [...] así como también en el ambiente de desesperada búsqueda de Vallejo, su ternura, su amor filial, más su amor universal» (Bacacorzo). No me ha sido posible recopilar los datos bibliográficos referentes a este artículo ya que solo ha llegado a mis manos una copia en la que resulta imposible leerlos.

<sup>27</sup> «Otro elemento constituyente indispensable para la existencia de una generación es lo que llama Petersen los elementos formativos. Esto es: la homogeneidad de educación, en el sentido más lato, de fuerzas concurrentes a la especial modelación

se desarrollan aproximadamente durante los mismos años. Carlos Eduardo Zavaleta, uno de los novelistas más destacados, se muestra terminante al respecto: «Una generación literaria se llama así porque quienes durante los años de su aparición o formación, experimentan juntos las mismas influencias rectoras [sic]. Sólo importan los años formativos, los años en que se están constituyendo las personalidades artísticas, eso duró muy poco» (Bravo 1989: 211).

### *Un intento constante de clasificación*

La división de los escritores del cincuenta en promociones o grupos ha favorecido durante muchos años la tendencia a oponerlos como posturas a menudo irreconciliables en concepción poética. Según una simplista y conocida clasificación, existirían en principio dos grupos enfrentados: aquellos que crean una «poesía pura» y los representantes de la «poesía social». Gutiérrez traza dos trayectorias perfectamente distinguibles durante los primeros años:

[...] en los años 40 existen dos tendencias claramente definidas; por un lado, están los «poetas del pueblo» —Samaniego, Luis Carnero, Alberto Valencia, Gustavo Valcárcel, Eduardo Jibaja, Ricardo Tello y otros—, vinculados al Apra y que cultivan (con la excepción del Valcárcel de *Confín del Tiempo y de la Rosa*) una poesía social-oratoria, y por otro el grupo purista-esteticista de Eielson, Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, cuya antología *La poesía contemporánea del Perú* de 1946, constituye una suerte de manifiesto poético y que luego se reúnen, junto con Raúl Deustua, Blanca Varela y Francisco Bendezú, en torno a *Las Moradas*, que dirige Emilio Adolfo Westphalen [...] (1988: 60-1).

Aclara después que estas dos tendencias las detectamos ya en los años treinta, momento en que coinciden los miembros de la «segunda vanguardia» —Adán, Abril, Westphalen, Moro, los Peña

---

mental del individuo, en que se desarrolla un grupo nacido en los mismos años» (Salinas 1989: 29).

Barrenechea y Vicente Azar— y los sociales nativistas —Xammar, Garrido Malaver, Valle Goycochea, en cierta forma Moreno Jimeno, Luis Nieto y Mario Florián». Concluye por tanto que en la década del cincuenta, debido principalmente a la situación política, se produce una intensificación de esas dos corrientes propias ya de la tradición poética peruana (Gutiérrez 1988: 60-1). La poesía pura y la social, no obstante, no tienen por qué resultar incompatibles. De hecho, Gutiérrez propone matices para no eliminar del todo su complejidad. Así, en la poesía pura encontramos tres modalidades: la simbolista (surrealista), donde se encuentran libros concretos de Eielson, Sologuren y Romualdo; la postvanguardista (parasurrealista-expresionista), con algunos poemarios de Bendezú y Belli, y en tercer lugar la abstracta, a la que contribuyen Salazar Bondy y Delgado. La poesía social se ramifica paralelamente en tres grandes líneas: la social-realista (Valcárcel, Romualdo, Rose y el Grupo 1° de Mayo); el realismo crítico (de nuevo Delgado y Rose), y finalmente el existencial, epígrafe en que por fin topamos con Varela y otra vez con Eielson y Delgado. Como resulta evidente en esta clasificación —y como el mismo Gutiérrez destaca—, la evolución individual de cada poeta es zigzagueante, nunca lineal (1988: 68-9).

Con el fin de escapar a la dicotomía «puro/social», Carmen Ollé ha propuesto una nomenclatura que reparte a los poetas de medio siglo en varios grupos. Para ello ha realizado un estudio comparativo, contraponiendo la llamada «Generación del 50» peruana a las generaciones españolas del 27 y del 36. De todo ello se desprenden tres núcleos: «autores insulares e individualistas o intimistas», signados por una «angustia metafísica» (Belli, Sologuren, Varela, Eielson y Bendezú); un segundo grupo de autores que expresan el «sentir de la pequeña burguesía urbana con todas sus debilidades y frustraciones» (Delgado, Bondy y Guevara), es decir, poetas que empiezan como clásicos e irracionalistas y después adoptan cierto humanismo y progresismo, y en tercer lugar los poetas sociales como «conciencia de la clase popular» o poetas politizados (Romualdo, Rose, Valcárcel) (Ollé 1989: 58).



Otra tentativa de clasificación la ofrece Martos quien, prescindiendo del binomio «social/puro», establece también dos conjuntos de poetas. Entre los «platónicos» hallamos a Sologuren, Eielson, Varela, Quíspéz Asín, Belli, Bendezú, Chariarse, Ruiz Rosas y Ferrari. El criterio parece ser a un tiempo formal y temático:

Darío pensaba que los poetas eran pararrayos de Dios, a estos poetas encabezados por Sologuren, los llamaremos pararrayos del azur. A Belli, Ruiz Rosas y Ferrari, atendiendo sobre todo a su dedicación formal, los llamamos conceptistas; en sus poemas llama mucho la atención la manera de trabajar cada línea, el juego de oposiciones, los retruécanos, la ironía, la actitud de pesapalabras que ha descrito tan bien Carlos Germán Belli.

En los otros poetas escogidos de esta manera, a los que llamaremos aristotélicos, si bien tienen una veta personal poderosa, como en el caso de Rose o en el de Salazar Bondy, importa mucho la relación con los demás, el factor social de la poesía (Martos 1993: 13-4).

A este segundo grupo pertenecen, según Martos, Valcárcel, Salazar Bondy, Romualdo, Delgado Rose, Scorza, Guevara, Carrillo, Yolanda Westphalen, Velázquez, Florián, Bueno, Miranda (1993: 13-4).

La propuesta de Roberto Paoli afecta en realidad a toda la tradición poética peruana y, por tanto, también a la poesía del cincuenta—de hecho, muchos de los ejemplos utilizados para ilustrar su clasificación pertenecen a esa época—. Distingue a los poetas «hipoverbales» de los «hiperverbales»: los primeros se precipitan hacia el silencio; los segundos se demoran en una verbalidad excesiva. Entre los hipoverbales encontramos a Varela, Westphalen, Eielson o Sologuren, y entre los hiperverbales a Moro, Adán, Belli o Bendezú (1985: 94-5).

También con un alcance amplísimo establece James Higgins las categorías de «poesía visionaria» (*visionary poetry*) y «poesía de alienación» (*poetry of alienation*). Dentro de la primera estudia a Eguren, Vallejo, Moro o Adán, mientras que la segunda se manifiesta igualmente en Eguren y Vallejo, además de en algún autor del

cincuenta, como Belli —Varela no aparece, por cierto, en ninguno de los grupos— (1982: VI).

Con este último ejemplo de clasificación quiero referirme a la posibilidad que tiene un mismo creador de figurar en más de un «tipo de poesía». En verdad los calificativos aplicados a los poetas hasta ahora pueden fácilmente hilvanarse en dos líneas que abarquen todo lo anterior sin demasiada discordancia: una que agrupa a poetas «puros», «intimistas», «platónicos» e «hipoverbales»; otra que anuda a los poetas «sociales», «aristotélicos» e «hiperverbales», cuya palabra aparece como la «conciencia del pueblo». Algunas de las tipologías tienen mucho en común, pese a que los términos no coincidan. En todo caso, el problema reside en una de las mayores virtudes de esta poesía: la riqueza de cada trayectoria personal, que rechaza cualquier aproximación simplificadora. Porque quizá alguna de las denominaciones propuestas se ajuste adecuadamente a algún autor, pero resultaría casi imposible que lo hiciera con respecto al conjunto de su obra y durante toda su evolución. El hecho de imponer compartimentos donde arrojar nombres siempre resulta arriesgado, pero debido a la naturaleza de la poesía de los años cincuenta la dificultad de esta tarea es aún mayor.

### *Una mirada a la poesía del cincuenta*

Si por un momento aceptamos la oposición poesía pura/social, podemos entonces formular un certero lugar común al afirmar que en la producción de los años cincuenta incluso los escritores considerados sociales trabajan formalmente su obra como si fuera pura, es decir, con gran esmero y dedicación. Solo en raras ocasiones la poesía ha abandonado el trabajo estético de la palabra para sucumbir a la mera instrumentalización del poema. Vargas Llosa llamó la atención precisamente sobre este aspecto cuando se publicó *Edición extraordinaria* de Alejandro Romualdo.<sup>28</sup> La polémica, sin embargo,

---

<sup>28</sup> Con motivo de la publicación de *Edición extraordinaria* (1958), Vargas Llosa escribió el artículo titulado «¿Es útil el sacrificio de la poesía?» (1959). De aquí extraigo el siguiente fragmento, que considero necesario para ilustrar la polémica a la

no parecía responder a una realidad literaria general. De hecho, según el testimonio de los protagonistas —recogido en entrevistas y también en conferencias—, las relaciones entre autores con prácticas poéticas divergentes fueron siempre de admiración mutua.

Pese a la diversidad, algunas de las características atribuidas a la ingente producción del cincuenta son compartidas por las distintas promociones o grupos. Se ha destacado, por ejemplo, la condición principalmente urbana de esta poesía. Frente al indigenismo o nativismo anteriores, estos autores se muestran más cosmopolitas, lo que no significa en cambio una ausencia total de aquellos temas. La preocupación y el interés por el legado indígena pueden detectarse en algunos textos de Varela, y también de forma evidente en la personal recreación de los quipus que hace Eielson en su serie plástica *Nudos*, por citar solo dos ejemplos evidentes.

Todos los creadores, además, conceden gran importancia a la musicalidad del verso. Esto se traduce en el uso habitual de medidas como el endecasílabo y el heptasílabo —Gutiérrez habla incluso de un «predominio despótico del endecasílabo» (1988: 62)— y en la tendencia general hacia un lenguaje sometido a una fuerte depuración. El resultado se concreta en un discurso elevado, a menudo consciente de sí mismo.<sup>29</sup> Según se acerque la siguiente hornada de poetas —o incluso en la obra tardía de algunos del cincuenta—,

---

que vengo refiriéndome: «Su obra anterior nos mostraba a Romualdo muy por encima de esta poesía congelada de pancarta. Bastaría citar en este libro el Canto Coral a Túpac Amaru que es la Libertad, espléndido poema que despierta más emoción y adhesión que todo el resto, para comprender que se ha prestado a un simulacro, del que debe librarse pronto. El sacrificio de la poesía no favorece a ninguna causa. Porque quien coge un libro de poemas espera antes que nada encontrar poesía. Y se siente defraudado si bajo la apariencia de tal se le quiere imponer un programa. El rechazo no va contra el contenido de éste, sino contra el procedimiento, que es inmoral; pero las consecuencias son las mismas: uno se niega a aceptar el engaño» (Vargas Llosa 1989: 293).

<sup>29</sup> Según la propuesta de Salinas, se cumpliría de este modo otro de los requisitos propios de una generación literaria —así ocurriría al menos dentro de una misma promoción—: la existencia de un lenguaje generacional. «Eso es lo primero que el público capta cuando asoma en el horizonte una nueva generación: su modo de hablar, la forma nueva de expresarse» (1989: 32).

el poema va incorporando giros coloquiales y estructuras propias de la oralidad. En todo caso, los poetas de medio siglo mantienen siempre una alta exigencia con respecto a la dimensión formal del poema.

Por último, considero preciso añadir algunas de las características que Velázquez Rojas atribuye a la poesía de estos años. Destaca por ejemplo un «enjuiciamiento de la realidad a través de los valores morales», a la vez que una «defensa de la libertad del hombre (en su dual existencia como creador y ciudadano común o marginado)». El amor se revela como imprescindible «sustento de la vida» y se consume, finalmente, un proceso fundamental para la identidad nacional del poeta: la «integración de la peruanidad a través del dolor y la esperanza» (1989: 53). Solo una producción que avanza por un vasto territorio, difícilmente abarcable, puede ofrecer semejantes respuestas a la pregunta que lleva implícita toda poesía.

Sin embargo, no existe en la poesía del cincuenta nada parecido a un programa: ni político, ni ideológico, ni literario. No se trata de un grupo de escritores orientado hacia el futuro gracias a un proyecto compartido. Bravo resalta, precisamente, la dificultad de rescatar un destino común, y añade algo en lo que coinciden muchos estudiosos y autores: la ausencia de un guía ideológico —ese fenómeno que Salinas denomina «caudillaje»<sup>30</sup> y también de un «sistema doctrinario sólido», imposible dadas las circunstancias políticas del momento (1989: XII). Tal vez por eso Julio Ramón Ribeyro tiene una amarga sensación de fracaso al echar la vista atrás y comprobar los logros de la generación de vanguardia durante los años veinte y treinta. Nada hay comparable en los años cincuenta a la época de *Amauta* y de la reforma universitaria. Incluso en el ámbito político aparecen entonces dos partidos cruciales para la historia del Perú: el APRA, fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre, y el Partido Socialista (luego Partido Comunista), por José Carlos Mariátegui

---

<sup>30</sup> «Sigue en Petersen el factor denominado *Führertum*; es decir, caudillaje» (Salinas 1989: 31).

(Bravo 1989: 212). Y es que faltó, según palabras de Delgado, «una ideología o varias ideologías más precisas» (Bravo 1989: 208).

Para terminar, quiero reproducir el testimonio que Zavaleta brindó en un encuentro con coetáneos y estudiosos. El siguiente fragmento resume una actitud literaria y también vital; sirve a la vez como fin de nuestro recorrido y como invitación a iniciar otro más necesario a través de la poesía del cincuenta:

Se ha dicho asimismo que nuestra generación era descreída e irreverente. Esto es muy importante. Descreída porque no creyó en muchos moldes ni mitos. Tampoco fue religiosa. No hay poema religioso importante, me parece, y no hay tampoco cuentos que traten de la vida religiosa o que hablen mucho de Dios. [...] Reverenciaban la literatura, o sea la poesía, el cuento, la narración y la novela como obra de arte. Y esa creo que sería esta posición de este grupo, primero hermoso, juvenil, junto y después disgregado y cada uno a su agonía propia (Bravo 1989: 211).

### *¿Presencia de una generación?*

La abundancia de autores y la variedad de una producción que comienza o madura durante los años cincuenta justifican una posible clasificación en promociones o grupos. Esto supone un intento clarificador que ilumina con nitidez afinidades importantes y que aporta además distintos criterios a la hora de observar el amplísimo panorama.<sup>31</sup> Se trata de un momento demasiado rico para condensarlo exclusivamente bajo el membrete de «generación» —que he intentado evitar en lo posible, excepto cuando lo utilizaban estudiosos cuyas propuestas reproducía—. Ya hemos visto cómo la presencia de numerosos y divergentes núcleos parece romper desde

---

<sup>31</sup> Una aproximación más a la producción del cincuenta la aporta Gutiérrez a partir del origen social de los poetas: «a excepción de los poetas obreros —artesanos del Grupo 1º de Mayo— y de ciertos descendientes de familias patricias —limeñas o provincianas— arruinadas o venidas a menos, la mayoría pertenecen a la mediana y pequeña burguesía. Mediana burguesía sin grandes bienes y pequeña burguesía no pauperizada» (1988: 53).

dentro la estrechez de esa denominación. Solamente si aplicamos a la interminable lista de escritores del cincuenta las condiciones que solo cumplen del todo los distintos grupos citados, pueden reunirse muchas de las condiciones que Salinas plantea para demostrar la existencia de la Generación del 98.<sup>32</sup> Tal vez de ahí venga la inadecuación del término «generación»: para que exista, resulta necesario fundir en uno solo los diferentes núcleos.

Tulio Carrasco define a los poetas del cincuenta como «un conjunto de brillantísimas individualidades pero sin espíritu de grupo» (1989: 358). Los núcleos literarios formados durante esos años tuvieron la virtud de proveer a sus miembros del estímulo necesario para desarrollar una evolución literaria propia, como por otra parte ocurre habitualmente. Pero aquí parece que existía algo así como una reunión de conciencias individuales puestas en común, un conjunto de personalísimas propuestas compartidas para afianzar un posterior desarrollo en solitario. Tal vez lo común era, paradójicamente, el planteamiento único de cada poeta; de ahí que no solo la obra sino también la figura de cada miembro se resistía a ser clasificada.

Por fin, solo queda recordar un último acercamiento a estos años: la novela de Ribeyro titulada *Los geniecillos dominicales*, reflejo juguetón y apasionante de quienes protagonizaron esa época a la vez luminosa y sombría.

---

<sup>32</sup> De los siete requisitos propuestos, los distintos grupos de autores se ajustarían a casi todos: la proximidad del nacimiento de sus integrantes; una similar formación o educación, condicionadas a grandes rasgos por factores semejantes; la existencia de relaciones personales entre los miembros; el acontecimiento generacional que los aglutina, posiblemente la dictadura odríista, y casi podría afirmarse que también la fundación de un lenguaje generacional. En relación con el necesario «anquilosamiento o parálisis de la generación anterior» citado por Salinas (1989: 32), resulta difícil llegar a una conclusión terminante pues, si bien los poetas del medio siglo rompen del todo con el indigenismo, no lo hacen con la vanguardia, de donde siguen extrayendo valiosos frutos. El único requisito del que adolecerían claramente sería la presencia de una figura orientadora, de un guía ideológico.

## La voz en la poesía de Blanca Varela

### La voz fragmentada de *Ese puerto existe* (1959)

El recorrido por el sujeto poético puede iniciarse sin duda en el primer libro publicado por Varela, *Ese puerto existe (y otros poemas)*, de 1959, puesto que ofrece ya un interesante y rico perfil. Ni siquiera el lector más atento identificaría sin problemas esta voz pues, aunque en el poema inicial aparece definida y accesible, el resto del libro nos la oculta y multiplica. El síntoma más notorio de un primer desdoblamiento se manifiesta cuando la oímos calificarse en masculino. De este modo, se anula muy pronto la habitual identificación entre escritora y voz poética que, al principio, parece alentada por el poema «Puerto Supe». Poco después se muestra un yo lírico femenino, pero tampoco con él se simplifica la situación porque observamos cómo empieza a desgajarse rompiendo una imagen apenas recién esbozada. Por último, pululan en los textos ciertos personajes poéticos que establecen una relación oblicua con la escritora. Y aludo a «personajes» porque se trata de figuras que relatan, generalmente en prosa poética, pequeños argumentos o anécdotas fantásticas.

Grecia Cáceres ha estudiado también el panorama de voces múltiples, y sus palabras nos llevan al fenómeno de la desaparición del autor en el texto, expulsado por la preeminencia del lenguaje:

En la mayoría de los poemas de *Ese puerto existe*, Blanca Varela elude, complica, masculiniza o abstrae la figura del autor, del

emisor, del sujeto que late detrás de la palabra. Esta especie de juego a las escondidas hace que muchas veces parezca que la escritura habla por ella misma, en un lenguaje que elude al autor y que se constituye como un continuo surgido de sí mismo y que va hacia sí mismo (2002: 59).

Cada una de estas voces, además, sufre alteraciones que parecen ser consecuencia del roce con el mundo, por lo que resulta también crucial considerar el espacio del texto e incluso el tratamiento del tiempo que lo rige. A la formación del yo lírico contribuye igualmente la presencia de un interlocutor poético que, como era de esperar, no remite a un tú fijo e invariable ni siquiera en el ámbito del texto.

Con el tiempo, como podremos analizar en la obra posterior, todas estas facetas del yo poético convergen ligeramente, y la voz lírica se construye y sustenta de manera más armoniosa. Pero aun cuando la integración de tan divergentes rasgos resulte menos discordante, la crudeza con que el sujeto se retrata permanecerá inalterable a través de todos los poemarios.

### *Tentativa de la memoria*

Tras la eliminación por parte de Varela de los diez primeros poemas en sucesivas ediciones (la sección completa de «El fuego y sus jardines»),<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> *Ese puerto existe (y otros poemas)* incluye veintiocho poemas en su primera edición: diez pertenecientes a «El fuego y sus jardines», de marcada filiación surrealista, y dieciocho a «Puerto Supe», ya más alejados de esta influencia y donde se atisban los primeros rasgos del sujeto poético. Cuando Varela agrupa toda su obra en 1986 bajo el título *Canto villano. Poesía reunida* (1986), este primer libro sufre modificaciones que no afectan sustancialmente al desarrollo del tema que me ocupa: la primera sección («El fuego y sus jardines») fue eliminada por completo, mientras que la segunda («Puerto Supe») permaneció íntegra a excepción de los tres últimos poemas, que también quedaron fuera —y así se ha mantenido desde entonces—. Tanto los textos de «El fuego y sus jardines» como aquellos que cerraban *Ese puerto existe* apenas acusan la presencia del sujeto lírico, ya que son versos esencialmente poseídos por la imaginería surrealista y contagiados de su fervor onírico.

Prescindiré, por tanto, de los poemas que Varela suprimió en ediciones posteriores, apenas relevantes en este capítulo. Los quince restantes, reunidos desde entonces siempre con continuidad, sin secciones, suponen el nacimiento poético de



«Puerto Supe»<sup>34</sup> queda como el texto inicial de *Ese puerto existe*, y constituye así el primer trazo firme de la voz lírica:

Está mi infancia en esta costa,  
bajo el cielo tan alto,  
cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,  
nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,  
azules casas en el horizonte.

Junto a la gran morada sin ventanas,  
junto a las vacas ciegas,  
junto al turbio licor y al pájaro carnívoro.

[...]

Están mis horas junto al río seco,  
entre el polvo y sus hojas palpitantes,  
en los ojos ardientes de esta tierra  
adonde lanza el mar su blanco dardo.  
Una sola estación, un mismo tiempo  
de chorreantes dedos y aliento de pescado.  
Toda una larga noche entre la arena (2001: 25-6).

Se apela a la memoria, posiblemente uno de los elementos que más certeramente pueden construir un yo poético coherente. Como bien señala Alberto Valdivia Baselli, «en este universo inicial de la poeta, Varela construye una poética de la memoria activa de la realidad; afirma que lo que muestra existe, que lo que señala con el índice de la palabra es cierto» (2002: 17). Gracias a la memoria el sujeto se reconoce en el pasado, y acepta así una línea que une la figura de ayer con la de hoy, es decir, con quien habla en el presente textual. Al recordar, la voz examina todos los pedazos de la experiencia y les da unidad con la escritura. Este trámite facilita después el tratamiento

---

una personalidad lírica complejísima; es pues a estos primeros balbuceos a los que dedicaré toda la atención.

<sup>34</sup> En adelante citaré siempre los poemas por la edición de 2001 (*Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*), ya que es la más reciente y recoge la obra poética completa de Varela hasta el momento.

del sujeto como objeto poético puesto que establece cierto orden y, sobre todo, presupone que es una sola figura indivisa.

El valor de «Puerto Supe» reside en parte ahí: ingenua todavía, la voz del verso identifica el pasado que la funda y aglutina; fomenta así la ilusión de que será el mismo individuo lírico de textos posteriores. El sujeto recopila datos; los rescata para recuperarse y finalmente reconocerse. El recuerdo colabora esencialmente en el intento: solo la memoria asegura la identidad continua, solo observando el pasado con la distancia necesaria aparece una figura nítida, como un inmenso mosaico cuyo dibujo se aprecia a cierta distancia.

Pero no todo el poemario se asienta sobre la memoria; también el presente demuestra su importancia. Por ejemplo, la evocación de Puerto Supe, espacio del pasado, se consigna en un presente que evoca y actualiza: «está mi infancia en esta costa», «están mis horas junto al río seco». Sin embargo, a medida que avanzamos en el libro descubrimos en el yo poético fisuras que el tiempo no logra restañar. El sujeto lírico, por tanto, será uno en el recuerdo, pero ante el presente solo la aceptación de las diferentes voces que lo integran —que incluso llegan a constituir personas poéticas autónomas en algunos textos— permitirá vislumbrar el mapa completo de su identidad.

Antes de continuar es necesario añadir que, si bien Varela recuperó su niñez en algunos de estos versos, el marco espacial —en concreto Puerto Supe, una zona de la costa peruana que realmente existe, como asegura el título del libro—<sup>35</sup> no remite directamente a su infancia. En una entrevista concedida a Efraín Kristal, la autora aclara el malentendido que ha llevado a gran parte de la crítica a interpretar Puerto Supe como el lugar donde ella creció. En realidad, allí descubrió la costa durante su juventud, gracias a las temporadas

---

<sup>35</sup> Varela cuenta cómo llegó al título de su primer libro: «El libro originalmente se iba a llamar “Puerto Supe”, que es el título de uno de mis poemas. Pero Octavio [Paz] me dijo: “ese es un título muy feo”. Yo le respondí: “Pero ese puerto existe”. Entonces él dijo: “ese es un buen nombre”. De manera que se tituló así: *Ese puerto existe*» (Coaguila 1994a: 26).

que pasaba invitada en casa de sus generosas amigas Alicia y Celia Bustamante —la primera esposa de José María Arguedas—:<sup>36</sup>

Tengo un poema que se llama «Puerto Supe» y todo el mundo cree que nació o pasé mi infancia en ese lugar. Nada de eso. Supe es un puerto en donde Alicia Bustamante se había comprado una casita de pescadores en la que pasaban los veranos ella, su hermana Celia —la mujer de Arguedas— y el propio José María. Me invitaban allí y, como yo era muy joven, ellas le pedían permiso a mi madre para que me dejara pasar esas vacaciones con otros amigos más. Fue una maravilla ese descubrimiento de la costa (Kristal *et al.* 1995: 135-6).

En cualquier caso, este poema inaugura una trayectoria poética que comienza en este momento según la voluntad de la propia autora al publicar su obra completa.<sup>37</sup> Lo hace además sin retrasar ni siquiera un momento la presentación del yo lírico que hilvanará, con alteraciones significativas, los siguientes poemas.

El primer verso de «Puerto Supe» («Está mi infancia en esta costa») restaura el recuerdo y a través de él se da el hallazgo de la propia individualidad en la palabra. Indudablemente, la memoria se erige como uno de los parámetros más fieles a la hora de trazar la voz lírica y, en este caso, nos regala además la conjunción de dos tiempos engarzados: el pasado del origen y el presente que lo desentierra. La utilización del presente para volcar el contenido nebuloso del recuerdo le da a este una nitidez y cercanía que no hallaríamos en

---

<sup>36</sup> A José María Arguedas, amigo y maestro de una Varela muy joven, está dedicado secretamente este poema: «A él debe mi poesía no la forma ni la intención inmediata, sino su paisaje más profundo, algo semejante a la sangre o a las raíces. Algo que más tarde, mucho más tarde, en París, se convirtió en mi primer poema legible y adulto, al cual titulé en secreto homenaje a Arguedas: “Puerto Supe”» (Varela 1985: 86).

<sup>37</sup> Según sus propias palabras, en contradicción incluso con lo afirmado antes, Varela comenta: «“Puerto Supe”, [sic] lo doy como primer poema porque es el primer poema que yo escribo teniendo conciencia de ser algo diferente a lo que me rodea. Tengo conciencia de ser peruana en París. Puerto Supe es un puertecito, pero es un puertecito emblemático que, en realidad, viene a representar toda la costa peruana, es la zona en que nació, donde me he criado y he vivido» (Forgues 1991: 80).

caso de ofrecerse en pasado. El tiempo se estira en el poema, se hace continuo e incluso permite la reiteración: «toda una larga noche entre la arena», «mar de todos los días». Se muestra además una clara apropiación del tiempo por parte del yo poético: «mi infancia», «mis horas junto al río seco».

También se inaugura en «Puerto Supe» la pérdida, pues nombrar el pasado de algún modo significa iluminar la zanja que lo separa del tiempo en que se recuerda. Teniendo en cuenta que más tarde el sujeto irá multiplicándose, la ruptura con el pasado surge como la primera de una serie significativa de fragmentaciones. De toda esa complejidad parece percatarse la voz cuando afirma: «en esta costa soy el que despierta». No puede hablarse del yo lírico de Varela sin aludir a las pérdidas que lo forman, una identidad verbal repleta de huecos, como la estructura básica de un edificio. Algunos versos de este poema, que anuncia tanto de lo que después leeremos, adelantan también los primeros recuerdos desechados. Lo que queda supone la primera aparición de unos restos fundamentales en la propuesta poética de Varela:

Allí destruyo con brillantes piedras  
la casa de mis padres,  
allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,  
destapo las botellas y un humo negro escapa  
y tiñe tiernamente el aire y sus jardines (2001: 25).

Aquí las imágenes nos llevan de lo cerrado a lo abierto (destruyo la casa, destruyo la jaula, destapo las botellas), como si la clausura del pasado diera lugar a un nuevo tiempo, a un espacio por fundar.

Sin embargo, persiste la identidad entera en este poema, pese a la proximidad de versos posteriores en que toda seguridad desaparece. Leemos al final de «Puerto Supe»:

Aquí en la costa escalo un negro pozo,  
voy de la noche hacia la noche honda,  
voy hacia el viento que recorre ciego  
pupilas luminosas y vacías (2001: 26)

Inmediatamente nos llega el eco de «Fuente» (2001: 31), otro de los poemas de este mismo libro:

Junto al pozo llegué

[...]

Estuve junto a mí,  
llena de mí, ascendente y profunda,  
mi alma contra mí

[...]

Éramos una sola criatura,  
perfecta, ilimitada,  
sin extremos para que el amor pudiera asirse.

Frente a esta fusión perfecta, tropezamos poco después con una declaración sin rodeos del desdoblamiento que sufre el sujeto. La encontramos en unos versos del poema «La lección» (2001: 32):

Hallaré la señal

y la caída de los astros

me probará la existencia de otros caminos

y que cada movimiento engendra dos criaturas,

una abatida y otra triunfante

[...]

Como vemos, resuenan versos donde el sujeto aparece como una sola pieza junto a otros en los que van separándose los pedazos que lo constituyen. Así sucede en el otro texto que alude directamente a la infancia —«Los pasos» (2001: 29)—, aunque lo hace de forma muy diferente. El ejercicio de la memoria ya no preserva la identidad única; antes bien el tema —los pasos vitales que desembocan en la figura presente que nos habla desde el texto— incide en la dispersión al presentarnos vivencias aisladas que finalmente desembocan en un único individuo lírico. Al igual que en «Puerto Supe», la breve aparición del yo explícito insiste en el género masculino:

Cuando niño di muchos,  
aquéllos cuentan hasta morir,  
los más puros y crueles (2001: 29).

De nuevo la importancia de la infancia y de nuevo también el autorreconocimiento en el pasado con una primera persona sin paliativos. Y para confirmar cada temor intuido en «Puerto Supe», se repite la pérdida:

Aquél hacia la mariposa o hacia el gato  
que murió al poco tiempo,  
o aquél hacia la madre,  
para llorar sobre su oscura falda sin olores,  
sobre su vientre que amo todavía como mi casa<sup>38</sup> (2001: 29)

En los últimos textos de *Ese puerto existe* se intenta prescindir de la memoria y del tiempo, y se niega así el enfrentamiento con el pasado. En «Destiempo» (2001: 47-51), largo poema que clausura el libro, leemos: «Estoy casi olvidando» o «Toda la palidez inexplicable es el recuerdo». El yo poético queda así atrapado en un presente que solo confirma las múltiples aristas de su personalidad lírica: «Murió la araña que medía el tiempo / sólo hay un viejo muro y una nueva familia de sombras». El tiempo se estanca, no avanza ni retrocede y, como concluye la poeta, se instaura «siempre la eternidad a destiempo».

Identidad. Alteridad. Ruptura. El poema inaugura la voz y con ella el deseo de un sujeto único e irrevocable. Pero la palabra, en tanto que indagación, confirma la multiplicidad. El tiempo colabora en ambas direcciones: hacia el pasado reúne coherentemente los

---

<sup>38</sup> La imagen del vientre parece encontrarse implícitamente recogida en la «casa vacía» de uno de los poemas de *Ejercicios materiales* (1993). En este caso, la voz es madre y no hijo:

otra vez esta casa vacía  
que es mi cuerpo  
adonde no has de volver (2001: 172)

fragmentos y los dota de sentido; en el presente la cercanía dificulta una visión integradora de la personalidad lírica, pues se detectan claramente las grietas. La memoria participa así, tímidamente al principio, en el cuestionamiento de la realidad que atañe a toda la creación de Varela; comienza su tarea al mostrarnos el engaño que esconde un sujeto poético compacto y seguro.

### *El sujeto sin rostro*

Aprende el lector a detectar las pérdidas y con ellas a reconstruir una voz que se ofrece a fogonazos, como por cierto se percibe a sí misma. En «Puerto Supe» además se vislumbra fugazmente uno de los elementos más llamativos del universo poético de Varela: el yo poético se enuncia en masculino, detalle extraño para el lector aun cuando este otorgue al sujeto lírico una entidad autónoma al margen del escritor real.<sup>39</sup> La retrospectión y la peculiar voz del texto aparecen a un tiempo, concretamente en el primer poema del primer libro, para amenazar la consistencia de la realidad e implantar la duda en el verso. Como veremos después, pronto empieza el discurso en femenino, pero para entonces la presencia inquietante de ese otro masculino no puede olvidarse, porque en definitiva ha certificado lo que después el resto de los poemas confirmará: la existencia de varias caras bajo lo que parecía constituir una sola figura.

La crítica ha dedicado mucha atención a tan excepcional rasgo. Según Miguel Gomes, el género masculino mediante el cual el hablante se autorrepresenta tiene que ver con la inversión de los clichés: «ese hombre, en la escritura de una mujer, se convierte en el antagonista de la sinceridad romántica» (2002: 63). Ana María Gazzolo, por otra parte, interpreta el yo masculino como una tentativa de universalidad con el fin de evitar el carácter restrictivo que

---

<sup>39</sup> Sin duda, hay otras escritoras que han mostrado esta misma particularidad: la austríaca Ingeborg Bachmann, leída y admirada por Varela, esgrime también un yo poético masculino. En el ámbito hispanoamericano encontramos, por ejemplo, a la poeta uruguaya Sara de Ibáñez.

tácitamente implica el uso del género femenino. Y añade todavía otra razón para justificarlo:

Varela da a entender, en una tímida actitud primigenia, que percibe la extrañeza que suele producir la escritura de las mujeres —debido a su infrecuencia, para no entrar aquí en otras consideraciones— y revela, asimismo, el pudor ante un género que puede ser el más indicativo, por restringido, de la persona que se esconde tras el poema (Gazzolo 1989: 132).

En cuanto a la posterior condición femenina del yo poético, Gazzolo arguye que el cambio se inserta en un proceso de asunción del mundo que se relaciona igualmente con la aceptación verbal de la propia persona (1989: 133).

José Miguel Oviedo ha tratado el tema insertándolo en un contexto más extenso y polémico, aquel que viene generando la llamada «escritura femenina». Como resumen de una postura que no atañe en exclusiva a Varela, recogemos el siguiente fragmento de un artículo a ella dedicado:

El problema es que no sabemos con certeza cómo se manifiesta en la poesía una «sensibilidad femenina» ni menos podemos relacionarla sin vacilaciones con la existencia de un creador femenino, como tampoco podemos decir que toda la poesía escrita por hombres refleje una «sensibilidad masculina» (Oviedo 1979b: 102).

Paz, por su parte, asegura que, en estos primeros poemas, «demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto. A medida que se interna en sí misma —y, a medida que penetra en el mundo exterior—, la mujer se revela y se apodera de su ser». El escritor mexicano, además, reconoce pocas escrituras equiparables a la de Varela en cuanto a su modo intrínsecamente «mujeril» y femenino (Paz 1996: 10).

Antes de emprender el análisis de la persona poética en profundidad, volvamos un momento atrás. Sea cual sea el motivo por el



cual la autora proponga un yo masculino, no creo que necesariamente haya de estar relacionado con una voluntad consciente de universalidad. La tarea inacabable del poeta consiste en dejarse ho-  
radar por el lenguaje, que lo traza de un modo único, insustituible. Por supuesto, un buen poema también implica a un lector adecuado, pero el fenómeno de identificación con el yo poético no llega obligatoriamente por semejanza de la experiencia; también puede hacerlo por ahondamiento o individualización.

Más interesante me parece la interpretación de Gazzolo referida a la asunción de la identidad (verbal) femenina como parte de un laborioso proceso de reconocimiento y aceptación del mundo. Como veremos más adelante, es plausible pensar que la búsqueda de la voz lírica personal suponga para el creador cierta zozobra, suavizada después por el gradual descubrimiento y construcción de un sistema poético propio. La eliminación de algunos de los textos iniciales delata cierta desconfianza e inseguridad por parte de Varela con respecto a la obra inicial.<sup>40</sup> Quizá la primera persona masculina nos remita igualmente al titubeo formal que todo poeta novel acusa.<sup>41</sup>

El comentario sobre el fragmento de Oviedo nos sitúa en un ámbito cercano al frecuentado hasta ahora. Efectivamente, comparto

---

<sup>40</sup> Los poemas eliminados de la primera edición de *Ese puerto existe* muestran ya una calidad notable, aunque, como reconoce la autora, se trata de unos textos que están buscando una voz propia: «Cuando me ofrecieron compilar mi obra fui con un amigo, el crítico Abelardo Oquendo [...]. Léimos y releímos todo y sólo dejé lo que tenía mi voz. Reconozco que había metáforas y pastiches que no eran míos, que eran producto de la influencia de Sologuren y Eielson. Siendo honesta conmigo misma decidí suprimirlos» (Cherem 2001).

<sup>41</sup> Aunque no sea necesaria la opinión de la autora con respecto a este tema, creo que es interesante recuperarla ya que con ella rescatamos la complejidad de una postura en ocasiones difícil de interpretar. Por una parte, Varela comenta que el posterior yo poético femenino nace «con la aceptación de la condición de mujer» (Forgues 1991: 79). Por otra, encontramos a veces declaraciones más anecdóticas que completan, sin necesariamente negar, afirmaciones como la anterior: «Yo siempre era muy crítica de lo que hacía mi mamá, le decía que eso no era poesía [mi mamá y mi abuela hablaban en verso, eran graciosas, todo lo que decían lo rimaban]. Al principio, para diferenciarme de ella, inclusive escribía en masculino» (Forgues 1991: 79).

con el crítico la creencia en una sola poesía, ajena a la escisión de creación masculina y femenina: «La poesía no tiene sexo, aunque puede expresar todas las variantes de la pasión sexual. Que el autor de un poema sea hombre o mujer nos es indiferente para disfrutarlo, para entenderlo, para juzgar su valor» (Oviedo 1979b: 101). Entiéndaseme bien: la poesía no tiene sexo o más bien tiene el sexo que el poeta le imprime, lo que significa que la poesía, como es evidente, no existe sin los autores que la crean. Opera, entonces, en profundidad y de forma exclusiva: alguien que escribe va designándose inequívocamente mediante la palabra. Y es que son muchos los factores que influyen decisivamente en la escritura de un poema. El hecho de crear en un idioma y no en otro condiciona irremediablemente el verso, al igual que las vivencias que conforman la personalidad del autor. Una de esas vivencias, sin duda, la constituye nacer hombre o mujer; por tanto, el texto quedará inevitablemente contaminado de género.<sup>42</sup> La obra de Frida Khalo, por ejemplo, se construye sobre su condición de mujer tanto como sobre la gran herida que es su cuerpo. En ese sentido considero muy acertada la conclusión a la que llega Oviedo, refiriéndose en ese caso a Alfonsina Storni: «crea con la seguridad de quien sabe que, si al escribir es ella misma, no puede ser infiel a su sexo» (1979b: 102).

Susana Reisz, por último, descalifica la opinión citada de Oviedo y comenta con respecto a Paz: «lo perturbó el hallazgo de que la “gran” poesía puede llevar una marca de género. La comprensible ansiedad generada por ese reconocimiento lo llevó a tratar de acuñar

---

<sup>42</sup> En este sentido añado la siguiente declaración de Varela, de la que puede desprenderse que el género es uno más de los ingredientes que forman la identidad y, por tanto, condiciona la creación poética tanto como cualquier otro: «Para mí no tiene ningún significado especial ni ser poetisa ni ser peruana. Soy o padezco ser ambas, no las puedo disociar: es mi identidad y es a través de la cual mal o bien vivo». En esta misma entrevista la poeta resulta explícita: «Además, pienso que la poesía no tiene sexo. Aunque, claro, corre a través de ciertos transmisores que pueden ser un hombre o una mujer» (1986c: 7). En cuanto al tema de la llamada «poesía femenina», la poeta comenta: «De la misma forma respondo cuando me preguntan si hay poesía femenina: “La poesía es una sola, la buena, la que funciona”» (Coaguila 1994a: 25).

calificativos que él creyó más potables que “femenino” pero que dejan ver, por contraste, las valoraciones negativas asociadas al género en cuestión». Concluye la estudiosa que el lenguaje de Varela es «profundamente femenino pero que lo es de un modo desconcertante para la mayoría de los hombres (y para muchas mujeres también) por su total falta de convencionalismo» (Reisz 1996: 50-1).

Sin embargo, creo que la lectura atenta confirma la opinión de Paz, acertada incluso si solo consideramos el primer libro —al que por cierto se refería en exclusiva, aunque haya sido reproducido en tantas ediciones posteriores—. A medida que Varela va encontrando su voz poética, esta va expresándose con mayor precisión. La creación fervientemente asumida no permite escapatoria, y la etapa del yo poético masculino se inserta así, de manera coherente, en la totalidad de su obra.

El género masculino del sujeto lírico de *Ese puerto existe* es solo un aviso de su complejidad. Los mecanismos que funcionan oscuramente en los primeros poemas alumbran una presencia que se multiplica y adopta diferentes identidades cuyas fronteras no siempre son fáciles de señalar. La primera aparición explícita la encontramos en los últimos versos de «Puerto Supe»:

En esta costa soy el que despierta  
entre el follaje de alas pardas,  
el que ocupa esa rama vacía,  
el que no quiere ver la noche (2001: 26).

La aparición de un yo masculino es aquí muy fugaz. El tono levemente confesional que emana de este texto casi nos obliga a relacionarlo inmediatamente con la autora, puesto que el lector tiene la poderosa intuición de que se trata de una experiencia profundamente autobiográfica en algún sentido. Algo similar sucede en «Los pasos»:

Cuando niño di muchos  
aquéllos cuentan hasta morir,  
los más puros y crueles (2001: 29).

La identidad poética se nombra por vez primera en masculino, pero en verdad oscila entre dicha designación y la femenina, o más bien diríamos que avanza de una a otra. La transición se realiza pronto y queda registrada hacia la mitad del poemario, concretamente en el poema sexto, titulado «Fuente»:

Junto al pozo llegué,  
mi ojo pequeño y triste  
se hizo hondo, interior.

Estuve junto a mí,  
llena de mí, ascendente y profunda,  
mi alma contra mí<sup>43</sup>,  
golpeando mi piel,  
hundiéndola en el aire,  
hasta el fin.

La oscura charca abierta por la luz (2001: 31).

La lenta indagación en la palabra y el mundo, iniciada recientemente, no podía olvidar la propia experiencia como material lírico. El análisis de la realidad suele hacer tropezar constantemente al sujeto con su propia figura. A partir de este poema se renuncia a la auto-denominación en masculino, aunque también es cierto que la insistencia en la voz femenina no llegará hasta libros posteriores, ya que en muchos de los poemas restantes de *Ese puerto existe* ni siquiera se nombra o califica la voz, de modo que carecemos de pruebas que la identifiquen genéricamente.<sup>44</sup>

Hasta aquí hemos observado un proceso que se activa en el poema inicial del libro, texto donde el sujeto verbal se expresa a través

---

<sup>43</sup> Aun si interpretamos que «llena de mí, ascendente y profunda» se refiere al alma nombrada después, podemos encontrar en este libro otro ejemplo de voz en femenino en el poema «Destiempo»: «Estréchame las manos, / la única luz que nos queda, / no me dejes *olvidada* / en la cima de una ola» (2001: 47). La cursiva es mía.

<sup>44</sup> Esta falta de identificación genérica parece corresponderse con el sujeto neutro que la autora reclama para sus poemas iniciales: «Paz decía que mi primer yo poético era masculino, aunque yo más bien diría que era neutro» (Mora 1999: 9).

de una primera persona masculina involuntariamente próxima, reticente a la exposición confesional de la experiencia. El yo poético, incluso renunciando a una identidad femenina, resulta parco en alusiones a sí mismo, especialmente en *Ese puerto existe*. Después de «Fuente», donde surge un yo femenino, la voz parece de nuevo replegarse, recoger tímidamente las palabras que la nombran. Desde entonces hasta el final del libro el sujeto apenas vuelve a tratarse como objeto poético; más bien se convierte en observador de lo que acontece a su alrededor. Tampoco esta aparente desaparición lo elimina del todo del espacio del poema, porque el hecho de registrar la realidad implica un acto de definición mutua: el poeta nombra y crea el mundo, al tiempo que se ve definido inevitablemente por la realidad que habita.

Junto con los de sujeto masculino, femenino o no explícito, hay un puñado de textos ajenos, al menos a primera vista, al mapa de personas verbales hasta aquí dibujado. El poema «El capitán» (2001: 38-9), duodécimo de la serie, propone una nueva personalidad lírica que, con notables diferencias, se repetirá en este y otros libros. La segunda estrofa nos sirve como presentación del personaje:

Los capitanes somos castos y rugimos como el mar, rojos y  
solitarios despreciamos la sumisión de la tierra.

Aun en el trópico, sí, aun en el trópico, cuando emerge como  
una ubre pálida la isla, las camelias lacrimosas, el bárbaro  
perfume del hogar.

Los capitanes somos insomnes por naturaleza.

Hay que destacar, en primer término, la naturaleza ficcional que se vislumbra en este extraño sujeto poético. Los versos transcritos confirman la fidelidad al tratamiento lírico del contenido, actitud que persiste aun cuando el verso se alarga tanto que termina por convertirse en prosa poética, como sucede casi imperceptiblemente en la tercera estrofa del poema. Incluso detectamos un argumento relativamente narrativo: el capitán de un barco divaga largamente mientras espera el alba, describe paisajes, presiente la gloria, añora

a los muertos... y con la aurora llega la duda: «Vencedores nos sorprende el alba. ¿Hemos soñado?». Todo lo anterior se desdibuja ante semejante vacilación; pero queda todavía un escalón más en el proceso de difuminación del texto: el último párrafo sustituye la primera persona del plural, hasta entonces utilizada, por una tercera persona exterior que comenta la figura del navegante: «El capitán es insomne por naturaleza y sin embargo sueña. [...] Sólo el mar canta esta leyenda». ¿Cómo interpretar este deslizamiento de voces?

El poema recoge una primera persona que, a diferencia del yo de textos anteriores, se identifica como capitán de un barco en «una extraña batalla». La línea que veníamos viendo desde los primeros poemas se rompe. Nada hay en común con un escondido sujeto masculino o con la voz femenina a la que deja paso. En contraposición a la ausencia de datos sobre el yo poético habitual, hallamos pistas que sitúan al capitán en unas coordenadas al menos imaginables: «Hace mucho tiempo que no hago el amor, las últimas noches han sido terribles» o «Los primeros muertos brillan sobre el puente». En el tiempo infinito del mar y en el espacio concreto del barco se ubica la voz dominante del poema hasta el final. El último verso («Sólo el mar canta esta leyenda») nos ofrece la posibilidad de leer el poema completo como una historia contada por el océano. Pero a la vez se intensifica su carácter legendario por ser una voz desconocida, una voz cualquiera, la que podría concluir la narración de la leyenda.

Al margen de la sustitución final del narrador lírico de «El capitán», el texto nos coloca ante un nuevo sujeto verbal a medio camino entre el personaje narrativo y la voz usual que conecta autor y lector, es decir, el complejo yo poético al que nos había acostumbrado hasta ahora la autora. El hecho de que el capitán quede expresado en primera persona no lo acerca en ningún caso a la voz habitual de los poemas comentados antes. Se trata de un personaje con una mínima pero relevante anécdota narrativa, muy poetizada.

En este mismo sentido, creo interesante referirme a los primeros poemas publicados por una incipiente Varela, aparecidos en *La Prensa* en 1946. Se trata de dos sonetos titulados «Yago construye bajo su

propia sombra» y «Yago siembra su voz».<sup>45</sup> Estos textos constituyen la primera aparición de un personaje —aquí de raíz dramática— en la obra de la autora y, aunque Yago surge bajo la segunda persona, los poemas representan un temprano síntoma de una voz definida o moldeada por otras cuyo carácter no es meramente poético.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Debo el hallazgo de estos poemas a la amabilidad del profesor Ricardo Silva-Santisteban, quien no solo me informó de su existencia sino que también me facilitó una copia de los textos. Además, orientó mi atención hacia la figura de Yago como un exponente relevante en el estudio de la voz poética.

<sup>46</sup> Por todo ello, y por ser casi inhallables hoy día, considero apropiado transcribirlos a continuación. Los textos pertenecen respectivamente a «Yago construye bajo su propia sombra» y a «Yago siembra su voz»:

TU MUERTE, sangre amada o frío hielo,  
perenne soledad que vas viviendo,  
sello de luz que invade convirtiendo  
pequeña sombra en infinito cielo.

Y te encuentro tan sólo en la palabra  
dulce párpado azul que te adormece,  
agua infinita que en tu mano crece  
esa pálida muerte que te labra.

Helecho triste brotará en la herida  
de tu voz sin retorno y desgajada,  
y en aterida frente florecida,  
raíz de sueño, amante inesperada  
oprimir liviana la partida,  
morador de la tierra desolada.

VAS SEMBRANDO tu voz, cereal del viento,  
y la boca de luz se te ilumina,  
claridad interior que te confina  
íntimo y desvelado en el aliento.

Cuando olvidas los ojos en oscuros  
rincones que te saben dolorido,  
te vuelves en la noche convencido  
de hallarte sin mirada entre los muros.

Cereal, triste cereal, nacen tus rezos  
buenos para la tierra que te obliga  
y en el silencio dulce de los besos  
se te tornan los labios tibia espiga,  
que se duerme viviendo los regresos  
a la humedad sonora que te abriga (Varela 1946).

Volviendo a *Ese puerto existe*, advertimos cómo en ocasiones se recurre también a una tercera persona que nos presenta igualmente personajes configurados por extrañas anécdotas. Así sucede en «Historias de Oriente» (2001: 40-2):

Cierta mañana Cosme<sup>47</sup> abrió los ojos y vio a su perro envuelto  
en una nube azul.  
Con un alfiler lo persiguió varios meses.  
Era difícil alcanzarlo.

De nuevo una estratagema para la ocultación en un género, la poesía, considerado el mayor exponente de sinceridad desde el Romanticismo. Pero se trata de una sinceridad entendida equivocadamente como exacta correspondencia entre lo vivido y lo expresado por el poeta. El creador escoge palabras, recuerdos, imágenes que lo traduzcan al poema, y no necesariamente consigna la transcripción detallada de la experiencia vital. Manteniendo también esa distancia se perfilan los personajes líricos de Varela. Incluso el lector puede ser testigo de cómo la voz se convierte en una figura que claramente no puede encarnarla en «Primer baile» (2001: 43-6):

Soy un simio, nada más que eso y trepo por esta gigantesca flor  
roja. Cada una de mis cerdas oscuras es un ala, un ser  
transido de deseo y alegría. [...]  
Tal vez soy el único viviente, el que se mueve, respira y se queja.  
El único en dar vueltas y girar sobre el lodazal y la culebra.  
El trompo, el girasol humano, velludo y limpio, el cantor  
solitario, el anacoreta, la peste.

---

<sup>47</sup> Resulta curioso comprobar cómo algunos de estos personajes poéticos se corresponden muy íntimamente con la autora, aunque una lectura ceñida solo a los versos no lo delate. Ella misma ha comentado su vinculación con el nombre del sujeto que aquí aparece, *Cosme*: «Yo hacía muchas cosas en *Oiga*, hasta he hecho editoriales, [...] pero no era mi función. Pero sí hacía crítica de cine y firmaba con un seudónimo de hombre: “Cosme”. Firmaba “Cosme” no sé por qué, seguramente porque había vuelto de Italia y me gustaba Cosme de Médicis. “Cosme” a veces me parecía un nombre bien indio, bien cholo, bien peruano y al mismo tiempo un nombre italiano, me encantaba, me gustaba» (Valcárcel 1997: 7).



El yo poético en *Ese puerto existe* puede esquematizarse entonces como un encadenamiento de personas líricas que establecen distancias variables con la autora. Así, el sujeto femenino se encuentra muy próximo; el yo masculino conecta con el personaje ficcional de poemas posteriores: como este, sirve para alejarse de la emoción pura. Finalmente, personajes como el Capitán o Cosme suponen una elaboración mucho mayor, un alejamiento considerable de la figura de la poeta.

Hay que recordar, sin embargo, que incluso el sujeto lírico más identificable con la autora, es decir, en este caso una voz femenina con rasgos similares, resulta a fin de cuentas una delegación propia del momento de la creación. Así como la voz femenina puede corresponderse directamente con experiencias biográficas de Varela —por ejemplo con la maternidad, que aparecerá en libros posteriores—, figuras como Cosme, en cierto sentido, pueden representar más fácilmente aspectos de un mundo imaginario tan importante como el real y que sin duda serían inverosímiles en boca de un yo poético más cercano a la autora. De este modo, todas las personas que se pasean por los textos son igualmente necesarias y actúan como recursos formales equivalentes a una metáfora o a un símil que la poeta intuye, rastrea y descubre.

### *Huecos y carencias*

Adolfo Castañón ha comentado con respecto al autorretrato lírico en la obra de Varela que «se da como una operación a la par mágica y terapéutica, un rito que una vez iniciado no sabría concluir, pues la del despojamiento es acaso la única ceremonia que, aun después de la muerte, seguiremos realizando» (1996b: 30). Precisamente el despojamiento es uno de los procesos fundamentales porque el yo poético se define por la pérdida mucho más que por la ganancia, y en los primeros textos comienza ya un desolado descubrimiento de ausencias. La voz lírica trata entonces de suplir verbalmente lo que no encuentra. Tras la comprobación de la existencia de faltas irreparables en el mundo, llega también el intento de asumir la carestía. El poema

empieza a aligerarse, comienza a acusar un tono de activa decepción. El desarrollo de todo el proceso se consume mucho más tarde, pero sin duda sus raíces escarban en los poemas de *Ese puerto existe*.

En varios de los versos ya comentados pueden adivinarse indicios que después serán cimientos de una visión recurrente de la realidad. Varela siempre ha sido contenida y parca en la expresión poética, de modo que el hecho de que algo comience a observarse claramente en sus textos significa que ya mucho antes se empezó a gestar. En este sentido resulta muy significativa la adjetivación, a través de la cual se canalizan impresiones todavía no formuladas de manera explícita ni desarrolladas largamente. Si volvemos a «Puerto Supe», hallamos imágenes como «morada sin ventanas», «vacas ciegas»,<sup>48</sup> «río seco», «pupilas vacías», «viento ciego», «asfijante seda»... La carencia invade este primer poema y queda palpitando en el fondo de lecturas posteriores. Ausencia de luz, de agua, de aire, ausencia de vida cuando leemos: «habito el interior de un fruto muerto». Cualquier aproximación al texto pasa por el eco contenido de la pérdida, que casi siempre queda levemente insinuada. En el segundo poema («Las cosas que digo son ciertas»), nos interpela un sujeto distinto del yo lírico más habitual, y sin embargo el sentido último parece ser el mismo:

Sé que estoy enfermo de un pesado mal, lleno de un agua amarga,  
de una inclemente fiebre que silba y espanta a quien la  
escucha. Mis amigos me dejaron, mi loro<sup>49</sup> ha muerto ya,

---

<sup>48</sup> Varela comenta, en relación con el peculiar bestiario de su obra, lo siguiente respecto a esta imagen: «esto [...] tiene que hacer más bien con la zoología de mi paisaje, el peruano, evidentemente. Yo creo que esa imagen viene de alguna lectura, no sé si de Arguedas... Porque hablo de una vaca ciega. No es una figura que haya inventado del sueño, no creo. Es algo que me parece haber leído, que los cóndores se comían los ojos de las vacas. Podría ser en *Yawar fiesta*, no recuerdo. En este momento tengo una cosa muy extraña como recuerdo preciso de esta imagen» (O'Hara 1984: 11).

<sup>49</sup> Siguiendo con el análisis de sus animales poéticos, Varela explica el origen del loro que aquí aparece: «Yo creo que ese poema lo escribí en París. Recuerdo que teníamos planeado con Octavio Paz hacer una revista que se iba a llamar “El pobrecito hablador” como el libro de Larra. Y no sé por qué en ese momento entré en la

y no puedo evitar que las gentes y los animales huyan al mirar el terrible y negro resplandor que deja mi paso en las calles. He de almorzar solo siempre. Es terrible (2001: 27).<sup>50</sup>

La realidad a la que se enfrenta el sujeto poético puede calificarse sin titubeos de deficitaria. El proceso de despojamiento que irá consumándose en libros posteriores —proceso vigente más tarde también en un nivel formal— es consecuencia directa de la asunción de un mundo caracterizado principalmente por su precariedad. La voz aprende a suprimir necesidades para así evitar crear nuevos huecos, hasta que finalmente se elimina cualquier expectativa con respecto al exterior. Tal vez sea esta la única actitud viable para una autora que no pretende embellecer ni denigrar la realidad sino solamente transcribirla, detallarla. En sus textos pervive solo lo irreductible y la carencia entonces se hace más aguda porque añora lo indispensable. El amor, por ejemplo, comienza a concretarse como la ausencia más atroz, el hambre más esencial, como vemos en «Destiempo»:

El amor es como la música,  
me devuelve con las manos vacías,  
con el tiempo que se enciende de golpe  
fuera del paraíso (2001: 51).

---

onda de que el poeta era un pobrecito hablador. ¿Y qué es lo más próximo a un pobrecito hablador sino un loro? El loro, físicamente... Aquí, en Barranco, en la casa de una tía vieja, había un loro que decía lisuras... Además del loro físico, digamos, yo era una india tropical en París [...] ¿Y qué debe tener una latinoamericana india en París? ¡Un loro! No puede ser otra cosa [...] Además es un poco Rousseau, un poco todo eso, la idea del oro [sic], del exotismo... Además los franceses son muy exóticos, esperan que uno tenga plumas, un loro... No había nada que hacer...» (O'Hara 1984: 13).

<sup>50</sup> Según Gomes, el subtexto del poema lo constituye «La Cumparsita»: «los amigos ya no vienen / ni siquiera a visitarme; / nadie quiere consolarme / en mi aflicción [...]; // y aquel perrito compañero, / que por tu ausencia no comía, / al verme solo el otro día / también me dejó...» (2002: 62-3). Este poema podría entonces considerarse como un antecedente de la intertextualidad irónica que hallaremos en «No sé si te amo o te aborrezco» con la inclusión explícita de algunas letras de conocidos vales peruanos.

Por otra parte, las carencias intrínsecas a la realidad no son más que una forma de amenaza. Los calificativos recogidos en «Puerto Supe» alertan de los peligros agazapados en el poema, y con una lectura detenida divisamos un paisaje imaginario repleto de inquietudes. Apenas hay respuestas a los temores en estos primeros textos. Todavía la creación no se ha convertido en tema poético, y de ahí que no sepamos explícitamente qué confianza se otorga a la palabra. Se intuye, sin embargo, cierta impotencia, cierto desamparo que después irá atenuándose con un progresivo dominio verbal, pero que en «Puerto Supe» aún se refleja en un cielo visto como «sombra veloz, / nubes de espanto, / oscuro torbellino de alas» (2001: 25) y una costa igualmente temible: «ese espejo muerto / en donde el aire gira como loco, / esa ola de fuego que arrasa corredores, / círculos de sombra y cristales perfectos» (2001: 26). De nuevo hay que tener presente que es este el primer poema del libro inicial de Varela. Con él queda instalado, por así decirlo, el escenario en que se va a desarrollar su posterior trabajo poético.

### *La voz frente al espejo*

Los poemas de Varela nos colocan en una situación similar a la del poeta frente a la realidad: hemos de interpretar aquello que permanece cifrado ante nosotros. Al igual que el poeta halla pocas claves y estas varían, se modifican, desaparecen, el lector ha de aceptar cierta perplejidad ante el texto para poder después desentrañarlo. Muchas veces el asombro subsiste, como sucede en *Ese puerto existe*, especialmente si centramos la atención en las personas poéticas.

Al igual que sucedía al analizar las distintas manifestaciones del yo lírico, encontramos encerradas en la segunda persona diversas figuras que pueden corresponderse con referentes también variados. En *Ese puerto existe* no hay demasiadas pistas, el territorio poético es todavía limitado y por tanto tampoco las personas del verso han llegado a un desarrollo pleno. En ese estado embrionario, sin embargo, se anuncia ya la complejidad de voces y sombras que constatarán libros posteriores.

Así como en caso de duda ante la voz solemos acudir al autor como referencia del texto —con mayor o menor acierto—, cuando el tú verbal se muestra demasiado borroso siempre parece quedar el lector como interlocutor último e implícito. En principio, todo poema lo invoca y aguarda, pero a menudo además de esta figura hallamos otras que se interponen y a las que en ocasiones van dirigidos explícitamente los versos. En *Ese puerto existe* tanto el destinatario nombrado como aquellos otros ocultos se perfilan poco todavía, y se incrementa así la ambigüedad que ya introdujera la primera persona poética. Por otra parte, entre la primera y la segunda persona lírica se establece un diálogo necesario para ambas pero especialmente para el yo poético, cuya silueta se recorta y define frente al mundo y también en relación con el tú de los textos. Según Castañón, el diálogo consigo misma es uno de los elementos que más particularmente definen la poesía de Varela, desplegada como «un puente entre la voz y su sombra, el personaje y sus muertes» (1996b: 30).

Gazzolo ha comentado, en la misma línea en que anteriormente tratara el tema del sujeto, las características del tú lírico en la obra de Varela. Para la estudiosa resulta muy significativa la escasa presencia de segundas personas, aunque señala excepciones en el caso de aquellas bajo las cuales se esconde en realidad el yo poético. Las razones de semejante parquedad podrían resumirse en «el pudor que elige lo tácito, y el carácter de reflexión general sobre la condición humana que distinguen su poesía» (Gazzolo 1989: 136). En todo caso, se trata de una postura creadora íntima y rigurosamente asumida, un compromiso de autenticidad con la palabra que no tolera sentimentalismos ni lecturas fáciles. El tú poético se inserta en un engranaje lírico en el que cada pieza textual se orienta hacia la exploración de la realidad circundante. En este sentido, la indagación afecta directamente a la segunda persona, pues se convierte en objeto poético como consecuencia principalmente de la estrecha relación que la une con el yo. Este, por otra parte, también transforma su condición de sujeto lírico en objeto lírico con el fin de ser fielmente conocido, y pasa de este modo a integrarse en un universo verbal caracterizado principalmente por un persistente deseo de comprender el mundo.

No es de extrañar que el destinatario textual sea en muchas ocasiones una forma más de autorreferencia,<sup>51</sup> porque la de Varela es una poesía que registra obstinadamente la propia conciencia y donde cada verso parece converger en la voz del poema. El texto ejecuta un proceso que permite a la voz lírica percatarse de la realidad y reconocerse a sí misma. En tanto que se observa con cierta distancia, el yo poético advierte su otredad y en este punto puede llegar a adoptar una segunda persona que hace prevalecer el extrañamiento y al mismo tiempo la identificación. A ese motivo podría tal vez responder la aparición de una primera persona del plural que se orienta en dos posibles sentidos: bien recoge la alteridad del yo —es decir, la escisión íntima que lo convierte en plural—, bien alude a una fusión sin resquicios con el destinatario emocional del poema. Así puede observarse en el poema «El paseo» (2001: 33):

Es hacia la noche donde *vamos*,  
al frescor de la sombra continua,  
[...]

No es éste el lazo  
ni *tú* eres hoy la presa pequeña.<sup>52</sup>

Otras veces, esa voz que mira al yo desde el verso se identifica con algún elemento textual, de manera que se debilita algo el vínculo entre las dos identidades líricas del creador, si bien se estrecha aquel que relaciona indisolublemente al poeta con su mundo. Así sucede en «Puerto Supe» cuando el sujeto observa desde el presente su infancia o juventud y la invoca a través de la actualización del tiempo recordado en el texto: «Están mis horas junto al río seco».

---

<sup>51</sup> Así como un diálogo entre personas líricas en apariencia diferentes puede esconder un desdoblamiento de una única silueta verbal, el monólogo poético puede convertirse en potencial diálogo, como defiende Varela: «Creo que la poesía [...] está dirigida al hombre, al otro que puedes ser tú mismo, porque la poesía es diálogo. Incluso aquella poesía que monologa, que es en realidad un diálogo muy particular» (Valcárcel 1997: 8).

<sup>52</sup> La cursiva es mía.

Se produce una fuerte identificación del sujeto lírico con el pasado, identificación que se hace aun más completa cuando incluye también otro elemento definitorio: el espacio del poema. En este momento el tú, cuya silueta está formada por el pasado del yo poético, es invocado en fusión con el paisaje: «¡Oh, mar de todos los días, / mar montaña, / boca lluviosa de la costa fría!». A su vez, la primera persona se identifica y reconoce también en el lugar evocado: «En esta costa soy el que despierta / entre el follaje de alas pardas», «aquí en la costa tengo raíces».

La segunda persona lírica puede también corresponderse con una figura textual distinta del poeta. En este caso, tampoco resulta fácil descubrir quién se esconde tras el tú, pues el verso se guarda bien de conceder esa información. En cambio, solemos obtener lo necesario para recibir la significación profunda de los textos. El tú alimenta la soledad de la voz; la confirma porque se erige lejano en medio del poema, ajeno a su existencia, o bien colaborador en la persistencia del dolor. En este sentido leemos en el segundo poema de «Destiempo»:

Estréchame las manos,  
la única luz que nos queda,  
no me dejes olvidada  
en la cima de una ola.

Aléjate (2001: 47-8).

Muchas veces la aparición explícita del tú se relaciona claramente con la mención del amor y, puesto que este va caracterizándose por la carencia, no es raro que dicha figura provoque igualmente la sensación de ausencia y pérdida, como leemos en el fragmento quinto del poema «Primer baile»:

Te amo porque te bañas en un inmenso vacío y te alimentas de  
tinieblas. Nado en tus redondas pupilas ciegas como en  
un estanque infernal. [...]

Te amo porque eres una ficción malvada y saludable. Si cesaras  
se extinguiría mi existencia de inmediato (2001: 45).

La carencia, anunciada irreversiblemente en «Puerto Supe», se afianza en este poema con la mención del vacío (ausencia de materia), la tiniebla (ausencia de luz) y las pupilas ciegas (ausencia de visión). En cualquier caso, no siempre se impone la interpretación del tú como objeto amoroso, si bien es cierto que la apelación a la segunda persona, a menudo en tono de reproche, parece demandarla. Oviedo ha comentado en este sentido que los dedicados al amor no parecen propiamente poemas amorosos, sino más bien confesiones o reflexiones desarrolladas a partir de ese motivo. Y añade en relación con las personas poéticas: «No siempre sabemos si el tú al que se dirige es alguien específico, un hombre, cualquier persona amada o ella misma» (2001: 9). El hecho de que el tú remitiera al propio sujeto significaría que cualquier reproche lanzado al interlocutor amoroso caería de nuevo, en algún momento, sobre el yo poético.

Apenas hay seguridades en los versos de Varela, menos aun al comienzo de su obra, cuando todavía se está examinando cada aspecto de la realidad para desecharlo por falso. El interlocutor lírico es por ello sometido a un exhaustivo escrutinio, y su caracterización a veces se salva contradictoriamente de la descripción desalentadora que nombra el mundo, como leemos de nuevo en «Destiempo»:

El mar pliega las alas al atardecer,  
tú no eres sino una pálida burbuja  
navegando a golpe de aliento,  
un negro trino,  
el sol que sale del centro del pecho  
en mitad de la calle,  
un silencio en la música dura  
de la ciudad sin límites (2001: 50).

Una vez más aparece la carencia en la descripción del tú, aun siendo esta relativamente positiva: una burbuja sin color (pálida), un trino sin luz (negro), una pausa en la música dura (silencio).

Vemos así la dificultad que entraña asignar un referente al tú, dificultad todavía mayor en poemas donde, frente a un interlocutor fijo, la designación parece ir alterándose de verso a verso, como si



cada línea propusiera y rechazara una posibilidad que nunca llega a confirmarse del todo. Así sucede en «La lección» (2001: 32):

Como una moneda *te* apretaré en mis manos  
y todas las puertas cederán  
y lo veré todo  
[...]

Hallaré la señal  
y la caída de los astros  
me probará la existencia de otros caminos  
[...]  
y en cada mirada morirá la apariencia  
y desnudo y bello  
*te* arrojará la fábrica entre nosotros.<sup>53</sup>

En principio, la segunda persona podría referirse a la lección, término recogido en el título. Así sucede en «Carta» (2001: 30), poema anterior cuyo primer verso constituye una imagen con origen en el epígrafe y no explícitamente en los versos: «Fruto abierto que el aire no corrompe, / hoja sin mella, jamás ennegrecida». La mención en el título del tema del texto la hallamos en algún caso más («Los pasos»). En las ocasiones en que se alude claramente a cierto elemento poetizado, la interpretación resulta, al menos en principio, menos arriesgada pues se basa en la declaración casi explícita del objeto designado. Sin embargo, volviendo al poema que estamos comentando («La lección»), nos percatamos de que la lección en realidad se refiere a la consecuencia del poema: el conocimiento, el acto de descubrir el mundo, implica una enseñanza a modo de lección. Llegados a este punto nos topamos con las últimas líneas, que otra vez confunden al concluir que «desnudo y bello / *te* arrojará la fábrica entre nosotros». Resulta verdaderamente difícil identificar un antecedente masculino (desnudo y bello) que nos aclare el final del poema.

---

<sup>53</sup> La cursiva es mía.

Así pues, se trata de un tú lírico huidizo y camaleónico, que ante nuestros ojos desaparece o se asoma alterando las relaciones entre los componentes del poema. Cada movimiento inesperado de la segunda persona establece un nuevo orden en el texto. A veces el tú poético oculta a la primera persona y crea así un diálogo indirecto con la propia identidad. A menudo también señala a una figura cercana que de algún modo provoca un sentimiento de carencia y abandono en el sujeto poético. En otras ocasiones el texto permite al lector descansar un instante, pues ofrece sin rodeos el referente inequívoco del tú. Finalmente, en contraposición, quedan sin descifrar poemas que voluntariamente esconden la correspondencia de una segunda persona crucial en la configuración interna del texto.

Todas estas formas en que el tú lírico se hace presente no son más que constataciones del personal modo creador de Varela. Apenas hay elementos diáfanos, y aquellos que lo parecen solo aguardan la turbiedad de futuros poemas, porque también el mundo es claro solamente a primera vista.

### *El habitante de Ese puerto existe*

Solo a mucha distancia puede concluirse que el sujeto poético de *Ese puerto existe* sea una figura de una sola pieza. La aceptación de diversos rostros no significa en ningún caso que se trate de una identidad incoherente. La lucidez poética de Varela pretende un descubrimiento real y verdadero del mundo, y esa empresa incumbe sin duda al yo lírico de los textos.<sup>54</sup> Como consecuencia de semejante exploración, el sujeto va poco a poco asomándose a los versos hasta quedar casi enteramente expuesto, aunque esto último se da plenamente mucho más tarde. En este primer poemario comienzan a

---

<sup>54</sup> Según Cáceres, encontramos en *Ese puerto existe* «dos vías posibles de conocimiento del ser, una, la que pasa por la evocación incierta y culpabilizadora del pasado a través del paisaje natal en “Puerto Supe” en un intento por ascender a lo individual que termina en llanto solitario. La otra que pasa por una exploración interior hasta lo más hondo buscando salir mediante una superabundancia de sí, ilimitada y ciega, al mundo exterior, por una identidad completamente independiente de todo lo que no es ella» (2002: 66).

perfilarse los primeros trazos de la voz textual principal, pronto borrosa y confusa. La incertidumbre se instala desde temprano en el verso y la personalidad poética del yo, que en un principio se intuía clara, pasa a desdoblarse, a romperse en múltiples voces.

«Puerto Supe», uno de los poemas más significativos de la colección, presenta un yo lírico afirmado por la memoria, reconocido esencialmente en la evocación del pasado. El tiempo sedimenta los recuerdos, que arrojados al cauce único de la reminiscencia desembocan en un yo poético engañosamente entero. Se trata, pues, de un texto inaugural que ofrece muchos de los elementos necesarios para la comprensión de la obra posterior. Aquí encontramos también un primer síntoma de complejidad cuando topamos con uno de los reflejos del sujeto lírico: la voz poética se descubre inesperadamente masculina. Son pocos los poemas donde se recurre a este tipo de autoalusión, ya que queda abandonado con el afianzamiento de la voz. Sin embargo, algún resto de una alteridad manifiesta permanece después, cuando ciertas figuras —como el protagonista de «El capitán»— usurpan la posición del yo poético conocido de versos anteriores. Pero esta intromisión distrae poco en la percepción del sujeto lírico subyacente, que permanece tan presente como el invitado a un baile de máscaras tras su disfraz. Por otra parte, enseguida aparece un interlocutor irrenunciable que completa necesariamente el escenario textual. En él reencontramos a menudo un yo desdoblado y observado por sí mismo; se instaura así, sin dilación, el diálogo frente al espejo. Se inicia además el acercamiento del sujeto lírico a ciertos elementos de su universo poético, aproximación que desemboca en una identificación y fusión absolutas, de manera que la invocación a paisajes y objetos puede llegar a convertirse en una apelación velada a la propia identidad.

Con semejante proliferación de voces es de esperar que la figura central vaya alejándose, cubriéndose de una distancia casi distorsionante, hasta que solo se perciba una sombra incansable en cada poema.

## El sujeto vigilante de *Luz de día* (1963)

*Luz de día* —poemario publicado tras *Ese puerto existe*, en 1963—<sup>55</sup> se abre con un texto que puede considerarse como expresión de la poética de Varela: «Del orden de las cosas». En efecto, se trata de una composición iluminadora porque marca un momento decisivo en la evolución de la voz, un punto en que la conciencia creadora comienza a hacerse tan explícita que resulta necesario mostrar y probar su funcionamiento en el poema. Por otra parte, este texto esconde la posibilidad de que la palabra no ejecute con éxito el proyecto que se propone. Así, el cuestionamiento perpetuo de los poemarios de Varela gana fuerza cuando la duda afecta a la palabra misma, instrumento con el que la voz toca el mundo.

En *Luz de día*, además, la voz poética se entrega plenamente al ejercicio de vigilancia que empezaba a detectarse en el poemario anterior. O'Hara ha señalado precisamente la continuidad entre la voz del primer y el segundo poemario: en *Luz de día* se indaga «en los orígenes y el desarrollo de un ser nacido en las condiciones expuestas en su primer libro» (1983: 21). Partiendo entonces de la configuración del sujeto ya esbozada en la colección anterior, la voz poética se enfrenta aquí a la materia variada del mundo, la examina e intenta descubrir o fundar en ella una coherencia que la aglutine. Este poemario pone a punto las herramientas para descubrir la rea-

---

<sup>55</sup> Reúne veintiún poemas —escritos desde 1960 hasta 1963—, repartidos en dos secciones: seis en la primera parte, sin título, y el resto en «Muerte en el jardín». A partir de la recopilación de *Canto villano. Poesía reunida* (1986) la estructura de esta colección cambia ligeramente. Desde entonces son tres las secciones: la primera con los mismos seis poemas, sin título; la segunda, «Muerte en el jardín», con los siete primeros poemas de la sección homónima anterior, y finalmente un apartado más, «Frente al Pacífico», donde se incluyen los ocho textos restantes. Así se mantiene en la edición recopilatoria de Fondo de Cultura Económica de 1996 y también en su obra completa última, por la que vengo citando desde el principio.

Comenta Varela con respecto a este libro: «Sólo en el caso de *Luz de día* pude armar y trabajar un poemario sin dedicarme a otra cosa; eso fue en Cornell, durante cuatro meses. Es la única vez que he escrito poesía casi con exclusividad: produje mucho, pero no publiqué la mayor parte; se trata de una cuestión de autoexigencia [...]» (Cárdenas y Elmore 1982: II).

lidad, que solo en el siguiente libro invadirá del todo los poemas. Será entonces también cuando se haga más enérgica la tentativa de nombramiento verdadero, en oposición continua a la falsedad siempre acechante.

En todo caso, este es el poemario donde se afirma el lugar central de una de esas herramientas: la luz. El título entonces, como en tantas ocasiones, proporciona una clave para la lectura. Valdivia Baselli, que ha recorrido sucintamente toda la producción de Varela, da cuenta también de su relevancia: «Varela instala sus frutas de cristal en el espectro de un microscopio, provista de la pródiga luz de su propio vórtice de cuestionamientos»; y añade: «El título precisa el significado: lo claro, lo mostrado, lo incuestionable, que se cuestiona: Instalemos [sic] bajo la lupa aquello que se ve desde la luz que los objetos desprenden» (2002: 19). Nada queda en su sitio tras esta repentina iluminación.

### *Palabra sobre palabra*

En la obra de Varela la reflexión sobre la poesía suele hacer acto de presencia sin aspavientos. En el caso del texto que abre *Luz de día* se aborda el tema de la creación con presteza y sin sentimentalismos, como quien realiza un informe que en nada le atañe. La voz se involucra en «Del orden de las cosas» (2001: 55-6) mucho menos que en poemas anteriores, ya que pretende, irónicamente, imprimir normatividad a un fenómeno tan complejo como el de la escritura. Para ello se sirve de un tono propio del «ensayismo» o el «tratadismo», como ha resaltado Gomes, pues «toma prestado de los géneros reflexivos el tipo de hablante —el “nosotros” científico o filosófico— que más recalca intenciones racionalistas» (2002: 60). En cualquier caso, la recreación de la génesis del texto ilustra el avance en la toma de conciencia por parte del sujeto, puesto que la actividad poética, aquí bajo una mirada desmitificadora y burlona, es un elemento más de la exploración total anunciada mucho antes.

El contenido metapoético, evidente en «Del orden de las cosas»,<sup>56</sup> aparece tejido en el texto junto a otras hebras habituales en la obra de Varela: el silencio, la luz, la negación de lo falso... Esta tupida urdimbre permite concluir entonces que la mirada sobre la propia creación es una aproximación más, y no la de menor valor por cierto, a sus versos. No resulta extraño, además, que sea este precisamente el poema inaugural de *Luz de día*. Una vez presentada y explorada suficientemente la voz en el libro anterior, el siguiente paso consiste en ejercer el registro sobre la propia palabra. Así, el elemento elegido para analizar la realidad se convierte en objeto poético. Sobre su advenimiento versa precisamente «Del orden de las cosas».

Este poema en prosa, además de ser la primera manifestación de metapoesía en la obra Varela,<sup>57</sup> abre algunos caminos que irán transitándose en poemarios posteriores. Aunque la densidad habitual de sus textos no permite extraer un elemento sin arrastrar muchos otros, intentaré igualmente ese gesto para determinar al menos una línea fundamental que aparece ya en la primera estrofa:

Hasta la desesperación requiere un cierto orden. Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad. No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos (2001: 55).

---

<sup>56</sup> Me distancio aquí de la propuesta de Andrew Debicki, según la cual no ha de considerarse metapoético ningún texto cuya reflexión no se refiera exclusivamente a sí mismo (1983: 300). Trataré como metapoéticos los textos que cumplan los requisitos enumerados por Leopoldo Sánchez Torre, es decir: explicitud de la propuesta metapoética, condición vertebradora de la misma y presencia de la expectativa *meta*, expectativa que «nos hace esperar del metapoema una problematización de su carácter poético, [...] y que, a la vez, sirve para neutralizar esa problematización y leer el metapoema como poema» (1993: 65).

<sup>57</sup> Quiero destacar aquí cómo en los metapoemas de Varela no encontramos una tendencia al estilo de la crítica literaria, como sucede con otros poetas más discursivos. A esta peculiaridad se refiere detalladamente Sánchez Torre en relación con los autores que estudia en su ensayo, anteriormente citado.

El «orden» anunciado en el título pasa inmediatamente al cuerpo del poema y allí comienza a imponerse. La pérdida de control que parece motivar la desesperación se ve contrarrestada por esta exigencia de orden del principio, porque, como opina Helena Usandizaga, el control y el orden constituyen una manera de someter el delirio (2001: 174). Leemos cómo la eliminación del número priva al mundo de un peligro, puesto que el dígito establece con su presencia una zona homogénea que falsea el tumulto de la realidad.<sup>58</sup> La cifra contiene el paisaje múltiple e inapresable de todas las cosas; las reduce así a rasgos comunes para amontonarlas en una cantidad concreta que anule sus diferencias. Supongo que teniendo muy presente este pasaje, este número eliminado, Ana Aridjis comenta que Varela es «visionaria de un mundo al que le falta un número, una cifra, un universo incompleto, atrapado por neblina, pero sobre todo un oscuro terciopelo que lo cubre todo, hasta al propio verbo» (1993: 49).

La voz poética quiere conocer el mundo sin traicionarlo, esto es, recibirlo con su heterogeneidad implacable. Pero las palabras, como los números, solo simplifican las cosas. David Sobrevilla —filósofo y uno de los críticos más necesarios para entender a Varela— destaca que «en poesía el paso del caos al orden exige saber qué es lo que se pierde, lo que se deja de lado» (1986: 56), porque siempre se pierde algo. Ya vimos en *Ese puerto existe* cómo la voz se deshacía de ciertos recuerdos, cómo el paisaje del poema constituía en cierto modo una parcela, un terreno recortado sobre el fondo de la memoria. Con la aplicación del orden a la realidad sucede algo similar, pues tras el ejercicio poético solo resta una parte de lo existente.

En todo caso la vocación por nombrar persiste, ya que con la poesía se busca dar coherencia a una superficie que, aparentemente,

---

<sup>58</sup> No es la primera vez que se incluye la extraña aniquilación de un número en la obra de Varela. En *Ese puerto existe*, concretamente en el texto VI de «Primer baile», leemos: «Los números arden. Cada cifra tiene un penacho de humo, cada número chilla como una rata envenenada. Es triste ser la invención de un loco, un ojo de otro ojo» (2001: 45).

carece de ella.<sup>59</sup> Por eso el orden, porque se necesita a la vez descartar la falsedad y encontrar un criterio que explique el caos. En realidad la poesía contemporánea, como ha señalado Reynaldo Jiménez, se preocupa por encontrar «una expresión del caos que a su vez no contribuya al caos»; es decir, «la necesidad de que la poesía y el arte nacidos del caos expresen esa situación, pero al mismo tiempo contrapongan un cierto orden, una cierta ética en la que podamos reencontrarnos nosotros mismos» (1981: 75). En cierta manera se trata de un modo de salvación por la palabra. Alberto Escobar, enlazando el orden con la idea del resto que tanta importancia va adquiriendo, comenta con respecto al texto que analizamos:

El vocablo «orden» adquiere de improviso un poder virtual; se carga en el contexto de un contenido que lo equipara a «conciencia de responsabilidad», y, por ende, al proceder con responsabilidad accedemos a la genuina percepción de lo real, a distinguir «lo que queda». Esto es, a reconocer los «recortes» de la realidad, a percibir su esencia por la intermitente mutilación que ésa experimenta, y con la que nos afecta al modificarse y obligarnos a un reacomodo frente a ella (1964: 137).

La «conciencia de responsabilidad» a que se refiere el crítico ofrece un rasgo básico para la caracterización del sujeto a lo largo de toda la obra de Varela —responsabilidad crucial también en el pensamiento existencialista, como ya vimos—. La toma de conciencia llega gracias a la observación de la realidad, fuente constante de lucidez. El hecho de tener tan presente el mundo se convierte pronto en requisito para esta poesía, y mantenerlo vigente constituye entonces uno de los principales objetivos de la creación. De este modo la conciencia aparece también como destino. Por otra parte, la responsabilidad aludida por Escobar supone, a fin de cuentas, el único modo de asimilar plenamente los logros de la aventura poética. Una actitud

---

<sup>59</sup> Esta preocupación es uno de los rasgos que comparte la autora con su voz poética. Así la resume Varela: «Hemos hablado [...] de mi necesidad de encontrar alguna coherencia en lo que me rodea, en el mundo, en la existencia misma» (Kristal *et al.* 1995: 139).



responsable señala el primer paso en la difícil aceptación de la realidad, y hacia ella seguirá avanzando la voz en los poemarios siguientes. Hay que asumir, además, las consecuencias de esta percepción genuina del mundo: el hecho de plasmarlo implica fijar su mutilación.

El orden que se menciona al principio del texto parece quedar circunscrito entonces a la realidad,<sup>60</sup> al menos en la primera estrofa. Pero desde ahí su protagonismo se desliza hacia el ámbito de la creación, de manera que en adelante va a establecerse una cronología con las diferentes etapas por cumplir si de verdad se desea triunfar:

El orden en materia de creación no es diferente. Hay diversas posturas para encarar este problema, pero todas a la larga se equivalen. Me acuesto en una cama o en el campo, al aire libre. Miro hacia arriba y ya está la máquina funcionando. Un gran ideal o una pequeña intuición van pendiente abajo. Su única misión es conseguir llenar el cielo natural o el falso.

Primero se verán sombras y, con suerte, uno que otro destello; presentimiento de luz, para llamarlo con mayor propiedad. El color es ya asunto de perseverancia y de conocimiento del oficio (2001: 55).

---

<sup>60</sup> Cabe añadir que, en cierto sentido, la profusión de imperativos habituales en *Luz de día* constituye otro modo de gobernar la realidad a través de la palabra. Si nos detenemos en «Calle Catorce», uno de los textos fundamentales —situado significativamente en segundo lugar en el poemario—, advertimos el esfuerzo por dominar también la memoria:

*Salúdame*, señor, hombre gordo; señorita, *mueve* tu cuerpo, *que parezcas* viva, *agita* tu cabello de cartón en el aire de la muerte; *que suenen* tus pulseras, tu risa; *abre* las piernas, si puedes, y *que* la luz *penetre* tu vientre y *seas* una lámpara silbando en el túnel desierto.

[...] *toma* a tu pareja de la cintura y *trata de no ser* bailando, amando, lo que crees que eres tú; [...].

*No respire* sobre la memoria. [...]

*Tomemos* un café en esta cripta de neón. [...]

*Siéntate* conmigo en esta plaza fantasma, en esta ciudad fantasma [...] y *contemos* todas las luces [...] (2001: 57-8). La cursiva es mía.

Parece que el sujeto lírico, desesperada y contenidamente, trata de imponer a la realidad cierto funcionamiento, al igual que intenta someter la creación a un desarrollo metódico, sabiendo en ambos casos que no lo logrará.

Pese a las detalladas instrucciones —tan detalladas que resultan dudosas—, la voz no disimula el limitado alcance de sus consejos. El análisis de la creación artística se reduce, en un principio, a enumerar las exigencias físicas. Curiosamente, hay mucho de real en el planteamiento del texto, puesto que la génesis del acto creador revela a grandes rasgos el modo en que Varela gesta sus poemas.<sup>61</sup> Gazzolo ha comentado también que las irónicas posturas favorables a la creación que hallamos en el poema esconden, sin embargo, actitudes auténticas y, en último caso, «la verdadera disposición interior [...] que tiene su origen en la desesperación» (1989: 134). Desesperación que, por cierto, ha de mostrar una calidad excepcional, como todos los demás ingredientes que se dan cita en un poema:

Volviendo a la desesperación: una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla. No hablemos de esa pequeña desesperación que se enciende y apaga como una luciérnaga. Basta una luz más fuerte, un ruido, un golpe de viento para que retroceda y se desvanezca (2001: 55-6).

Así pues, encontramos en este texto muchos elementos que tienen que ver con la práctica poética de Varela. Recordemos que el sujeto pretendía ordenar la realidad para poder aprehenderla y neutralizar así su compleja condición. En «Del orden de las cosas» se intenta dar sentido a la creación partiendo de su origen y, en verdad,

---

<sup>61</sup> Aunque no es necesario acudir a la escritora de carne y hueso —a la Varela real— para justificar ni explicar los poemas, es cierto que en este caso resulta útil mencionarla, ya que «Del orden de las cosas» escapa al poema mismo y se remonta al momento en que el verso es intuido por vez primera. Como digo, encontramos ciertos paralelismos entre el texto y algunos comentarios de la autora con respecto al modo en que comienza un poema: «El poema comienza con una palabra, un sentimiento, un color. Son presiones, emociones, que son las que funcionan en la poesía, y las que le aportan sus imágenes» (Martínez 1998: 14).

En otra entrevista, Varela ha comentado la importancia de la pintura en la formación y en la práctica de su poesía. Esto nos devuelve a la poética irónica en «Del orden de las cosas», especialmente cuando menciona que le resulta «vital visualizar algunos objetos mentales», a la vez que la imagen se convierte en necesario «paisaje interior, atmósfera» (Arcila 1994: 7).

el poema en sus comienzos se configura como un territorio tan indomable como el de la realidad. En todo caso, se trata de hacer un seguimiento del poema desde el momento en que, como declara José Miguel Ibáñez Langlois, aparece el denominado «germen poético», el presagio del futuro poema que marca necesariamente el trayecto de la labor creadora señalándole el camino y la norma (1964: 143).

La voz poética propone una serie de requisitos para crear: algunos de ellos los conocemos de textos anteriores porque, sin haber sido explícitamente enunciados, se han venido practicando desde los primeros poemas con eficacia. Podrían resumirse sin temor a errar en las tres actitudes mencionadas casi al final del texto: «desesperación, asunción del fracaso y fe». Hay, sin embargo, otras instrucciones que responden más bien a la imposibilidad, ya comprobada, de llevarlas a cabo. En verdad aquí reside parte de la ironía en «Del orden de las cosas»: se dan unas pautas imposibles de cumplir, como el propio sujeto poético reconoce cuando afirma que «en realidad la posición perfecta para crear es la de un ahogado semienterrado en la arena» (2001: 56). Los pasos necesarios para estimular la creación son igualmente inalcanzables, pero se insiste en ellos con la esperanza de instalar en la escritura un pequeño espacio colmado de sentido.

Con la metódica organización propuesta en «Del orden de las cosas» parece asegurarse el éxito de la iniciativa, aunque en verdad la máxima más recordada es aquella que pide la «asunción del fracaso». Intuimos la existencia de una materia creadora ingobernable precisamente por la insistencia en el control,<sup>62</sup> en la necesidad del orden a la hora de ponerse —mejor tumbarse, según el poema— a crear. Solo el temor a un desbocamiento<sup>63</sup> provoca semejante tensión.

---

<sup>62</sup> En este mismo sentido ha comentado la autora: «Yo soy una persona que me gusta la vida [sic]. Ahora, soy una persona controlada. No sé de dónde me viene ese control. Tal vez sea de que hayan [sic] grandes fuerzas contrarias en mí. Yo siento una gran pasión por algunas cosas, pero también hay esa mirada analítica sobre el mundo. Tal vez de allí venga esa especie de control» (Martínez 1989: 209).

<sup>63</sup> Si nos detenemos un momento en una entrevista concedida por Varela, podemos apreciar cómo el sujeto poético extrae para su configuración muchos rasgos

El esfuerzo por enderezar poéticamente el caudal de sentimiento sin caer en la emotividad es una de las constantes más agotadoras en la obra de Varela, como tendremos ocasión de comprobar. Paralelamente, solo una práctica poética basada en la denominada inspiración<sup>64</sup> puede reclamar, para encauzarla, las riendas propias de «[la] perseverancia y de[ ] conocimiento del oficio». Es necesaria cierta técnica para dirigir la inspiración, para manipular hábilmente la nube desencadenante del arte. Hay que adiestrar la capacidad de convocar y mantener la atmósfera propiciadora de la creación. Para ello se acude a una exposición didáctica, repetitiva y constantemente matizada:

Recomencemos: estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es la de un ahogado semienterrado en la arena). Llamemos cielo a la nada, esa nada que ya hemos conseguido situar. Pongamos allí la primera mancha. Contemplémosla fijamente. Un pestañeo puede ser fatal. Éste es un acto intencional y directo, no cabe la duda. Si logramos hacer girar la mancha convirtiéndola en un punto móvil el contacto estará hecho. Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe. Éste último elemento es nuevo y definitivo (2001: 56).

---

propios de la autora. Así, vemos que la exposición exhaustiva de las etapas del poema tal vez busca contrarrestar la amenaza propia de la creación: «una mezcla extraña de sufrimiento, de lucha y de placer, que nace de la sensación de irme muy lejos, tan lejos que me ha producido a veces un poco de temor. [...] A veces he llegado a sentir que no iba a poder volver de esa especie de abstracción y alejamiento de la realidad» (Fondebrider *et al.* 1995: 5).

<sup>64</sup> Hay que señalar que Varela ha destacado a menudo su modo «inspirado» de creación frente al «oficio» que propugna en el poema: «En realidad, mi primera aproximación a la palabra es casi un mantra, un ritmo, una urgencia de canto, aunque después mi poesía no lo parezca. [...] Creo que la poesía es una forma de respiración, un latido, algo que se presenta, aunque a veces el poema que comienza lo deseches después» (Martínez 1998: 14). En otra ocasión, comentando el nacimiento de sus poemas largos, declara: «Ese tipo de poemas, es curioso, me han venido casi como un canto, como un gran chorro, y así los he respetado, porque en el momento no sabía qué querían decir» (Ángeles 1989: 26).

La última estrofa, citada a continuación, recoge la dificultad que esconde el cumplimiento de todos los requisitos. No solo hay que aprender la técnica para manejar la nebulosa de la creación sino que, en caso de poder ponerla en práctica, siempre quedan distracciones que no dependen en absoluto del creador y que sin duda pueden echar a perder una labor obedientemente ejecutada:

Lllaman a la puerta. No importa. No perdamos las esperanzas. Es cierto que se borró el primer grumo, se apagó la luz de arriba. Pero se debe contestar, desesperadamente, conservando la posición correcta (bocarrriba, etc.) y llenos de fe: ¿quién es?

Con seguridad el intruso se habrá marchado sin esperar nuestra voz. Así es siempre. No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado (2001: 56).

Finalmente se confirma la intuición de la voz: resulta casi imposible mantener el tiempo necesario las condiciones adecuadas para crear. Tras aceptar que la mejor postura es la de un ahogado semienterrado en la arena, se concluye que «hay que saber perder con orden». Puesto que este texto esconde una concepción de la poesía entendida más como proceso que como resultado, lo imprescindible consiste en lograr un nuevo comienzo después de cada fracaso.<sup>65</sup>

### *La vigilia y la luz*

Cabe resaltar otro aspecto clave en el desarrollo de la voz poética como movimiento hacia la conciencia: los versos de los primeros poemas de *Luz de día* recogen interrogantes que se alejan del carácter sentencioso e irónicamente seguro del texto metapoético anterior. Leamos, por ejemplo, el comienzo del segundo poema del libro, titulado «Calle Catorce» (2001: 57-8):

---

<sup>65</sup> Paralelamente Varela comenta: «No me interesa hacer libros de poesía. Me interesa hacer ¡un poema! Un poema que nunca termino, sobre el que insisto, sobre el que salen astillas como un árbol al que estás dándole y le arrancas maderita y chispas» (Ángeles 1989: 26).

Tú y yo caminando por esos mismos lugares. ¿Acaso es cierto? Teníamos que caminar exactamente treinta pasos para alcanzar las gradas y descender los cien peldaños, los cien peldaños que tenían mil años.

¿Acaso es cierto?

Topamos con la incertidumbre, como si respondiera al planteamiento que ofrece Reynaldo Jiménez cuando dice que «si ya no conseguimos descifrar al [sic] mundo, en cambio nos queda [...] rescatar en nosotros mismos algún resplandor, alguna transparencia que nos redima. Tal vez debemos renunciar así a la enumeración y despliegue de certidumbres» (1981: 75). La indagación se apodera lentamente de los poemas. Pero antes de orientar todas las interrogaciones que van planteándose, mucho antes de intentar siquiera una respuesta, se requiere la duda con respecto a lo que existe. Eso es lo que sucede aquí, donde contrasta la precisión de la evocación («treinta pasos», «cien peldaños») con la vaguedad que de repente provoca la pregunta, como un borrón sobre un lienzo fresco de líneas nítidas: «¿Acaso es cierto?». Entonces, como bien afirma Escobar, se derrumban las nociones de certidumbre y veracidad (1964: 138).

Para enmarcar adecuadamente el resto del poemario, puesto que la cita anterior casi lo abre, transcribiremos también los versos finales del penúltimo texto, «Alla prima» (2001: 86-7):

¿Falta de amor  
o haber mirado demasiado  
con una estúpida,  
fija pupila  
de cuarzo  
el mundo?

Se advierte en este caso cierta circularidad. De algún modo los últimos versos transcritos resumen una postura de cuestionamiento iniciada al comienzo, a la vez que nos devuelven a ese instante de la pregunta primera. La duda, que surgía tímida entonces, invade hasta el último rincón del libro y la incertidumbre relativiza todo.

La pregunta sobre el recuerdo anula el presente en el primer texto; en el segundo la posible ceguera de esa «fija pupila de cuarzo» nos aboca a la imposibilidad de la visión.

Si pretendemos entender el proceso del sujeto en *Luz de día*, anunciado ya en los breves textos leídos, podemos acudir a la «voluntad de vigilia» —que Escobar (1964: 138) encuentra en «Del orden de las cosas»— como llave maestra para muchos otros poemas. Sin necesidad de alterarla, esta fórmula describe con gran acierto la intención del resto del libro, puesto que la pretensión de vigilia constituye una actitud que no rige únicamente versos aislados sino que alimenta toda la producción de Varela de forma más o menos visible. La férrea coherencia de su obra nos obliga a rastrear dicho desvelo aun cuando no se faciliten pistas.

En *Luz de día* la presencia de una mirada insomne acosa al lector hasta traspasarlo y hay fragmentos que reproducen la incansable actitud del yo lírico. La siguiente estrofa corresponde al poema «Canto en Ithaca» (2001: 59):

¿Qué camino escoger que no nos obligue a cerrar el círculo, a estrecharlo; a ser uno mismo toda la oscuridad y el temor de esa calle desconocida; el absurdo de reconocerse inclinado sobre esa fuente que nos devora y devuelve, máquina de sueños, la misma imagen sin párpados, sin reposo?

Se trata de un sujeto mucho más alerta que aquel de *Ese puerto existe*, un sujeto que continúa avanzando en su ejercicio de indagación y que se describe a sí mismo como «imagen sin párpados, sin reposo». En «Canto en Ithaca» se insiste en la mirada sobre la realidad: «Todo cabe en dos ojos deslumbrados, todo el color en un violento despertar, en una plaza, a solas». En otro de los poemas más significativos del libro, «Vals» (2001: 77-8), siguen vinculándose conciencia y mirada, hasta el punto de afianzarse una correspondencia recurrente entre ambas. La voz percibe el escrutinio como algo propio de su esencia:

La mirada que soy entorna la puerta,  
atisba el vacío, otea el cielo en ruinas.  
En la rama vencida estalla una breva furiosa, la pupila en llamas  
buscándote, exigiendo su razón de luz.

Se funda así una vigilia ancha, sin bordes, que alcanza todo el territorio poético. El hecho de despertar constituye el primer eslabón en la tentativa de explorar el mundo poéticamente y registrarlo con autenticidad; pero, sobre todo, significa tomar conciencia de la realidad y de cómo esta incluye al sujeto que la observa. Roberto Paoli, valorando el papel principal que desempeña la vigilia, comenta que «todo lo que puede decirse de esta realidad verbal es que está supeditada a una voluntad de adherirse directamente a la conciencia, fuera —en lo posible— de todo tema y de toda forma, aunque tal empresa resulte impracticable» (1996: 17).

Hay que insistir en cómo la indagación alcanza también al sujeto. Oviedo ha comentado en este sentido que no resulta difícil reconocer una identidad de búsqueda, «una demanda a la realidad inmediata que desemboca en un proceso de introspección y autorreconocimiento». A partir ahí, añade, esta inmersión genera «la chispa de una revelación inquietante sobre los alcances reales de la existencia, sobre su horror y su belleza» (1979b: 105). Al final se produce una ambigüedad definitiva: la mirada descubre «el vacío», «el cielo en ruinas», y en cierto sentido se hace responsable de esa visión porque la instaura sin remedio. El ejercicio de vigilia solo reúne datos que abandona ante unos ojos deslumbrados.

Tenemos entonces la duda y la vigilia como dos ejes fundamentales en el desarrollo del yo poético, más concretamente, como dos elementos básicos en *Luz de día*. Con ellos se va fraguando la identidad de la voz, que persistirá en siguientes poemarios, como ya sucediera antes con el carácter fragmentario del sujeto registrado en *Ese puerto existe*. El poema final, titulado irónicamente «Victoria» (2001: 88), recoge unos versos que fijan la incertidumbre como último gesto del libro:



¿Fue el ocaso de siempre  
o un alba dejada atrás?

La mención del alba y del ocaso nos sirve para detenernos en un elemento cuyo protagonismo se anuncia ya en el título del libro: la luz. Se trata de una de las claves unificadoras más relevantes de toda la obra. Además, su vinculación con la conciencia poética exige un análisis que permita conocer su complejo funcionamiento.

Es cierto que la luz surge ya en *Ese puerto existe* con una importancia abrumadora. Recordemos «Puerto Supe», poema inicial, o «Primer baile», uno de los últimos, donde el fognazo resulta inevitable:

El suplicio comienza con la luz.  
Una linterna sorda, arriba, lo ilumina todo (2001: 46).

En este segundo poemario la luz va cargándose y extendiéndose, tal y como sugiere el título.<sup>66</sup> A partir de aquí, más matizada, sigue alcanzando todos los rincones del poema. Pero puesto que es en *Luz de día* donde se hace decisiva su presencia, pretendo certificar ahora las apariciones más relevantes y dejar así trazado un rastro que podrá seguirse sin dificultad en libros posteriores.

Javier Sologuren explica el título de *Luz de día* aludiendo a la «lumbre de la conciencia vigilante, la aguda percepción, el lúcido ejercicio de la visión interior y de la palabra que la revela y opera congruentemente» (Sobrevilla 1986: 55). Una posición distinta es aquella que entiende que la luz simboliza siempre el engaño de lo visible, la tramposa apariencia de las cosas. Para poder ilustrar esta postura transcribo a continuación el análisis de Gazzolo:

---

<sup>66</sup> Con respecto al título, señala Varela: «El segundo libro se llama *Luz de día*. La luz de día para mí es una luz elemental, que no es, por cierto, la luz eléctrica ni la luz que dura con el sol. Es más bien una luz que no deja sombras alrededor, que existe en ciertas fotografías» (Kristal *et al.* 1995: 146).

En la poética vareliana introducirse en las tinieblas es penetrar el camino de la autenticidad, la cual no es favorecida por la luz del día que acoge las apariencias, no las esencias; la búsqueda interior a través de túneles y pozos simbólicos grafica el difícil acceso a la verdad. Lo verdadero habita en la oscuridad y, por extensión, en lo arduo, en lo oculto, en lo profundo; la mentira, en cambio, se exhibe en la claridad del día. La noche recoge y obliga a interiorizar, de ella nace una forma de vida; el día deslumbra, dispersa y engaña, da lugar a una forma de muerte: «El mundo será esa claridad que nos pierde» («Antes del día», en *Luz...*); miente la nube / la luz miente [...] («Noche», en *Canto villano*); «me has engañado como el sol a sus criaturas» («Malevitch en su ventana», en *Ejercicios...*); «la verdad desaparece con la luz» («Supuestos», en *Ejercicios...*) [...]. También la poesía se manifiesta en ese espacio interior sombrío, otra razón para huir de su ropaje superficial y falsamente luminoso, otra razón para rendirse al silencio (1997: 21-2).

Parte de la dificultad de la poesía de Varela reside en que los rasgos que la caracterizan no permanecen fijos a lo largo de todos sus libros, ni siquiera a veces dentro de los límites de un solo poemario. Incluso cuando se repiten, lo cierto es que se desplazan y alteran mínimamente, de manera que es arriesgado tomar puntos de referencia. Algunos de esos elementos pueden rastrearse pese a sus ligeras o marcadas variaciones, pero no siempre sucede así. En realidad, este delicado funcionamiento aporta densidad a la obra, pero en esta espesura el lector queda a veces desorientado. Teniendo en cuenta que uno de los recursos más utilizados en los poemas es la oposición de contrarios, se intuye cuáles pueden ser las consecuencias del desplazamiento antes comentado. Quien frecuente esta poesía puede tener a veces la desconcertante impresión de que un símbolo puede esconder un significado tanto como su contrario. Así ocurre con la luz, símbolo mayor del conocimiento en unos casos y en otros cómplice obstinada de una apariencia mentirosa, traicionera.

El ensayo de Junichiro Tanizaki titulado *El elogio de la sombra* consigue hacer algo similar, pues la sombra —ausencia de luz directa— aparece dotada de un contenido simbólico equivalente

en importancia al que ofrece habitualmente la luz. No me resisto a transcribir algunas de sus exquisitas líneas:

Algunos dirán que la falaz belleza creada por la penumbra no es la belleza auténtica. No obstante, [...] nosotros los orientales creamos belleza haciendo nacer sombras en los lugares que en sí mismos son insignificantes. Hay una vieja canción que dice: Ramajes / reunidos y anudados / una choza / desatados / la llanura de nuevo. Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra (2001: 69).

Varela, con sus complejas oposiciones, también erige una oscuridad plena de sentido y riquísima en sugerencia. Porque los contrarios, tan frecuentados en muchos poemas, no constituyen estructuras limitadamente duales o maniqueas.<sup>67</sup> Antes bien, la contraposición ilumina, gracias al deambular del sujeto entre uno y otro extremo, todo el recorrido posible entre ambos, todos los matices. En cierto sentido, el funcionamiento interno de los contrarios en la obra de Varela (sueño/vigilia, noche/día, verdad/mentira...) parece recuperar la propuesta dialéctica que Hegel plantea en el ámbito estético:

[...] los términos opuestos no son en realidad tan intransigentes como parecen, [...] la única verdad que se puede enunciar a propósito de cada uno de ellos es que no es verdad en sí, sino que la verdad de uno y otro sólo pueden ser el resultado de su conciliación, de su unión, de su armonía (1997: 61).

---

<sup>67</sup> Gilbert Durand hace un exhaustivo estudio de la luz y la oscuridad en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, donde detalla largamente, entre otros muchos aspectos, su relación con los movimientos de ascensión y descenso, tan característicos también en los poemas de Varela. Véanse especialmente los libros primero y segundo, dedicados al régimen diurno y al régimen nocturno de la imagen (Durand 1982).

Volviendo a la luz, podría afirmarse que la voz poética se sirve de ella o de su ausencia para consumir la exploración a que se siente impelida. En el fondo, se trata de descubrir alguna superficie segura por la cual avanzar, y para ello se ponen a prueba todas las posibilidades.<sup>68</sup> En *Luz de día* los poemas confirman el protagonismo de la luz que ocupa el título. Ya en «Del orden de las cosas» destaca su importancia en la génesis del acto creador, que a su vez depende especialmente del componente visual por la estrecha vinculación de Varela con la pintura:<sup>69</sup>

Primero se verán sombras y, con suerte, uno que otro destello;  
presentimiento de luz, para llamarlo con mayor propiedad  
(2001: 55).

Además la luz provoca en el sujeto, imprevisto girasol, el movimiento que lo define:

Asciendo y caigo al fondo de mi alma  
que reverdece, agónica de luz, imantada de luz (2001: 77).

Se trata de un elemento que abre el mundo, que cuesta conquistar y en virtud del cual la voz poética prospera en su indagación:

---

<sup>68</sup> La propia Varela acude a la contraposición entre luz y oscuridad para comentar su personal desconcierto ante la realidad, en un plano biográfico que complementa el textual que estoy analizando: «Hemos hablado [...] de mi necesidad de encontrar alguna coherencia en lo que me rodea, en el mundo, en la existencia misma. Siempre he tenido la sensación de que pasamos de una zona tenebrosa a una especie de iluminación en determinado momento, y que, cuando creemos haber hallado un camino, de pronto encontramos que en esa luz que aparentemente nos guía hay una profunda oscuridad. Camino y vivo entre esos contrastes porque siempre estoy tratando de encontrar en dónde poner los pies» (Kristal *et al.* 1995: 139).

<sup>69</sup> Hay en este libro un ejemplo muy evidente de esta vinculación habitual entre pintura y poesía. Se trata del poema «Madonna», recreación poética del cuadro de Filippo Lippi, como la propia autora ha señalado (Cárdenas y Elmore 1982: II). Incluso en el texto se dan pistas sobre el referente pictórico original: «Un crítico severo hubiera reclamado un fulgor de sangre en el entarimado de porcelana, y que el triángulo de cielo de la ventana hubiera sido más azul, más cielo». (2001: 61). Para un interesante y extenso comentario de la relación entre el poema y el cuadro —del que se incluye además una reproducción—, véase Modesta Suárez (2003: 36-42).

Golpe contra todo, contra mí mismo. Hacer la luz aunque cueste la noche, aunque sea la muerte el cielo que se abre y el océano nada más que un abismo creado a ciegas (2001: 60).

En un mismo poema encontramos la correspondencia de la luz con el sueño y la noche y, por otra parte, con el alba y el nuevo día —esto es, con el despertar—:

*El día queda atrás,*  
apenas consumido y ya inútil.  
*Comienza la gran luz,*  
todas las puertas ceden ante un hombre  
dormido,  
el tiempo es un árbol que no cesa de crecer.

[...]  
Eres *el sol*,  
el aguijón del *alba*,  
el mar que besa las montañas,  
*la claridad total*,  
el sueño (2001: 72).<sup>70</sup>

Algunas de las propuestas de *Luz de día* se desarrollan plenamente a lo largo de los poemarios posteriores. Así, con respecto a la luz en *El libro de barro* (1993), Violeta Barrientos Silva aporta una interpretación nueva: «En la poesía fenomenológica de Varela, la luz representa en unos casos, la luz divina de la revelación y en otros, la luz cotidiana de la razón humana de la verdad relativa de las cosas» (2002: 54-5). La voz textual emprende su búsqueda de certezas también mediante la luz, bien gracias a la claridad que descubre lo verdadero o bien gracias a la denuncia de la apariencia que lo oculta. Con el tiempo, este elemento servirá para instaurar un orden poético propio y siempre para conocer exhaustivamente la realidad antes de asumirla totalmente. Escobar, por cierto, ha destacado también esa conexión. Situándose en uno de los extremos que antes

---

<sup>70</sup> La cursiva es mía.

comentaba —el de la oscuridad como engaño—, relaciona la luz con la valentía del sujeto poético en la aceptación del mundo: «La poética general se actualiza entonces en un acto de desafío que la decide a aceptar esa realidad, tal como es, ante la luz diurna, liberada de la penumbra engañosa del sueño y el recuerdo» (1964: 142).

Por último, me interesa resaltar hasta qué punto la luz define no solo la obra de Varela sino también la crítica que a ella se acerca. Si aparece en cualquier poemario como cantera infinita de significados, igualmente abunda en los trabajos que se han aproximado a sus versos. Su presencia marca incluso la formulación de algunas interpretaciones. Guillermo Niño de Guzmán, por ejemplo, titula uno de sus artículos dedicados a la poeta «Blanca, tu canto oscuro» (1986: A2), mientras que Abelardo Sánchez León hace algo similar en su trabajo «Blanca Varela: su jerga de aguas negras» —aquí, por cierto, cuenta cómo por el título de su segundo poemario, *Luz de día*, se ganó entre los amigos el apodo de *Kilowatito* (1994: 3)—. Julio Ortega, por su parte, también explota la mencionada oposición entre luz y oscuridad para analizar la poesía de Varela:

Si en los primeros tiempos la *luz* del ritmo parece dictada por la refracción del mundo contemplado, en los últimos tiempos la *oscura* vibración emocional parece eludir cualquier dictado, irrumpir y fluir con íntima violencia. Así, esta poesía ha crecido *a la luz y a la sombra* de su tránsito [...] (2002: 105).<sup>71</sup>

Para terminar, quiero transcribir unos versos del siguiente poemario (*Valses y otras falsas confesiones*, 1972) que condensan la relevancia y el protagonismo que seguirá teniendo siempre la luz en la obra de Varela. Una claridad poderosa que incluso puede llegar a juzgar al sujeto sin piedad:

---

<sup>71</sup> La cursiva es mía.

pienso en alas en fuego en música  
pero no  
no es eso lo que temo  
sino el torvo juicio de la luz (2001: 107)

### *Autorretratos impíos*

La presencia del sujeto es ineludible en los textos de *Luz de día*. Aun cuando no se concrete su figura podemos siempre rastrearla en los objetos del poema, pues los versos nos dejan pistas clarísimas de su ubicuidad. Leamos para comprobarlo el poema «Siempre» (2001: 74):

[...]  
*Siempre yo.*  
Casa, árbol, dolor,  
ventana, pan, baile, temor.  
*Siempre yo.*  
*Siempre saliéndome al paso.*<sup>72</sup>

Esta confesión nos induce a realizar una segunda lectura del poemario con el fin de descubrir qué se trasluce en los textos si atisbamos al sujeto tras cada uno de los términos mencionados. Cabría mencionar que «Siempre» pone fin a la sección segunda de *Luz de día*, titulada «Muerte en el jardín», y que la identificación del yo poético con la casa, el árbol o la ventana, por ejemplo, nos remite directamente a otros versos de este mismo apartado. La enumeración, aunque ciertamente limitada —poco más de media docena de elementos—, tiene por su heterogeneidad un carácter generalizador destacable, de manera que casi puede concluirse que el sujeto topa consigo mismo a cada instante, como un fantasma que acechara al lector desde cualquier resquicio verbal.

La ubicuidad se ratifica tanto en una dimensión espacial como temporal. Tropezamos a menudo con el sujeto en el marco de una

---

<sup>72</sup> La cursiva es mía.

naturaleza domesticada como el jardín, pero deambula igualmente del presente al pasado, habita el recuerdo y anuncia su presencia en un futuro incierto. Como decíamos, esta permanencia del yo lírico lo convierte a veces en una maldición, en una pesadilla constante. «Canto en Ithaca» (2001: 59) insiste en la incómoda sensación que tiene la voz de toparse a cada rato consigo misma:

¿Qué camino escoger que no nos obligue a cerrar el círculo, a estrecharlo; *a ser uno mismo* toda la oscuridad y el temor de esa calle desconocida; el absurdo de *reconocerse* inclinado sobre esa fuente que nos devora y devuelve, máquina de sueños, *la misma imagen* sin párpados, sin reposo?<sup>73</sup>

El trazo del círculo, que primero se cierra y después se estrecha asfixiando al sujeto, surge también en otros poemas. En «No estar» (2001: 79-80) leemos:

Repite este aire caliente que gira,  
hazlo una piedra,  
un círculo en el agua que me devora.

La frecuencia de ciertas imágenes va cercando los poemas, de forma que en la amplia zona poética de la evocación se instala un espacio claustrofóbico, cerrado, cuyos límites son el perfil mismo del sujeto. Además, no hay escapatoria a esa repetición de pesadilla. La voz se encuentra apresada en un escenario siempre igual: «El cielo es siempre el mismo: desierto, a oscuras, deslumbrante» («Canto en Ithaca»). La circularidad también atañe al tiempo, pues el sujeto halla su Ithaca anhelada cuando vuelve al lugar de donde partió: «Cruzar todo el océano para llegar a este parque que queda a una cuadra de casa».

La circularidad, además, se relaciona de manera compleja y honda con la ausencia, ya que en cierto modo la repetición busca instaurar poéticamente aquello que no se tiene. En «Antes del día» encontramos «un círculo en el aire para atrapar algo de lo perdido»

---

<sup>73</sup> La cursiva es mía.



(2001: 60); en «No estar» se recupera aquello que se esfumó tras la perfección efímera del instante:

Recuerdos donde tú eres yo  
y haces el mismo gesto de amor en la oscuridad (2001: 79).

A partir de cierto momento, asistimos también a un ejercicio de suplantación, de sustitución de lo existente para reparar la realidad defectuosa. Incluso la voz va más allá y se dedica a fundar el anhelo imposible, a remedarlo siquiera en el hueco hospitalario del poema. Se trata, como nos predijo, de la usurpación de la memoria en «Antes del día»:

El sueño de ayer, la imagen que se escapa entre dos aguas, que se multiplica y transforma hasta no ser sino el agua misma, el brillo deslumbrante, instantáneo, de los propios deseos (2001: 60).

Llegamos una vez más al desprendimiento en que siempre desemboca la poesía de Varela. La consumación de la pérdida se esconde casi en cada poema: la voz avanza y regresa, da vueltas, reconoce, altera lugares, recoge para luego soltar, extravía. Castañón ha destacado que en semejante proceso la poesía «nos invita a *leer-nos* del otro lado del espejo y a celebrar bajo el firmamento de la palabra la danza nupcial con nuestra última sombra. Sobre la máscara, el doble, la ironía» (1996b: 30).

Hay tantas máscaras y dobles en el principio de la obra de Varela, que precisamente el recorrido poético de la indagación lleva aparejado un autorreconocimiento progresivo. El despojamiento certifica la autenticidad del resto, pese a que en la pérdida también se abandona a veces parte esencial del sujeto, como vimos en *Ese puerto existe* cuando se afirma que «cada movimiento engendra dos criaturas / una abatida y otra triunfante» (2001: 32). El desgarramiento y la desmembración, por tanto, son rasgos cruciales en el esbozo del yo lírico y, si en el primer poemario se tradujeron en la fragmentación de personas poéticas múltiples, en este segundo libro

se plasman sobre todo en figuras lisiadas, enfermas, como leemos en «Calle Catorce»:

Suena un timbre, una sirena. Puerta giratoria por donde entro y salgo siempre al mismo lugar; escalera mecánica donde descubro que *perdí las piernas* hace tiempo en una guerra donde no estuve. ¿Fue una granada o una mirada de ira? Lo cierto es que aquí, en medio de la calle, agito mi campanilla de *leproso* y canto con una voz gangosa, de *lázaro*, las bellezas de la vida (2001: 58).<sup>74</sup>

La amputación de las piernas o la condición de leproso —el desprendimiento de la piel, de nuevo los despojos— configuran un autorretrato atroz, sin paliativos. El párrafo siguiente de este poema en prosa abunda en la basura, en el resto abandonado, en la cáscara de uno mismo, tan definitoria al final como la memoria o la sangre:

[...] le muestro la carroña, el tacho de desperdicios, la ulcerada nariz del poeta, y le digo una vez más a ella, a mi espantada sombra, que me acompañe un día más y un día más y un día.

Ina Salazar comenta que «la idea de la mutilación, de la minusvalía son [sic] manifestaciones de una lesión espiritual, del dolor de la existencia, huella de la manera cómo ésta puede carcomer, cercenar, reducir al ser y su deseo» (2002: 28). La lesión espiritual se muestra en los poemas con una gradación amplia que va desde la difuminación de la figura del sujeto hasta la nitidez dolorosa de un yo poético al que le faltan las piernas. En *Luz de día* encontramos ejemplos suficientes para ilustrar ese muestrario de rostros, ya que abundan los autorretratos explícitos. Los siguientes versos, por ejemplo, parten de cierta agresividad pero guardan igualmente la vaguedad que también desdibuja al sujeto:

---

<sup>74</sup> La cursiva es mía.

Voy hacia la ventana,  
me asomo al día negro y allí estoy,  
al centro de la tiniebla.  
Algo roto, sustancia herida,  
desgarrón luminoso súbitamente borrado,  
calor apartado de los labios, luz ambigua,  
noche de fuego y hielo, silencio  
muro de ecos, ser de espaldas (2001: 80).

Evidentemente hay violencia en expresiones como «algo roto», «sustancia herida», «desgarrón súbitamente borrado» o «calor apartado», pues evocan un repentino movimiento que deja a la voz expuesta, sola, en carne viva. De un cuerpo mutilado, de un yo poético que se difumina, pasamos al intento de desaparición llevado a cabo por la voz en el poema «No estar» («silencio», «muro de ecos»), al igual que la luz («día negro», «desgarrón luminoso borrado»). Resulta tremendamente significativa la tendencia del sujeto a caracterizarse mediante la negación, como previene el título del texto «No estar»:

*No* quiero ver las estrellas,  
*no* quiero ver lo que ha de morir,  
*ni* imaginar tu rostro  
*ni* moverme hacia lo que amo.

*Inmóvil* tras mi cuerpo soy un río que crece,<sup>75</sup>  
[...]

Negación de la existencia, de la esencia, de la acción. Todo anunciado como presagio en el título del poema. El yo poético queda entonces habitando la oquedad de lo que fue.

### *Fantasmas, ruinas*

En *Luz de día* la distancia con respecto a ese otro habitante de los poemas, el tú lírico invocado, se incrementa. Es cierto que todavía

---

<sup>75</sup> La cursiva es mía.

encontramos ocasionalmente el disfraz, el ocultamiento de la primera persona tras la segunda, pero o bien se hacen más evidentes estos casos o bien van dejando paso a un tú cada vez más definido. De todos modos, aún pueden leerse desplazamientos del referente y segundas personas que, desde la diferencia, cumplen también la identificación con el yo poético. A menudo se trata de un deslizamiento sutil, en movimiento permanente; así, en «Calle Catorce»:

¡Qué compañía era tu mano, qué sombra —mi sombra— era tu cuerpo, unido a tu mano, siguiendo mi cuerpo, entre otras sombras y otros cuerpos! (2001: 57).

Sin duda se afianza de este modo la premisa de Baudelaire: «El poeta, hombre intensificado, es el que goza del incomparable privilegio de ser, a voluntad, él en persona y su prójimo» (Moreno 1981: 72), es decir, del privilegio de ser ambos a la vez sin contradicción.

El protagonismo del tú varía mucho de un poema a otro, aunque, como ya dijimos, juega un papel fundamental cuando nos adentramos en la enumeración de pérdidas y anhelos: «No he buscado otra hora, ni otro día, ni otro dios que tú» (2001: 77-8). Vinculado a todas las cosas a medida que estas van escapándose, apenas puede la voz poética sujetarlo o arrinconarlo pues su figura resulta terriblemente fugaz:

[...] Tú, hundido hasta la cintura; tú en lo alto, delgado, girando, pararrayos, terriblemente al rojo, dormido de pronto, *lanzando a la oscuridad, tren fantasma, pitada colosal*, alba de faro, cuarto de hotel. Tú (2001: 57).<sup>76</sup>

En la sección central del libro, «Muerte en el jardín», se desarrolla una segunda persona plenamente identificada con el fantasma que recorre los poemas, un tú que es a la vez la muerte o un mal sueño obsesivo. Los poemas repiten ciertas imágenes, guardan ecos continuos de esa presencia que se adhiere al verso:

---

<sup>76</sup> La cursiva es mía.

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

Fantasma.  
Terrible a mediodía.  
A la altura de los lirios  
la muerte sonríe (2001: 67-8).

Sin embargo, en la tercera parte de *Luz de día* se registra un nuevo enfoque de las personas poéticas. El yo y el tú son convocados en un paisaje verbal hasta ahora inexplorado. De una manera soterrada el sujeto sigue construyéndose, aunque sin duda se aleja de las coordenadas conocidas. No es en el espacio ensimismado de las pérdidas donde lo encontramos. Ahora hay que buscarlo en el origen y en el destino del Perú, en su historia derruida.

En esa tercera sección, titulada «Frente al Pacífico», encontramos ocho poemas. Tres de ellos están abiertamente dedicados a la evocación del pasado precolombino: «Palabras para un canto» (2001: 81), «Máscara de algún dios» (2001: 82-3) y «Frente al Pacífico» (2001: 84). Los otros cinco transitan por escenarios más habituales en la obra de Varela, aunque por contigüidad adquieren también una dimensión colectiva, contagiados de la misma preocupación por las culturas destruidas.

Un verso, casi un lema o una consigna, puede abrirnos algunos pasadizos para ingresar a estos poemas:

¿De qué pérdida claridad venimos? (2001: 81)

Se trata, como un estribillo invisible que resonara levemente, de la pregunta que socava gran parte de la sección. De una u otra forma esta interrogación acecha, transformada a veces en otras. Es el interrogante sobre el pasado de un pueblo ante sus ruinas; son las «Palabras para un canto» (2001: 81):

¿Cómo fue ayer aquí?  
Sólo hemos alcanzado estos restos,  
el vaso que ilumina con su lejano y obstinado silencio,  
el pájaro herido en el esmalte al alcanzar el fruto.

Luis Rebaza Soraluz ofrece un comentario en relación con este poema. De ahí he recogido un largo fragmento, porque es casi el único estudioso que se ha dedicado a analizar en profundidad esta peculiar sección:

El escenario del poema está vacío de protagonistas humanos y hecho de restos que sugieren un drama de grandes dimensiones: la interrupción específica de la cotidianeidad y la parálisis general del mundo. La naturaleza que no es parte del telón de fondo y figura más bien representada en la pieza arqueológica (el pájaro alcanzando el fruto en el esmalte del vaso ubicado en las ruinas) ha sido detenida, el uso del objeto también ha sido suspendido, su proceso de erosión responde al medio ambiente o es producto de la destrucción humana que al mismo tiempo ha paralizado (herido) la escena y, sinecdóticamente, el universo (las estrellas, la perdida claridad) al que los restos pertenecen (2000: 210).

Si recuperamos los elementos fundamentales de la poesía de Varela hasta aquí, podemos utilizarlos como guía para adentrarnos en esta nueva zona poética. Muchas de las líneas ya vistas se dibujan como puntos cardinales señalados en papel cebolla, esto es, como datos sobre un soporte transparente que podemos reinterpretar al aplicarlos a una superficie desconocida. Y aunque ciertamente el camino hasta ahora se ha marcado considerando al yo poético como individualidad textual, asombra comprobar que el trazado resultante de esa lectura nos conduce sin extravío a través de versos cuyo protagonismo lo ostenta un sujeto colectivo.

Hay que mencionar, por cierto, que la plasmación del Perú y de su historia aparece también en *Ese puerto existe*, aunque lo hace de un modo menos recurrente. En «Puerto Supe» el lector encuentra

la interiorización lírica del paisaje peruano de la costa, pero esta evocación se limita a un espacio y a un tiempo pasado exclusivo del yo poético. Algo distinto sucede en el poema «Mediodía» (2001: 35), verdadero antecedente de la sección de *Luz de día* que estoy comentando:

Todo está preparado para el sacrificio.  
La res muge en el templo de adobe  
[...]

Ni una hoja caerá,  
sólo la especie cae,  
y el fruto cae envenenado por el aire.

No hay centro,  
son flores terribles  
todos estos rostros clavados en la piedra,  
astros revueltos, sin voluntad.  
[...]<sup>77</sup>

Este texto consta de una dedicatoria a José María Arguedas y alude claramente a los sacrificios de animales que los antiguos pobladores del Perú ofrecían a sus dioses. Aparecen el desierto, las huacas de adobe, las cabezas clavadas y la vaca de nuevo, presencia insistente en los versos de Varela que hallaremos también en libros posteriores y que se carga así de una densidad considerable. Todos estos elementos pertenecen a un lugar muy concreto, la zona arqueológica de Chavín de Huantar, aludida explícitamente después:

Paracas, Ancón, Chavín de Huantar.  
Éstas son las palabras del canto (2001: 81).

---

<sup>77</sup> La autora ha comentado en una entrevista la significación personal de este poema: «Es un paisaje del Perú [...] Hay un momento en que vuelvo de Europa y vivo muy tomada, prendida del recuerdo del paisaje peruano, que me hacía mucha falta en Europa, sobre todo de esta cosa fuerte como de inclemencia de la naturaleza, en la sierra o en la costa, ese desierto, las grandes murallas...» (O'Hara 1984: 12).

Como decía arriba, la coherencia de la producción de Varela permite continuar las líneas de interpretación iniciadas en poemas muy distintos. La vertebración de este conjunto, por ejemplo, se apoya también sobre una indagación incansable, resumida con autenticidad en la interrogación que se repite en este poema: «¿Cómo fue ayer aquí?» y que alude a la anterior «¿De qué pérdida claridad venimos?». <sup>78</sup> Con respecto a la primera, comenta de nuevo Rebaza Soraluz: «Una ausencia de respuestas prolonga indefinidamente la expansión plástica de ese “lugar” y suspende el paso del tiempo más [sic] no su despliegue en escenarios contiguos y simultáneos, esta operación desvanece los límites textuales entre el presente y el pasado y reduce la distancia entre lo inmediato anterior y lo remoto» (2000: 207-8). A dicha pregunta van añadiéndose otras y poco a poco el tono demandante contagia todos los versos. El interrogante sobre la historia del país, cuyas consecuencias sitúan al sujeto en un presente incomprensible, puede entonces entenderse como una necesaria variante del cuestionamiento profundo de la realidad planteado desde el principio por la voz poética. No es extraña por tanto la insistencia en el fragmento del poema siguiente, «Máscara de algún dios» (2001: 82-3):

Vuelvo otra vez. Pregunto.  
Tal vez ese silencio dice algo,  
es una inmensa letra que nos nombra y contiene  
en su aire profundo.

Existe también la pérdida en estos textos, por supuesto, pero se trata de una pérdida totalmente consumada y contra la cual la voz poética nada puede ya. El tiempo ha abandonado restos y despojos. Las ruinas no solo dan cuenta del desmoronamiento del sujeto,

---

<sup>78</sup> Comenta Varela: «Era [...] una interrogante que me acosaba permanentemente: el preguntarme de dónde salíamos, y creo que lo digo en un poema, en uno que [sic] pregunto de qué pérdida claridad venimos... No sé, yo tenía como un enorme interés por ese Perú indio, casi lo llamaría mi época indigenista, por decirlo de alguna manera... Ese Perú indio a mí me preocupaba mucho, por esta identidad» (O'Hara 1984: 12).



ahora son indicios de una caída colectiva, como leemos en «Palabras para un canto»:

¿Cómo fue ayer aquí?  
No hablemos de dolor entre ruinas.  
Es más que la palabra,  
es el aire de todas las palabras,  
el aliento humano hecho golpe en la piedra,  
sangre en la tierra,  
color en el vacío (2001: 81).

Se intenta reconstruir el pasado de un país que parece no reconocerse en el presente que le ha tocado vivir. En el mismo poema se observa cómo la distancia con respecto a la realidad observada —actitud propia del sujeto lírico en otros poemarios— se traslada aquí al plano de la historia:

Llegamos con la puntual indiferencia del nuevo día,  
saltando sobre la desgracia con precisión de atletas.  
Hemos dormido bajo las estrellas,  
hemos perdido el tiempo.

Con la tentativa de esclarecimiento del pasado se aspira también a una clarificación del futuro. Una confianza tal vez ingenua en que la misma luz que ilumina el origen finalmente habrá de mostrar el destino. Y el hecho de utilizar aquí tantos términos pertenecientes al campo de la luz para acercarnos al poema no es casual: la claridad prolifera en oposición a lo oscuro también en «Frente al Pacífico», especialmente en «Palabras para un canto» o en los versos siguientes del poema «Máscara de algún dios»:

Tal vez el otro lado existe  
y es también la mirada  
y todo esto es lo otro  
y aquello esto  
y somos una forma que cambia con la luz  
hasta ser sólo luz, sólo sombra (2001: 83).

Descubrimos, pues, que los textos se sirven de apoyos similares a aquellos que sustentan los poemas más introspectivos, de manera que la proximidad y la hondura se consiguen de forma natural aun tratándose de versos signados por una preocupación colectiva o histórica. La presencia de elementos como la luz o la pérdida aporta una nitidez solo propia de vivencias íntimamente experimentadas ya por el sujeto. Gracias a su ubicuidad, una vez más, la evocación del pasado se funda sobre las obsesiones habituales de otros textos. Por ejemplo, en «Máscara de un dios» aparece la preocupación por la trascendencia o la muerte:

[...]

Un rostro en la pared.

Detrás del muro, más allá de toda voluntad,  
más lejos todavía que mirar y callar:

¿qué?

¿Siempre hay algo que romper, abolir o temer?

¿Y al otro lado? ¿Al revés?

Comenta Rebaza Soraluz que el verso «¿Siempre hay algo que romper, abolir o temer?» parece referirse a la invasión, colonización y destrucción cultural en el Perú (2000: 211). En todo caso, las ruinas de civilizaciones precolombinas nos llegan traspasadas por las mismas tensiones que cruzan otros muchos temas. Y así como en algunos poemas el yo poético aparece camuflado tras un tú cercano, en estos —sin renunciar tampoco a intervenir con una voz propia— lo hace generalmente a través de un «nosotros» que lo incluye. El destino que intenta adivinar también le atañe, como resume plásticamente la máscara de un dios pintada en una pared:

[...]

Tal vez la muerte detrás de esa sonrisa  
sea amor, un gigantesco amor  
en cuyo centro ardemos (2001: 82).

## *Una voz traspasada*

El sujeto de *Luz de día* asume definitivamente la labor a la que se siente destinado: la vigilia. La exploración de la realidad se convierte en un ejercicio disciplinado, en una práctica que no permite que nada quede a la intemperie. Cada objeto recibe la palabra que lo transforma en parte de un universo pretendidamente coherente. Esto conlleva un cuestionamiento radical del mundo, puesto que el nuevo orden poético es omnívoro, todo lo traga.

La exploración comienza por el registro de la propia voz y sus alrededores. Entonces se materializan procesos que comenzaron a vislumbrarse en *Ese puerto existe*. Ciertamente van a consumarse muchas pérdidas, algunas de las cuales se arrastrarán ya para siempre. El autorretrato no es piadoso.

Tampoco lo es el tiempo, «el tiempo, / la gran puerta entreabierta, / el astro que ciega» (2001: 72). En *Luz de día* pueden detectarse ya sus estragos. Se certifica cómo el sujeto va desgastándose al roce de esa sustancia invisible —«Tiempo, rostro de limo, espejo trizado» (2001: 79)—, hasta dejar poco a poco a la vista otra figura, distinta y la misma. La extraña y minuciosa filigrana del tiempo altera el recuerdo, inutiliza la memoria y anuncia el despojo. La falta se siente en el propio cuerpo, que avanza ciego en lo oscuro. Como una gasa, difumina y cubre; borra finalmente.

Los poemas de *Luz de día* comienzan a ceder, porque la de Varela es una voz traspasada por el tiempo y su lenguaje acepta siempre las correcciones que este impone.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Comenta Escobar refiriéndose al poema «Victoria», último de este libro: «victoria que se afina en un lenguaje cuyos signos han aceptado las correcciones que el tiempo inflige a nuestro querer ser» (1964: 141).

## La invasión de la realidad de *Valses y otras falsas confesiones* (1972)

Todo aquello que se logra arrancar del lecho pedregoso del lenguaje queda para siempre arrastrándose en la corriente turbulenta que es la poesía de Varela. Así, *Ese puerto existe* (1959) supuso la presentación de un sujeto fragmentado cuya multiplicidad permanece todavía bastante tiempo, y *Luz de día* (1963) fundó la vigilia como actividad principal de la voz poética, actitud que se halla también en los versos más recientes. Cuando llegamos entonces a *Valses y otras falsas confesiones* (1972)<sup>80</sup> todo lo anterior sigue todavía empujando como agua oculta, de manera que ayuda a trazar y ahondar el cauce particular de este poemario.

La trayectoria de Varela es un recorrido que, partiendo de la coherencia, ejemplifica perfectamente lo que Valéry señaló como «relación continua entre la voz que es y la voz que viene y que debe venir» (1990: 117). La preocupación por el tiempo es uno de los muchos ejemplos que lo corroboran, ya que el peso que se adivinaba en *Luz de día* aumenta de forma progresiva en *Valses y otras falsas confesiones*: «el tiempo me acosa y me desdice», «sombra veloz en mi pecho» (2001: 116) —imagen que, por cierto, se repite exacta en «Puerto Supe»—. Y, sin embargo, la crítica también ha destacado el cambio que este libro supone en la obra de Varela. Para Carmen Ollé, por ejemplo, *Valses y otras falsas confesiones* marca el paso de una poética parasimbólica a una sincrética, «como si estuviéramos frente a una gran máquina de amor virtual en la que fragmentos de valsos criollos, un poco de jazz y blues, algunas frases folletinescas, murmuraciones color rosa, lo coloquial y lo puramente lírico, se dieran cita» (1997: 63).

En *Valses y otras falsas confesiones* se consuma, además, el proceso por el cual la realidad invade el texto. Recordemos que ya

---

<sup>80</sup> Contiene tan solo quince poemas —escritos entre 1964-1971— que en esta primera edición aparecen sin secciones. En la recopilación más reciente —y también en las de Fondo de Cultura Económica de 1986 y 1996— se reparten en dos apartados: nueve poemas se incluyen en «Valses» y seis en «Falsas confesiones».

estaba despierta la inquietud del sujeto con respecto al mundo: detenidamente lo observa, hasta el punto de convertirse en un vigilante insomne. Este tercer poemario, puesto que la mirada no cesa, recibe la filtración de la realidad en casi todos los versos; como delicados filamentos conductores, transmiten sus datos enloquecidos.

Y una vez que el poeta, como destaca Manuel Moreno Jimeno, «padece la realidad» (1981: 76), se desata el otro proceso crucial de *Valses y otras falsas confesiones*: siguiendo con el cuestionamiento demolidor de *Luz de día*, la duda se adhiere también a los nombres. El sujeto se sitúa pues entre lo auténtico y lo falso; el poema se ofrece como una confesión dudosa. La realidad esconde un decorado y la palabra, en su intento de bautizarla, se hace simulacro también. Pero toda confesión implica un secreto, y de algún modo eso es lo que nos ofrece en este libro la voz.

### *Mundo y texto como rompecabezas*

El poemario empieza con una declaración de amor fallida: «No sé si te amo o te aborrezco» (2001: 93). Con ese verso de eco catuliano que da título al primer poema se inician unas confesiones que, en principio, se anuncian falsas. Este texto supone además el cumplimiento de una ley tácitamente observada por Varela en las dos colecciones anteriores: se trata del primer poema y es a la vez una de las claves para la interpretación del resto del libro, como ya sucediera con «Puerto Supe» y «Del orden de las cosas» en *Ese puerto existe* y *Luz de día* respectivamente. Cabe añadir que en este caso cuaja definitivamente uno de los moldes textuales más recurrentes y logrados de toda la obra: el *collage*, cuyos antecedentes detectamos en algunos poemas de *Luz de día*<sup>81</sup> y en el que sobresale

---

<sup>81</sup> Efectivamente, no es el primer *collage* que encontramos en la obra de Varela. Hallamos ejemplos anteriores en los poemas de *Luz de día* titulados «Vals» y «Alla prima». En este último alternan estrofas cargadas de interrogantes pertenecientes al yo poético con otras ajenas que ofrecen consejos para el aprendizaje de la pintura:

«Para un principiante la técnica de  
los viejos maestros se presenta  
como algo muy misterioso.»

especialmente la presencia del juego intertextual. El sujeto poético, entonces, se configura apoyándose en los variados discursos que, como piezas de un rompecabezas, forman estructuras complejísimas. A continuación intentaremos rastrearlo a través de algunos de los poemas más significativos.

En «No sé si te amo o te aborrezco» se fijan dos ciudades importantísimas para la autora: Lima y Nueva York.<sup>82</sup> Si damos un paseo de la mano del sujeto poético, pronto descubrimos que la mirada se debate entre el registro fiel de lo cotidiano y la inevitable deformación propia del recuerdo. La configuración estrófica tampoco es homogénea, pues hallamos el verso dedicado a Lima, la prosa centrada en Nueva York y por último las líneas aisladas y entrecomilladas de conocidos vales peruanos. Esta peculiar arquitectura textual ha sido interpretada por Reisz como uno de los rasgos propios del estilo de Varela:

Su estilo se distingue por cierto exacerbamiento de los mecanismos comunes a toda la lírica: la alteración del ordenamiento lineal de los elementos discursivos y el bloqueo de su integración en un contexto unitario que los dote de «buen» sentido lógico, da como resultado un lenguaje oscuro y áspero, de insólitas combinaciones y violentos baches semánticos. Pero la tendencia, dominante en su obra, a condensar u omitir es erosionada a veces por la interpolación de pasajes narrativos lineales o de citas o estilizaciones de la lírica popular o de registros lingüísticos cotidianos (1996: 53-4).

---

Ni siquiera el rojo de labios y mejillas.  
Ni siquiera el ruido del agua cayendo,  
cayendo en la oscuridad.  
[...]

*(Al final,  
a breve plazo,  
cada color  
se tornará más oscuro.)* (2001: 86-87)

<sup>82</sup> Varela reconoce el cambio que experimenta su poesía desde los textos antes comentados hasta estos: «Hay dos poemas de esa familia digamos, la familia peruana, por decirlo entre comillas, la familia con paisaje. [...] Después más tarde, me vuelvo urbana» (O'Hara 1984: 12).

Gomes la entiende como uno de los elementos que mejor exponen la presencia residual de la vanguardia.<sup>83</sup> Atendiendo también a su compleja articulación, Oviedo ha señalado con respecto a este poema que se trata no tanto de un texto como de una constelación textual, «un tejido de palabras propias y ajenas, de formas líricas y narrativas, de biografía e imaginación, que se van entrelazando alrededor de ejes señalados por citas de viejos vales peruanos» (1979b: 107). Este rompecabezas caracteriza muy complejamente al yo textual en tanto que, según Masiello, el sujeto se configura sobre distintos discursos en constante desplazamiento.<sup>84</sup>

La realidad que ha comenzado a colarse en el poema trae aparejados todos sus nombres: ciudades, barrios e incluso algunas calles. Esto coloca a la voz lírica en una posición difícil, pues se siente comprometida de antemano con unos datos que la apelan desde lo hondo de su memoria, especialmente en los fragmentos dedicados a Lima. La realidad es asumida por parte del sujeto, en palabras de Usandizaga, como «pertenencia» y como «deuda» (2001: 175). De este modo, los elementos que caracterizan el paisaje urbano son también necesariamente aquellos que definen a la voz:

(¿Cuál de tus rostros amo  
cuál aborrezco?  
¿Dónde nací  
en qué calle aprendí a dudar  
de qué balcón hinchado de miseria  
se arrojó la dicha una mañana

---

<sup>83</sup> A continuación resumo los elementos vanguardistas destacados por este crítico: «Si tuviésemos que inventariar los elementos vanguardistas residuales que perduran en la obra de madurez de Varela, dos tipos se perfilarían de inmediato: los que se constatan en un plano (orto)gráfico y los que afectan a la configuración discursiva del hablante. Entre los primeros destaca el uso de signos de puntuación [...]. El segundo tipo de elementos incluye el *collage* —con o sin indicadores gráficos— y técnicas cercanas al *fluir de conciencia* o a la escritura automática» (Gomes 2002: 45-6).

<sup>84</sup> «[...] el sujeto no es un concepto fijo definido dentro de límites y fronteras que no cambian, sino un ser que toma su identidad de discursos que se hallan en constante desplazamiento en el texto» (Masiello 1986: 15).

dónde aprendí a mentir  
[...]?) (2001: 95)

Vemos entonces cómo los balcones de Lima o sus calles significan mucho más que una simple evocación. Según James Higgins, la Lima del regreso es creación exclusiva de la poeta: una promesa, «un camino que da acceso a otra dimensión existencial» (1993: 136). La ciudad peruana se convierte en un lugar amado pero a la vez odiosamente real, sin alusiones blandas que difuminen su horrible condición:

Hedores y tristezas  
devorando paraísos de arena  
sólo este subterráneo perfume  
de lamento y guitarras  
y el gran dios roedor  
y el gran vientre vacío (2001: 95).

Nueva York, en cambio, parece observarse a través de una lente onírica. Los fragmentos en prosa y cursiva aportan un paisaje extraño, cuajado de imágenes inquietantes:

*Había un sol débil sobre Washington Square, muy débil. Los árboles parecían alambres retorcidos y luego estirados a la fuerza; como si los hubieran puesto entre dos vidrios amarillos. Desde lejos me hacían pensar en delicadas columnas vertebrales de insectos. Bonita cosa: huesos de insectos. El bar que había frente a casa estaba cerrado con un inmenso candado negro. Me di cuenta de que era domingo (2001: 95-6).*

Este discurso, tan distinto al de los versos de Lima, nos sumerge en un ambiente detenido donde la voz parece moverse bajo amenaza. La realidad no solo penetra en el texto mediante sus datos más reconocibles o tras el velo de la memoria. Una inquietante elaboración imaginaria consigue que la ciudad se presente como uno de esos rostros de los sueños, que son y no son a un tiempo. Aun cuando se transcriben escenas pretendidamente cotidianas, las figuras y el escenario provocan cierta perplejidad en el sujeto:



*Esperé a que cambiara la luz. Ningún auto venía. Sólo un ciclista pasó cantando muy fuerte, con voz de tenor. Tenía anteojos, una bufanda roja que flotaba, y la voz salía como humo de su boca. La escuché hasta que se perdió, cada vez más delgada y clara, en la larga calle de depósitos clausurados (2001: 96).*

Lima y Nueva York forman un rompecabezas del que ambas comparten piezas. Pese a que pueda parecer en un primer acercamiento que la tipografía y la disposición textual separan claramente ambas ciudades, lo cierto es que la lectura repetida nos muestra contagios, zonas poéticas comunes. Como grandes parches sobre el tejido de la memoria, se cosen una pegada a la otra y las costuras se transparentan en el texto.

Pero además de las ciudades, se incorporan a este gran *collage* —la composición ocupa seis páginas completas— fragmentos de valeses peruanos cuya significación trataré después. Con el relevo de tan distintos discursos, la lectura avanza con un ritmo cambiante. Además, se impregna de una narratividad que ya encontramos antes en textos de *Ese puerto existe*, con la diferencia de que aquí las pequeñas historias atañen directamente al yo poético y no solo a ciertos personajes líricos —recordemos por ejemplo a «El capitán», al Cosme de «Historias de Oriente» o al simio de «Primer baile»—. Debicki, instalado en el territorio de lo narrativo, ha propuesto para estos casos una aproximación a la poesía con herramientas distintas, puesto que:

[s]e nos sugiere que cuando la poesía moderna opta por el lenguaje cotidiano y por temas conceptuales, tiene que hallar un sustituto para las maneras convencionales de captar las complicaciones de la vida y que lo encuentra a menudo en recursos empleados por la prosa narrativa: la estructura, el punto de vista, el uso de diversos hablantes, fiables o no fiables (1976: 256).

Sin duda, tanto la estructura mencionada como, más concretamente, la condición fiable o no fiable de los diversos hablantes son aspectos que pueden estudiarse con provecho en la obra de Varela. Es más, en la etapa central de su producción (*Valeses y otras falsas*

*confesiones*, *Canto villano* y *Ejercicios materiales*) destaca el protagonismo de cierta narratividad asimilada poéticamente, lo que redundando en la adopción sutil de algunas de sus estructuras.

Como una forma más de *collage* puede entenderse el juego del intertexto, presente también en otros poemas de *Valses y otras falsas confesiones* y no solo en «No sé si te amo o te aborrezco» a través de sus letras de vals. El texto «Conversación con Simone Weil» (2001: 120-1), por ejemplo, se articula como un diálogo en el vacío con la filósofa francesa. Miguel García-Posada comenta que el sujeto poético puede conversar con Simone Weil «no porque comparta su fe, sino porque comparte su sinceridad, además de sentirse herido por la ausencia de Dios, no al modo agónico y gesticulante de tanto existencialista, sino asumiendo la verdad de la soledad humana» (1999: 9). De ese diálogo van brotando preguntas insistentes y verdades escritas con tono sentencioso:

—los niños, el océano, la vida silvestre, Bach.  
—el hombre es un extraño animal.  
En la mayor parte del mundo  
la mitad de los niños se van a la cama hambrientos.  
¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris,  
a la gravedad y la gracia?  
¿Se acabó para nosotros la esperanza de ser mejores ahora?<sup>85</sup>

El poema llega en oleadas, como golpes de versos que se extienden y repliegan. El protagonismo de la intertextualidad subyace a toda

---

<sup>85</sup> Este poema trae a la memoria otro de César Vallejo cuya estructura resulta incluso similar, articulada como una pregunta que de forma paradójica parece responder al verso anterior:

Un hombre pasa con un pan al hombro  
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?  
[...]  
Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre  
Cabrán aludir jamás al Yo profundo?  
Otro busca en el fango huesos, cáscaras  
¿Cómo escribir, después, del infinito? (1996: 535)

la composición, puesto que Simone Weil participa en él con algunos de sus conceptos más conocidos: «la gravedad y la gracia»,<sup>86</sup> por ejemplo, es el título de una de sus obras más importantes. Pero el rompecabezas incluye alguna otra pieza ajena bajo la palabra propia:

La vida es de otros.  
Ilusiones y yerros.  
La palabra fatigada.  
*Ya ni te atreves a comerte un durazno.*<sup>87</sup>

Alienta aquí el conocido verso de Eliot, perteneciente a su *Canción de amor para Alfred Prufrock*: «Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?» —‘¿Me atreveré a comerme un durazno?’ (2001: 58)—.

Hay otro largo poema en el que también se hace uso del intertexto, «Auvers-sur-Oise» (2001: 122-4). La voz se dirige siempre a una segunda persona y relata la locura anterior al momento en que Vincent Van Gogh se corta la oreja en Auvers-sur-Oise, donde convivió durante una breve temporada con Paul Gauguin. Los versos se construyen basándose en algunos fragmentos de su diario; posiblemente uno de ellos sea el siguiente:

¿Qué es dibujar? ¿Cómo se llega? Es la acción de abrirse paso a través de una pared de hierro invisible, que parece encontrarse entre lo que se *siente* y lo que se *puede*. ¿Cómo se debe atravesar

---

<sup>86</sup> Quiero recoger algunas líneas de la propia Weil sobre estos conceptos, ya que volverán a mencionarse más adelante: «Todos los movimientos *naturales* del alma se rigen por leyes análogas a las de la gravedad física. La única excepción la constituye la gracia. // Siempre hay que esperar que las cosas sucedan conforme a la gravedad, salvo que intervenga lo sobrenatural. // Dos fuerzas reinan en el universo: luz y gravedad. [...] Descender con un movimiento en el que no intervenga la gravedad... La gravedad propicia el descenso, el ala propicia la subida: ¿qué ala a la segunda potencia puede propiciar un descenso sin gravedad? // La creación está hecha del movimiento descendente de la gravedad, del movimiento ascendente de la gracia y del movimiento descendente de la gracia a la segunda potencia. La gracia es la ley del movimiento descendente» (Weil 2001: 53-5).

<sup>87</sup> La cursiva es mía.

esa pared? Porque no sirve nada golpear fuerte, sino que se debe minar esa pared y atravesarla con lima, y a mi modo de ver, despacio y con paciencia (Van Gogh 1991: 90-1).

He aquí la composición de Varela. Muy significativamente, toma de la anterior las imágenes que expresan el aislamiento del artista:

Nadie te va a abrir la puerta. Sigue golpeando.

Insiste.

[...]

Todas las riquezas, todas las miserias, todos los hombres, todas las cosas desaparecen en esa melodía ardiente.

Tú estás solo, al otro lado.

No te quieren dejar entrar.

Busca, rebusca, trepa, chilla. Es inútil.

Así, la complejidad formal busca responder a las demandas de la realidad inserta en el texto. Como ya expuse al comienzo de este capítulo, la vigilancia adoptada por el sujeto no podía dejar de lado aspectos acuciantes del mundo, de manera que los espacios creados por la vigilia van saturándose de datos, de detalles de lo real. Llega lo cotidiano con toda su liturgia y se tensa el hilo entre la vida diaria y el hambre de trascendencia que late en ella. Y como consecuencia de la invasión e imposición de la realidad, se hace más frecuente algo ya demostrado en poemarios anteriores: un dominio tal de la palabra que dota de presencia casi real a cualquier objeto o habitante del verso. Aquí se hace más frecuente porque *Valses y otras falsas confesiones* ofrece mucho material cotidiano que poetizar. En este proceso media una capacidad plástica insólita, incluso demasiado habitual como para detectarla siempre, pues toda la obra de Varela puede considerarse una exposición de su maestría pictórica en lo verbal. Hay cierto deleite, por ejemplo, en trasladar al papel algo tan cercano como un juguete infantil en «Toy» (2001: 112):

made in japan

nunca hizo el amor bajo el limo

ni tiene el vientre verde y jabonoso de su estirpe

Como señala Graciela Maturo y confirma este texto, todo puede ser mediación para el poeta (1996: 21). En *Valses y otras falsas confesiones* asoma también, por supuesto, la preocupación por temas de un alcance mayor. Pero entonces suele darse el proceso inverso, aunque con similar riqueza expresiva: si, por una parte, una pelota<sup>88</sup> o un muñeco logran insertarse poéticamente en el discurso, por otra se aplica una mirada «cotidianizadora» a la reflexión metafísica. Es decir, que tanto detalle exacto del mundo conduce a un tratamiento muy cercano y material de obsesiones como el tiempo o la muerte. La precisión inclemente de la palabra dibuja con perfiles nítidos las obsesiones del sujeto y también la dimensión imaginaria de la realidad.

A través de la voz poética percibimos cómo se cuele el mundo en un territorio cercado y observado por la palabra. De este modo, mediante la filtración íntima de la realidad, nos llega la primera visión en «No sé si te amo o te aborrezco». De nuevo Maturo comenta en relación con esta mirada poética:

No es sólo que otorgue a las formas del mundo y de su propia corporalidad una significación relacionante o analógica; va ascendiendo a través de esas significaciones a niveles más altos del conocer y del ser. [...] se amplía y se hace capaz de perforar las apariencias de las cosas; abarca el mundo en su totalidad, y le es dado planear por encima de las limitaciones del tiempo y el espacio, sobrepasando su propia finitud (1996: 11).

---

<sup>88</sup> Me refiero al poema «Fútbol», dedicado a sus hijos Vicente y Lorenzo y del que transcribo un fragmento:

juega con la tierra  
como una pelota  
báilala  
estréllala  
reviéntala

no es sino eso la tierra (2001: 111)

Precisamente porque pronto sobrepasa su finitud, el yo lírico cede espacio a una realidad menos tolerable pero igualmente invasiva, aquella que denuncia el hambre de los niños y de los viejos, el hambre existencial de ese extraño animal que es el hombre. Una estilizada preocupación social<sup>89</sup> recorrida por vetas filosóficas aparece en «Conversación con Simone Weil». Las pequeñas miserias de la vida cotidiana, la gran miseria del mundo, son manifestaciones claras de la injusticia que rige la realidad. Pero además hay otro modo en que el mundo puede vencer al hombre, como leemos en «Auvers-sur-Oise». El hecho de que este poema sea el último de *Valses y otras falsas confesiones* permite una lectura que nos conduzca desde las primeras manifestaciones de ininteligibilidad hasta el triunfo del caos sobre el sujeto. A través de la figura de Van Gogh y su delirio, la realidad se torna irreductible en su incoherencia, enloquecedora:

Nadie te va a abrir la puerta. Sigue golpeando.

Insiste.

Al otro lado se oye música. No. Es la campanilla del teléfono.

Te equivocas.

Es un ruido de máquinas, un jadeo eléctrico, chirridos,  
latigazos.

No. Es música.

No. Alguien llora muy despacio.

No. Es un alarido agudo, una enorme, altísima lengua que lame  
el cielo pálido y vacío.

No. Es un incendio (2001: 122).

La fluidez de las imágenes ofrece la visión de una realidad inestable, casi líquida. La longitud evocada en cada sonido encadenado (jadeo, chirridos, latigazos, lento llanto, alarido agudo) consigue que el mundo se disuelva, se adelgace, se concentre solo en ese filo sonoro. Imágenes que evocan música, que se hacen ruido, estruendo que de

---

<sup>89</sup> Creo que podrían considerarse los poemas dedicados al Perú de *Luz de día* —comentados en el apartado anterior y con anclaje incluso en el primer poemario, *Ese puerto existe*— como un antecedente de esta preocupación social altamente poetizada.

nuevo se vuelve imagen en una alta lengua lamedora del cielo, en un incendio que lo devora todo.

Se palpa en cambio una rara lucidez en el poema, como si la heterogeneidad del mundo reventara al artista pero a la vez la locura fuera la única llave para entender la visión.<sup>90</sup> La visión es la causa de la locura, no su consecuencia. Hay una profunda reflexión poética sobre la condición humana en el texto, pues la realidad llega a enloquecer a quien la registra, al artista, al poeta:

Porque ya no eres un ángel sino un hombre solo sobre dos pies  
cansados sobre esta tierra que gira y es terriblemente  
joven todas las mañanas.

Porque sólo tú sabes que hay música, jadeos, incendios, máquinas  
que escupen verdades y mentiras a los cuatro vientos,  
vientos que te empujan al otro lado, a tu hueco en el vacío,  
a la informe felicidad del ojo ciego, del oído sordo, de la  
muda lengua, del muñón angélico (2001: 124).

Afirma George Santayana que «nuestra ocasional locura es menos sorprendente que nuestra cordura ocasional».<sup>91</sup> Aquí la locura es también en cierto sentido una forma de la conciencia. Y desde la conciencia que nos traslada al libro anterior nos encaminamos hacia el siguiente, *Canto villano*, pues en otro de los fragmentos de

---

<sup>90</sup> En relación con esto, Varela ha señalado su postura ante la creación poética: «creo que hay dos tipos de escritores: los que escriben desde la conciencia y los que escriben desde el otro lado, desde una zona muy próxima a la locura. Creo que soy alguien que al trabajar con esta materia tan delgada de la literatura trata de rescatar algunas cosas, algunas evidencias, de ese otro lado irracional —pero no necesariamente inconsciente— desde el cual escribo» (Cárdenas y Elmore 1982: II).

<sup>91</sup> Santayana llega a esta conclusión tras analizar también el carácter confuso de la realidad: «Cuando consideramos la situación de la mente humana en la Naturaleza, su limitada plasticidad y sus escasos canales de comunicación con el mundo exterior, no es de extrañar que nos veamos obligados a buscar la luz a tientas, o que encontremos incoherencia e inestabilidad en los sistemas humanos de ideas. Lo extraño es más bien que lo hayamos hecho tan perfectamente, que en el caos de sensaciones y pasiones que inundan nuestra mente hayamos encontrado lugar para la autoconcentración y la reflexión y hasta hayamos conseguido recolectar una ligera cosecha de experiencia entre nuestras dispersas labores» (Santayana 1993: 43).

«Auvers-sur-Oise» descubrimos señales que orientan en la evolución del sujeto:

Pega el oído a la tierra que insiste en levantarse y respirar.  
Acaríciala como si fuera carne, piel humana capaz de conmoverte,  
capaz de rechazarte.  
Acepta la espera que no siempre hay lugar en el caos.  
Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto, el saltito, la  
imagen que te saca la lengua.  
No te trepes sobre los hombros de los fantasmas que es ridículo  
caerse de trasero with music in your soul (2001: 123-4).

Al final de *Valses y otras falsas confesiones* la voz insta al tú lírico a aceptar la realidad, aunque solo como tímido consejo. Con la maduración del yo poético en *Canto villano* se asumirá un poco más el mundo con toda su erizada superficie. Este poema se orienta ya en la misma dirección en que avanzaba la voz desde los primeros textos: el descubrimiento deja paso a la vigilia pero la múltiple realidad hace imposible el registro, entre otras razones porque resulta difícil preservar lo auténtico, como veremos después. Mientras tanto, el protagonista de «Auvers-sur-Oise», trasunto fiel del yo poético, desaparece en el vertiginoso torbellino que lo traga.

### *Del nombre de las cosas*

La realidad llega al texto para imponerse y la palabra ha de contener su germen confuso. Pero también existe un vacío que colmar, pues para nombrar hay que lograr el silencio antes. De esta manera la oposición entre la palabra y su ausencia se anuda fuertemente con aquella otra que enfrenta el caos del mundo con el verso como posibilidad de dominarlo. Leemos al comienzo del libro:

Porque es terrible comenzar nombrándote  
desde el principio ciego de las cosas  
con colores con letras y con aire (2001: 93).



El primer poema del libro coloca el nombre en el centro, límite con la realidad y con el sujeto. El acontecimiento de *Valses y otras falsas confesiones* se anuncia en «No sé si te amo o te aborrezco» cuando se produce el designio mutuo, el alumbramiento: la voz somete a la ciudad al nombrarla, y a la vez esta da a luz una voz caracterizada como parte del paisaje urbano, recortada de un escenario que irremediablemente la designa. Además el nombre, aquello que individualiza sin error, esconde violencia y extrañeza. De algún modo, la relación que se establece entre el sujeto y el mundo está gobernada por un forzamiento, una presión inevitable que lleva al límite de su resistencia a ambos:

(¿[...]  
dónde aprendí a mentir  
a llevar mi nombre de seis letras negras  
como un golpe ajeno?)<sup>92</sup> (2001: 95)

Oviedo comenta cómo surge «la adhesión por esa realidad concreta como una afinidad nacida del mutuo desamparo, un amor que se parece más bien a la piedad y a la autocompasión» (1979b: 106). Así lo evocan algunos versos en que el sujeto apela a la ciudad como si de un hijo se tratara, y también como a una madre, quien, por cierto, otorga el nombre definitivo:

Vienes entonces desde mis entrañas  
como un negro dulcísimo resplandor  
así de golpe.  
[...]

No sé si te amo o te aborrezco  
porque vuelvo  
sólo para nombrarte desde adentro  
desde este mar sin olas  
para llamarte madre sin lágrimas

---

<sup>92</sup> Se acorta enormemente aquí la distancia entre la autora real y el yo poético con esta alusión antitética a las seis letras negras que forman el nombre de Blanca.

impúdica  
amada a la distancia  
remordimiento y caricia  
leprosa desdentada  
mía (2001: 94-8).

Sin embargo la tentativa de desenterrar el nombre certero es un proceso del que va desconfiándose poco a poco, sin que por ello el sujeto renuncie a ejecutarlo. El compromiso que establece con el mundo lo obliga a continuar pese a la conciencia de hacerlo en vano. Esto se debe a que, según Paoli, la de Varela es una búsqueda en la que actúa de antemano «una aceptación dolorosa de la realidad y de su límite metafísico, una invitación estoica, dirigida tanto al tú de todos como a sí misma, a no alimentarse de pueriles quimeras» (1996: 22). En *Valses y otras falsas confesiones* se insiste obsesivamente en el momento previo al nombre, cuando los objetos despliegan su esplendor sin traición. Tal vez guarda ese instante anterior la verdad que rara vez atrapa después la palabra:

Por costumbre si escucho el canto de un pájaro  
digo (a nadie) ¡vaya : un pájaro!  
O digo ¿de qué color era?  
Y el color no tiene en realidad importancia,  
sino el espacio en que una inmensa flor sin nombre se mueve,  
el espacio lleno de un esplendor sin nombre,  
y mis ojos, fijos, sin nombre (2001: 109).

Pero el destello sin nombre, nueva y súbita lucidez, ha de ceder ante la rutina necesaria para sufrir la realidad, esto es, la imposición de un orden, la repetición de un ademán que coloque cada objeto en el único lugar que lo hace soportable, como leemos en «Es más veloz el tiempo» (2001: 116-7):

[...]  
junto palabras contra palabras  
no creo en nada de esta historia

y sin embargo cada mañana  
invento el absurdo fulgor que me despierta  
[...]  
la conciencia  
el sol arriba  
la tierra abajo  
al centro el viejo gesto  
[...].

Quizá esa afirmación hecha en «Auvers-sur-Oise» de que «las palabras, los nombres, no tienen importancia» tenga que ver con aquello que Julio Ortega comenta con respecto al poeta argentino Enrique Molina: la utilización de la palabra como «posibilidad aproximativa» más que como posibilidad total de nombrar (1971: 239).

Por una parte, entonces, la insistencia en el nombre, en la apelación. A la vez, ineludiblemente, el retorno al momento previo en que los objetos surgen ajenos a cualquier traducción verbal. Se trata de una tensión peligrosa entre la realidad innombrada y el poder de la palabra sobre ella. La voz, en tanto que rastreadora de cierta verdad, pretende registrarla sin argucias, pero eso significa la derrota ante un mundo que impone su caos. La imposibilidad del nombre amenaza el poema y, puesto que decir la realidad implica una clasificación postiza de lo ingobernable, todo texto se convierte en una falsa confesión del sujeto. De todo ello es consciente la voz cuando concibe de este modo la creación, como en «Ejercicios» (2001: 106-7):

Un poema  
como una gran batalla  
me arroja en esta arena  
sin más enemigo que yo  
  
yo  
y el gran aire de las palabras

En el capítulo dedicado a *Ese puerto existe* vimos el modo en que la fragmentación del sujeto comenzó a detectarse a través de la proliferación de voces textuales y cómo, solo más tarde, con el avance de

una exploración que terminó incluyéndolo, el desdoblamiento fue plenamente asumido por el yo lírico, íntimamente roto ya y sin la mediación de otras figuras poéticas. Con respecto a la relación entre palabra y realidad podría establecerse cierto paralelismo: textos como «Del orden de las cosas» o «No sé si te amo o te aborrezco» son iniciadores de la reflexión metapoética en la producción de Varela, pero esta preocupación se mantiene en ellos todavía distante. Muy pronto —en «Ejercicios», como hemos visto— el yo poético acepta la palabra como un rasgo fundamental en la configuración propia, y es entonces cuando la metapoésía es tratada en primera persona, fundida totalmente con los otros rasgos determinantes del sujeto. El cuestionamiento, la duda, arremete entonces tanto contra la palabra como contra la voz: «En la poesía de Blanca Varela, el “yo” del sujeto, tanto como el lenguaje, se revelan entonces como instituciones frágiles, sustentadas en convenciones que se pueden poner en duda. En un movimiento de ida y vuelta, la palabra dice y se desmiente y al mismo tiempo solo logra decir desmintiéndose» (Cáceres 2002: 60). La mentira, como vemos, resulta muy pronto convocada.

### *La mentira, el simulacro*

Invirtiendo el proceso arriba expuesto, yendo entonces del orden al caos, María Teresa Bertelloni explica así la relación entre la realidad y la tarea poética:

[...] lo cotidiano se presenta generalmente ordenado y consolador, con cada cosa en su sitio y con su nombre. Mas ésta es sólo la superficie del mundo. Cuando el poeta va hacia él y se interna por sus senderos, el orden causal desaparece, las cosas se disuelven porque los nombres que llevan no les pertenecen y la verdad se esconde siempre más allá de las apariencias. La labor poética es así, en parte, un trabajo de destrucción de los soportes que ayudan al ser humano a engañarse, a creer que la tautología es reveladora de la verdad. Pero es también, y esencialmente, trabajo de reconstrucción del mundo desde la palabra y por la palabra (1997: 29).

En «No sé si te amo o te aborrezco» la voz poética consume esa labor de destrucción de los soportes que sostienen el engaño, pues al describir escenas cotidianas en un espacio urbano reconocible (Lima, Nueva York) se dejan a la vista del lector los indicios que hacen del texto un simulacro. La articulación verbal del mundo constituye un escenario donde las anécdotas y las personas tienden a convertirse en parte de la representación. Es así como se cuestiona la capacidad de la palabra como instrumento fiable. Pese a que el poema intenta consolidarse como aproximación auténtica a la realidad, el resultado evidencia las limitaciones del proyecto. Incluso puede pensarse, como hace Américo Ferrari, que «el lenguaje del poema, calificado de mentiroso o de falso, vendría a ser entonces una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la “realidad” cuya verdadera forma nadie sabe» (1986: 136).

En «No sé si te amo o te aborrezco» el sujeto asiste, aún como espectador casi ajeno, a la vida cotidiana de Nueva York:

*Una mujer joven y su hija muy pequeña (las recuerdo perfectamente, la niña tenía un abrigo rojo sucio y pesadas botas de goma) me empujaron para ser las primeras en presenciar el espectáculo.*

*[...] Alguien se había arrojado por una ventana.*

*[...] Era una noche muy fría, tres muchachos tocaban jazz en la acera y un escocés con barba, un escocés auténtico, llevaba por el talle a una menuda japonesa. Parecían verdaderamente enamorados.*

*Esta mañana también era muy fría. Había nieve sucia, irreconocible. Un ebrio dormía profundamente, como un ángel, en la escalera de un sótano. Al lado, en la vitrina de una tienda de modas, un formidable sol de cartón sonreía.*

Si leemos con detenimiento este primer fragmento en prosa dedicado a la ciudad estadounidense, advertimos cómo la voz quiere cerciorarse de la autenticidad del episodio. La profusión de detalles pretende reforzar expresiones como «*las recuerdo perfectamente*», pero la descripción pormenorizada solo logra alertar, paradójica-

mente, de la extrañeza de las circunstancias. Se insiste, por ejemplo, en que el escocés que encuentra era un escocés «auténtico» y en que tanto él como su acompañante «parecían» «verdaderamente» enamorados. La nieve resultaba, en cambio, raramente «irreconocible»; mientras, un borracho se asemejaba a un «ángel» y muy cerca sonreía, en medio del frío intenso, un «sol de cartón». Y todo ello en alusión al «espectáculo» de la muerte.

El último párrafo dedicado a Nueva York continúa con la rareza de los otros fragmentos. El sujeto enuncia explícitamente la condición escenográfica de la ciudad y se sitúa además dentro del dibujo al carboncillo que evoca:

*Crucé la calle y sentí que el cielo era más oscuro a mi derecha.  
A ese lado las torres más altas de Wall Street parecían dibujadas  
con carbón, en un solo plano gris lavado con manchas amarillas y  
rosas. Cuestión de óptica, parecían un decorado de teatro.*

La estrategia de denuncia de lo falso resulta muy distinta cuando la voz se ubica en Lima. Si en Nueva York son los atributos de la ciudad los elementos fundamentales en el montaje del escenario, en la capital peruana apenas hay objetos o decorado. Más bien existe una entonación sentimental que emana de los fragmentos de valeses peruanos transcritos en el poema y que se contagia a toda la composición. Y esta sentimentalidad, conflictiva como se verá después, ablanda Lima, la adormece. Mientras en Nueva York los contornos se dibujan nítidamente, con la minuciosidad de los datos y el frío que recorta a los personajes ateridos de los versos, en la ciudad peruana, por el contrario, el gran borrón de la memoria lo difumina todo:

[...]  
*Un río de colores entre sombras  
sombras que me deslumbran  
colores que me ciegan  
criaturas del alma.*

Naces como *una mancha* voraz en mi pecho  
como un trino en el cielo  
como un camino desconocido (2001: 94)<sup>93</sup>

La desautorización del vals como expresión auténtica de la emoción está contenida ya en el título del poemario. Esta concepción, nada complaciente con una de las manifestaciones musicales preferidas del Perú, tiene su antecedente en el conocido libro de Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*:<sup>94</sup>

Lo más auténtico [...] de toda música popular, es su inautenticidad. Y esto lo entendemos bien los limeños cuando se trata del vals criollo [...]. Nuestro vals no tiene el ritmo negro que enajena universalmente porque el negro y lo negro son universales, ni esa fuerza posesiva del jazz que se identifica con una civilización expansiva y de influjo ecuménico. Requiere para ser entendido y sentido un oído y un gusto muy particulares. No se lo comprende ni se lo aprecia sino perteneciendo a Lima porque es, a la postre, una comunicación secreta de melancolías propias: garúa, calles desoladas, balcones vacíos o con las persianas corridas, geranios intemporales, abrazadoras bugambilias, misas de difuntos, cometas policromas en un cielo de gas neón, y también, o sobre todo, pobreza que siempre fue preciso olvidar porque ésa era la manera de combatirlas (1964: 86).

Pero el vals solo es un síntoma más de toda una concepción falseadora de Lima que resume bien el criollismo, esto es, en el contexto peruano, el costumbrismo costeño.<sup>95</sup> El criollismo constituye a fin

---

<sup>93</sup> La cursiva es mía.

<sup>94</sup> El título de este libro está tomado de César Moro, que termina una de sus cartas firmando desde «Lima la horrible». Recoge la cita Salazar Bondy como epígrafe a su libro:

para decirme que aún vivo  
respondiendo por cada poro de mi cuerpo  
al poderío de tu nombre oh Poesía

Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949 (Salazar 1964).

<sup>95</sup> «La palabra *criollo* designa muchas cosas. La peripecia del vocablo ha sido larga: originalmente fue el apelativo otorgado a los hijos de los esclavos africanos nacidos

de cuentas la coartada para mantener vigente la gran mentira de una Lima paradisíaca que jamás existió. Esta reconstrucción deliberadamente mentirosa del pasado funciona como un barniz de autocomplacencia que, según Salazar Bondy, debe eliminarse cuanto antes para poder afrontar los problemas actuales del Perú y de su capital:

La época colonial, idealizada como Arcadia, no ha hallado todavía su juez, su crítico insobornable. La estampa que de ella, en artículos, relatos y ensayos, se nos ofrece se conforma de supuestas abundancias y serenidades, sin que figure ahí la imaginable tensión entre amos y siervos, extranjeros y aborígenes, potentados y miserables, que debió tundir, por lo menos en su trasfondo, a la sociedad. Mas nadie conoce todavía a ciencia cierta aquel probable conflicto de clases, y los que sospechamos la existencia de la fisura social en aquel subsuelo histórico apenas tenemos posibilidad de acusarla. Desmentir la Arcadia Colonial será siempre una penosa, ingrata tarea, pues la multitud ha ingerido sin mayor recelo durante más de una centuria innumerables páginas de remembrantes doctores con la respectiva dosis alucinógena (1964: 12-3).

*Lima la horrible* se convirtió en un libro influyente para los escritores que comenzaron a publicar en la década de los cincuenta. Con una inquietud artística que traspasaba las fronteras del Perú, estos artistas —no solo escritores, también pintores como Fernando de Szyszlo— habían aprendido a valorar la tradición cultural peruana dentro y fuera del país. En comparación con el legado indígena,

---

en América (Inca Garcilaso de la Vega); durante los años de la emancipación tuvo una acepción subversiva —se llamaba así a los descendientes de españoles que alentaban sentimientos de nacionalidad—; en ciertas circunstancias equivale a *mestizo de acá* (Martín Adán). Su significado actual es, sin embargo, limeño —o, por extensión, costeño— de cualquier cuna, que vive, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, pero, a condición, como lo sostiene François Bourricaud, de que no sean indígenas. Criollo resulta así sinónimo de costumbrista. [...] El criollismo vendría a ser, pues, el nacionalismo limeño, o sea, un sucedáneo del verdadero nacionalismo, ya que para él *el Perú es Lima y Lima el Jirón de la Unión* (Abraham Valdelomar)» (Salazar 1964: 20-1).



tan apreciado gracias al magisterio y la amistad de Arguedas, expresiones populares como el vals resultaban entonces demasiado acartonadas, provincianas y simplonas. La ideología que escondían estas prácticas criollas fue dura y eficazmente rebatida en este largo ensayo de Salazar Bondy, a la sazón uno de los mejores amigos de Varela.

La relación con el vals le llega a la autora también por otra vía: su madre, conocida artísticamente como Serafina Quinteras, era una reconocida compositora y cantante de vals en el Perú. El rechazo a esta composición típicamente criolla llega entonces muy pronto, cuando la joven poeta se rebela contra los patrones de marcada musicalidad y rimas predecibles que la caracterizan.<sup>96</sup> Tan pronto toma conciencia de su vocación creadora, Varela intenta zafarse de la facilidad para la versificación que el ambiente de su infancia le había regalado.<sup>97</sup> De este modo, el rechazo al vals se encuentra casi en el germen de su escritura, pues tiene que detener la música que arrastran de forma natural sus palabras. Sus primeros versos adultos nacen como respuesta insolente a ese tipo de poesía popular de la casa materna. De hecho, los primerísimos fueron sonetos perfectamente contruidos, que respetaban el metro y la rima habituales en estas composiciones. Reisz, coherente con su postura en la crítica

---

<sup>96</sup> «[...] y es que realmente —aunque sean mis canciones de cuna— detesto los valsecitos peruanos, porque la música es nuestro lado sentimental, la exaltación nostálgica bastarda [...]. Hacemos valsés [los poetas peruanos], somos tristes, añorantes, lacrimosos a veces. Yo me escapo sólo en parte, porque soy rebelde, maledicente y digo cosas feas...» (Fondebrider *et al.* 1995: 5). Esta postura de rechazo del vals peruano se modera con el tiempo, de modo que más tarde la propia autora evaluaría de nuevo la presencia de ciertas composiciones populares en sus versos: «entonces todo lo “popular” aprendido en casa era un lastre para poder avanzar. A lo mejor, era para poder volver a lo popular, sin comillas, de otra manera, como he podido volver después. Aparentemente todo el mundo cree que yo me burlo de los valsés cuando escribo un vals; es una especie de nostalgia y de trasposición, y de ascenso también, de esos sentimientos. Yo creo que al vals traté de darle otro valor. Yo no escribo valsés, pero el vals es indudablemente algo que ha marcado particularmente a la gente de Lima. Lo sé y por eso me margino» (Valcárcel 1997: 5).

<sup>97</sup> «Desde niña he tenido facilidad para versificar, para rimar, y esos dones pueden ser mortales para lo que yo pretendo decir» (Fondebrider *et al.* 1995: 5).

literaria feminista, destaca la inclusión de los vales como una forma de denuncia del orden patriarcal y relaciona el fenómeno con un movimiento hispanoamericano más general:

La mimetización irónica o la incorporación conflictiva de esos paradigmas de irrealismo sentimental que son los textos del cancionero hispanoamericano es otro aspecto en el que Varela abrió un camino que sería luego muy transitado por muchas escritoras del mundo hispánico en general. A partir de los setenta, los boleros, las rancheras, las guarachas, los vales, los valsones o los tangos se infiltran en todos los géneros de la literatura «femenina» y extienden su radio de influencia desde México y el Caribe hasta Argentina y desde el Cono Sud hasta España. Una de las principales razones de este aparente entusiasmo populista —detectable asimismo en la escritura de algunos autores abierta o implícitamente «gays»— es, a mi entender, la transparencia y el involuntario cinismo con que estas letras exhiben versiones típicamente latinoamericanas de misoginia y de machismo, lo que da pie a un juego desconstrutivo sin mayores complicaciones y que abre muchas posibilidades al ejercicio del humor (1996: 58-9).

En todo caso, la postura crítica e indagadora de Varela con respecto a la identidad de su país —que tan engañosamente cifra el vals— comienza a gestarse, sin embargo, bastante antes de la publicación de *Lima la horrible* en 1964, incluso antes de su temprano viaje a París. Como ya comenté en el capítulo primero, las tertulias de la Peña Pancho Fierro significaron para ella y otros jóvenes del momento el descubrimiento de un Perú desconocido.<sup>98</sup> Arguedas

---

<sup>98</sup> «Sebastián Salazar Bondy, de quien me hice amiga en la universidad de San Marcos, me llevó a la Peña Pancho Fierro. Fue una experiencia increíble. Me vi trasladada de una casa muy enquistada de algo muy limeño, muy criollo, algo limitada, sin duda, a un mundo nuevo y mayor: el mundo del Perú. Creo que el personaje más importante para mí en ese momento, aunque aún no me diera mucha cuenta de que tal cosa ocurriera, fue Arguedas. Él abrió una compuerta curiosa, para mí en particular, y creo que también para otras gentes más evolucionadas y mayores que yo, personas que sabían que existía ese otro Perú que no era Lima ni el barrio en que vivías ni las familias que conocías ni los cuatro nombres que se barajaban en los periódicos, sino que era un mundo que siempre había sido considerado como algo

colocó ante sus ojos la herencia y la presencia indígena, el delicado peso de un pasado aún recuperable. Después la poeta viajaría a Francia, donde según sus propias palabras aprendió a ser peruana, latinoamericana, de la mano de otro gran creador: Paz.<sup>99</sup>

Pero regresemos de nuevo al texto que nos ha llevado al vals y sus alrededores, «No sé si te amo o te aborrezco». Cuando la voz poética evoca Lima trata de arrancarle los disfraces, se esfuerza por nombrarla auténticamente. Sin embargo, la ciudad no puede evitar exhibir una sentimentalidad que sin duda también la define. Hay que considerar, además, cómo todo ello se enfrenta al tono de los libros anteriores de Varela: apenas ha habido caída en la emoción, jamás regodeo en el sentimiento,<sup>100</sup> como hacen los valeses de un modo a veces retórico y fácil. Pero la contención se ve empañada por esas líneas que despiertan en la memoria una melodía dulzona y, aunque sean breves, leves las citas, repercuten en todo el texto:

*«Mi noche ya no es noche por lo oscura»*

[...]

*«Juguete del destino»*

[...]

*«Tu débil hermosura»*

[...]

*«En tu recuerdo vivo»*

---

un tanto folclórico y pintoresco, y esto por una lejanía totalmente cultural» (Kristal *et al.* 1995: 134).

<sup>99</sup> «Paz es un poeta importante para cualquiera que haga cierto tipo de poesía en castellano. Pero lo más importante para mí fue el viaje a París, por lo que permitió en cuanto definición de mi propia identidad. Creo que en Francia pude ver lo que era realmente el Perú. [...] Tuve una total conciencia de ser latinoamericana. [...] me sentía diferente y me gustaba serlo; como que el hecho de ser latinoamericana me hacía más auténtica» (Cárdenas y Elmore 1982: I-II).

<sup>100</sup> Algunos estudiosos de su obra han señalado el rechazo a la emoción abiertamente plasmada. Gazzolo, por ejemplo, comenta que la poesía para ella «no parece ser un medio a través del cual se expresan las vivencias cotidianas [...], es en sí misma la búsqueda de un fin que se sabe imposible, es a la vez esa búsqueda con toda su retahíla de imperfecciones y el fin que no se alcanza. La poesía no sirve para volcarlo todo indiscriminadamente, sino para llenarse de lo oculto y arañar lo verdadero» (1989: 130).

Como vemos, son pocas las referencias —he transcrito todas—, pero vibran en diversos momentos de la composición; hacen notar su presencia sutil en versos pretendidamente alejados de toda efusión. Por ese contagio logra arrancarse a la voz la declaración de amor esperada que, después del titubeo y del truncamiento del primer verso («No sé si te amo o te aborrezco»), se impone tardía pero explícita, como si finalmente se abandonara por un instante:

Siempre amé lo confieso  
tus paredes aladas transparentes  
con enredaderas de campanillas  
como en Barranco cuando niña  
miraba a una pareja besarse bajo un árbol (2001: 96).

La actitud del sujeto se forma complejamente: no puede dejar de reconocer alguna autenticidad en esta falsa confesión a Lima, al menos en tanto que esa música y no otra, esas canciones apenas pronunciadas, constituyen el sonido en su memoria de la ciudad. Tal vez por ello, porque el simulacro llega simplemente con la evocación —el recuerdo traiciona porque a ratos la voz queda expuesta sin defensas—, se insiste en la ambigüedad del primer verso. Existe la necesidad de perpetuar la búsqueda de ese espacio sin mentira, la suspensión del juicio que permite el recuerdo mientras permanece su encantamiento:

Vienes desde mis entrañas  
[...]  
Naces como una mancha voraz en mi pecho  
[...]  
Mas luego retrocedes te agazapas  
y saltas al vacío  
y me dejas al filo del océano  
sin sirenas en torno  
nada más que el inmundo el bellissimo azul  
el inclemente azul  
el deseo.

Lima, madre sin lágrimas de cielo blanco y seco, funda en el poema su único lugar certero. El sujeto se reconoce preso de un recuerdo que lo debilita pero se opone todavía a una entrega total. Y además de los hedores y la tristeza, además de la miseria, el vals es proscrito porque deja al aire una realidad estilizada que ni siquiera la nebulosa del recuerdo puede simular. A la vez que se denuncia el «subterráneo perfume / de lamentos y guitarras» —melancólica música de vals que acompaña las líneas huérfanas de antes—, se precipita la voz por fin en el tono sentimental tan detestado:

[...]

y la tarde abriéndose como una fruta otoñal  
sobre el acantilado a la izquierda  
como para enseñarme que el crepúsculo  
llega primero al lado del corazón (2001: 96).

En el simulacro se unen Nueva York y Lima, un simulacro distinto en cada caso, transformado por la peculiar geografía de cada espacio: contundente e inevitable en la primera, difuso como la garúa que la cubre en la segunda. Coinciden ambas en el estupor del sujeto ante los síntomas de lo falso. Esa es la costura que une Lima y Nueva York, un hilván destensado que permite la superposición de las ciudades.

«Dónde aprendí a mentir», se pregunta el sujeto en el primer poema de *Valses y otras falsas confesiones*. Una vez que la mentira ha sido dicha se extiende a toda la realidad. O mejor: descubierto el engaño como ingrediente irrenunciable en la formación del yo, el mundo ofrece sin vergüenza su condición engañosa. Si el sujeto se percata de la mentira en su infancia, en las calles de una ciudad cantada falsamente por sus habitantes en el vals, ha de ser porque todo muestra una faz inauténtica. Sobre la voz se acumulan sospechas, pero esta logra devolverlas a la realidad, origen del error primero, como puede verse si volvemos un momento a «Ejercicios»:

miente la nube  
la luz miente  
y los ojos

los engañados de siempre  
no se cansan  
de tanta fábula (2001: 106)

Los ojos parecen alimentarse pues de esa masa engañosa que ante ellos se extiende; parecen carecer del mecanismo necesario para neutralizar la mentira. La conciencia instaurada con tanta lucidez en *Luz de día*, en cambio, no puede dejar de avisar de su presencia. Pero a veces el simulacro salva al sujeto de una realidad demasiado cruel para poder asumirla, al menos en este momento de su desarrollo. En *Canto villano*, el poemario que sigue a este, veremos cómo la voz se ha reforzado hasta el punto de soportar la materia inclemente del mundo. Pero en *Valses y otras confesiones* todavía hay ratos de flaqueza en que se admite un engaño sabido pero consolador. Así, en «Historia» (2001: 108):

puedes contarme cualquier cosa  
creer no es importante  
lo que importa es que el aire mueva tus  
labios

o que tus labios muevan el aire  
que fabules tu historia tu cuerpo  
a toda hora sin tregua  
como una llama que a nada se parece  
sino a una llama

Hay entonces dos requisitos opuestos para la voz: por un lado, la vocación de cuestionamiento heredada de *Luz de día*; por otro, la necesidad de la apariencia para afrontar los resultados de la indagación. Se instaura una distancia para evitar el daño excesivo y esa distancia es la que ocupa el simulacro, similar a la realidad y desde luego más soportable. En «Historia» asistimos al nacimiento del engaño, así como a la aceptación momentánea de este por parte del yo poético: no es importante creer, lo importante es mover los labios como si algo convincente se dijera. Cualquier cosa vale para una voz acostumbrada, como ya vimos, a la fábula. La mentira se denuncia, pero también

se utiliza como apoyo para sostener la identidad del sujeto mientras avanza en su construcción. Se apuntala también la realidad mediante el engaño que la expone. Con todo ello el poema se constituye en el lugar idóneo para la perseverancia del sujeto pues, como apunta Bertelloni, «toda aventura poética es una aventura cognoscitiva que lleva, mediante la palabra, a reconstruir el mundo para crear un espacio en el cual sea posible vivir y sobrevivir» (1997: 29).

A medida que avanza el poemario nos percatamos de que el sujeto va asumiendo la autenticidad cegadora del mundo en pequeñas dosis, preparándose ya para la aceptación total de los libros siguientes. Como se vio con respecto a la conciencia en *Luz de día*, la asunción de la realidad sin engaños conduce a la voz hacia la asunción de sí misma. El implacable nombre auténtico incluye tanto el exterior como el interior. Poco a poco irá privilegiándose lo verdadero, al menos aquello que la voz, en su limitada capacidad, considera carente de falsedad. Se filtran entonces imágenes perturbadoras que transmiten la fuerza de su germen intacto y es así —por exposición a ese centro de las cosas, por contagio de su claridad íntima— como el sujeto llegará a instaurar una palabra sin pliegues ni dobleces.<sup>101</sup> Nos lo anuncia el poema titulado «Secreto de familia» (2001: 115):

soñé con un perro  
con un perro desollado  
cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba  
[...]

la piel del hombre se quema con el sueño  
arde desaparece la piel humana  
*sólo la roja pulpa del can es limpia*  
*la verdadera luz habita su legaña*<sup>102</sup>  
[...]

---

<sup>101</sup> Según Ferrari: «La denuncia en el propio canto de la mentira inherente al canto es revelación de esta vuelta y de esta interrogación o discusión de la conciencia sobre sí misma y permite conquistar para el poema, si no una verdad, sí un alto grado de autenticidad» (1986: 138).

<sup>102</sup> La cursiva es mía.

Hay algo importante dirimiéndose en *Valses y otras falsas confesiones*, aunque ni siquiera el sujeto sepa con certeza de qué se trata. En este grupo de poemas hallamos menos preguntas con interrogación explícita, pero en realidad hay tantas como en el libro anterior. Tal vez aquí no exista el desgarrón, pero a cambio abunda una suave extrañeza que lo abarca todo —«el hombre es un extraño animal», resume el poema dedicado a Weil—. En último término, parece que el núcleo del poemario se sitúa en algunos versos que sentencian sin rodeos lo que los siguientes insinúan o resumen —también de «Conversación con Simone Weil»—:

Y todo debe ser mentira  
porque no estoy en el sitio de mi alma (2001: 121).

Según Ferrari, estas líneas delatan «un sentimiento de ausencia, de separación o de escisión: no sólo ausencia de algo o ausencia del otro sino ausencia de uno mismo respecto a sí mismo» (1986: 139). Tal vez el acto de nombrar busque igualmente anular el espacio en que se erige el sujeto, puesto que también lo hace sobre la mentira. Tras el hueco que abren estas palabras parece esconderse la fragmentación de la voz del principio, acompañada de la visión consciente y deseosa de certidumbre. Se prolonga la duda heredada de *Luz de día*, cargada, vencida ahora por la realidad y sus postizos.

### *Confesiones falsas (secretos)*

La realidad se impone, se imponen sus datos: Lima y Nueva York con sus costas opuestas, los hijos —sus juguetes poetizables—, los ancianos hambrientos, la locura repleta de visiones... Todo existe para ser nombrado, pero la voz poética no sabe aún si el nombre fija el mundo o sirve para dispersarlo.

Cualquier confesión contenida en el poemario es falsa; así se dice en el título. Hasta ahora casi nunca hubo confesión, el sujeto apenas fue víctima de efusiones. En este libro, en cambio, a veces se descuelga alguna emoción sin maquillar, cierta sentimentalidad trillada, tan inhabitual que su excepcionalidad destruye el lugar común.



El poema se alza como un modo imposible de recuperación de lo auténtico: Lima ha de apresarse sin los vales que la deforman pero trae adherida la música. La voz quiere desmontarse y preservar un único punto pero los límites del centro lo corrompen. Con el tiempo se hará de la impureza el único modo de salvación.

¿Realmente hay voluntad de alejar la mentira? Esta pretensión anida en el poemario, hallamos indicios que nos la confirman. Sin embargo, tal vez la tentativa sea un simulacro más, como otras tantas falsísimas confesiones. ¿O es que se trata de la única confesión verdadera, de la única falsa confesión en que confiar?

Quizá surge un sujeto sentimental porque la mentira comenzó a funcionar mucho antes. Quizá todo el poemario es un gran simulacro, los versos simulacros de versos, el lector solo su simulacro. O tal vez la palabra insufla certidumbre a la realidad y, nombrándola, se preserva al menos lo necesario.

## La cotidianeidad de la voz en *Canto villano* (1978)

*Canto villano* (1978)<sup>103</sup> es el cuarto poemario de Varela. El título ofrece una densidad considerable y, como en libros anteriores, cifra brevemente la complejidad que después expondrán los textos. En principio, existe una contraposición evidente entre el «canto», considerado en general como una manifestación elevada, y el calificativo «villano», que insiste sin embargo en la condición humilde de aquel. Se oponen así los conceptos de nobleza —tradicionalmente atribuida al canto— y de villanía, término que por cierto nos remite de manera indirecta a la mentira albergada en el título del libro anterior, *Valses y otras falsas confesiones*. Señala Ferrari al respecto:

«Canto» es la acción de cantar propia del poeta, pero etimológicamente se vincula con sus derivados «encanto» —hechicería, magia— y «desencanto» —desilusión, decepción—: engaño y desengaño. «Villano», a su vez, puede entenderse en dos acepciones: grosero, ordinario, mal educado; o también en el sentido de «villanía», acción ruin o innoble (1986: 136).

Sobrevilla, por su parte, comenta que el título alude «a la división del canto en los orígenes de la literatura italiana en culto o en latín, y en villano o vulgar hablado en la vida común» (1986: 56). Por fin,

---

<sup>103</sup> Consta de veinte poemas compuestos entre 1972 y 1978. La primera edición se divide en cinco secciones: «Ojos de ver» (siete poemas), «Canto villano» (diez) y los poemas «Monsieur Monod no sabe cantar», «Media voz» y «Camino a Babel». La recopilación de 1986 presenta tres partes: «Ojos de ver» reúne siete, «Canto villano» trece y «Otros poemas» ofrece cuatro que en posteriores ediciones formarán parte del siguiente libro, *Ejercicios materiales*. Las dos últimas recopilaciones solo incluyen, por tanto, los veinte textos de «Ojos de ver» y «Canto villano». Se publicó por vez primera gracias a los escritores Ricardo Silva-Santisteban, Edgar O'Hara y Guillermo Niño de Guzmán, que inauguraron así sus Ediciones Arybalo. La autora ha comentado: «la gente de Arybalo vino a pedirme que publicase en su colección y me pareció mucho más estimulante en una editorial pobre, que se parece mucho más al título del libro» (Gustavo 1978: 31). En cuanto a preferencias, reconoce que el libro «al que tengo más cariño es a *Canto villano*. [...] Por una cosa muy simple, porque me lo pidieron los jóvenes. Aquí vinieron Ricardo Silva-Santisteban, Guillermo Niño de Guzmán y después Edgar O'Hara con otros jóvenes. Después lo publicaron Montalbetti e Inés Kook. Yo no pensaba publicarlo» (Martínez 1989: 210).

la interpretación que Varela da del título recoge en esencia lo ya dicho, aunque añadiendo algún dato de valor: «alguna vez leí que el canto villano era el canto o la música que se hacía fuera del castillo. Es el canto de extramuros, el canto popular. No sé por qué pero al bautizarlo pensé en Villon» (Kristal *et al.* 1995: 147).

El umbral entre lo prestigioso y la pobreza que resume el título está muy presente en los poemas de *Canto villano*. Con una voz perfectamente afinada ya, este libro logra conjugar, como hizo Weil, la gravedad y la gracia, esto es, la fuerza que atrae al suelo con la elevación propia de cualquier existencia plena. Si en *Valses y otras falsas confesiones* la realidad invadía el texto con su enloquecedor desorden, en *Canto villano* la relación del sujeto con el mundo se establece en un ámbito mucho más cotidiano. Algunos de los elementos llegados de poemarios anteriores sufren aquí una configuración doméstica que, lejos de favorecer su debilitamiento, potencia y extrema su significación.

### *Merodeos textuales*

*Canto villano* se articula en dos secciones bien diferenciadas, tituladas «Ojos de ver» y «Canto villano», donde se halla el texto que da título no solo al libro sino también al apartado. La primera consta de siete brevísimos poemas, contruidos bajo la influencia de los *haikai*. La segunda, bastante más extensa, recoge trece: se trata en general de composiciones mucho más largas —algunas incluso ocupan varias páginas—. En este sentido, puede considerarse *Canto villano* como un muestrario bastante completo de las formas hasta este momento practicadas por Varela, muestrario al que en 1993 deberán añadirse las prosas poéticas totalmente consolidadas de *El libro de barro*. Voy a detenerme por tanto en este aspecto formal, ya que la contraposición entre ambas secciones del libro así lo requiere. El sujeto poético, además, ve condicionado su desarrollo por estas manifestaciones extremas de organización textual. Hay que recordar, por cierto, que esta variedad se encuentra expuesta en cierta medida ya en *Valses y otras falsas confesiones*, donde se alternan poemitas como «Ejercicios» y

grandes tapices textuales como «No sé si te amo o te aborrezco» o «Auvers-sur-Oise». Sobrevilla considera estos extremos —brevedad y extensión máximas— características definitorias de su creación:

Para nuestro gusto es sólo en los dos últimos poemarios [*Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*] en los que la autora llega a ser plenamente dueña de sus recursos expresivos: de la mencionada técnica del *collage*, de un cierto tono coloquial en algunos poemas [...], de las referencias cultas [...], de un sentido del humor muy limeño [...] y de un lenguaje depurado de todo lo superfluo. Su poesía se atreve a entremezclar entonces la prosa con el verso, juega con el ritmo y los silencios, usa de modalidades breves o extensas indistintamente (1986: 58).

En *Canto villano* la convivencia de ambas formas textuales termina de afianzarse, aprovechando para ello los logros obtenidos en el poemario anterior e integrándolos en un sistema poético cada vez más complejo e inquietante.

La relevancia de una producción que alterna hábil y cuidadosamente textos de apariencia tan divergente no radica solo en el dominio verbal que entraña. Significa además que, dada la coherencia habitual en los poemarios de Varela, la relación entre ambas manifestaciones ha de ser por fuerza estrecha y reveladora. En efecto, parte de la eficacia se debe a una manipulación de los versos semejante en ambos casos: incluso cuando los poemas se derraman páginas y páginas, cada estrofa está construida con la misma delicadeza y exigencia con que se escribe un texto de dos líneas.<sup>104</sup> En consonancia, algunos de los poemas más extensos se dividen e incluso numeran para facilitar la lectura, como sucede por ejemplo en «Camino a Babel» —siete páginas de versos divididos en siete poemas numerados—. De esta manera las largas composiciones

---

<sup>104</sup> Sea cual sea la extensión, la disposición interior de la poeta en el momento de la creación es siempre la misma: «Puedo escribir muchísimas páginas, porque tengo facilidad para hacerlo, pero creo que la poesía no reside en la cantidad sino en la intensidad. Es como trabajar a temperaturas muy altas que no te permiten resistir mucho tiempo en ellas» (1978: 31).

cumplen la convicción de Poe, quien subraya la brevedad necesaria en los poemas para preservar su intensidad.<sup>105</sup>

La crítica destacó desde temprano el tránsito simultáneo por textos delgados y extensos. Paoli ha matizado ambas propuestas:

La braquilogía de la autora [...] es pudor, recato, desconfianza en «la gran mentira» del arte, en el artificio del arte, en el arte del arte (al fin y al cabo), aunque no en la palabra. Confía, en cambio, en los halos de silencio con que circunvala sus versos [...]. Un discurso tan tupido de pausas secas [...], bruscamente aforístico o gnómico, entrecortado, casi a veces sollozante, puede indudablemente desconcertar.

Sin embargo, no se crea que la autora no transija algunas veces con una forma diversamente adherente a su fuego interior. La ordinaria continencia verbal da lugar, por motivos (diría) fisiológicos de compensación, a momentos de expansión que pueden reconocerse en algunas de las composiciones más largas y logradas (1996: 20-1).

Este investigador parece afirmar que el origen de los poemas largos se encuentra en la compensación necesaria tras la escritura breve, de manera que asume implícitamente dos premisas: primero, que antes de nacer un texto largo ha de existir ya uno corto que propicie el desahogo necesario para la extensión; segundo, que los poemas se gestan en el plano emocional propio del «fuego interior» de «la autora». En todo caso, podría afirmarse también lo contrario: que son los poemas extensos los que provocan la necesidad de un discurso más ceñido. En cuanto al «fuego interior» de «la autora», creo que, si provoca textos de largo aliento, puede igualmente inspirar textos breves. Además, los poemas extensos de Varela exhiben una trabazón y complejidad que difícilmente pueden achacarse al

---

<sup>105</sup> En realidad, Poe propone que la longitud adecuada para un poema debe aproximarse a los cien versos. Y añade que lo que habitualmente llamamos poema largo «es de hecho simplemente una sucesión de poemas breves, es decir, de efectos poéticos breves» (2001: 128-9).

sentimiento desatado, ya que el esfuerzo para estructurar el material poético también es mayor en ellos que en los textos breves.

Usandizaga ha comentado su lectura de prácticas textuales tan distintas:

[...] la poesía de Varela propone varios modos de transcurrir hacia la conexión con ese núcleo de sentido del poema, modos que son básicamente dos, como ha visto la crítica [...]: el más brusco, contundente e incisivo que se realiza en una especie de *haiku* [...] y, por otro lado, en el trayecto, el contrapunto y la confrontación que estructuran los poemas más largos [...]. En el primer caso, el sentido se produce como una explosión; en el segundo, se encuentra muchas veces en la interacción del trayecto del poema con un discurso que se hace las mismas preguntas que él; un discurso que se discute y se refuta pero que también de algún modo ilumina y guía la búsqueda (2001: 173).

Pocas líneas después Usandizaga matiza que esa búsqueda no lo es en un sentido habitual, pues consiste en el acercamiento a un punto «perpetuamente reinventado en el poema». Resulta evidente que se trata de una exploración poco usual, especialmente desde el momento en que el sujeto poético parece desentenderse de su resultado. La meta sabida es el fracaso, y con la convicción de alcanzar ese horizonte sigue adelante con tozudez. En cuanto al centro continuamente inventado en el poema, quiero detenerme un momento en sus alrededores.

Del mismo modo que si guardaran un imán, en los poemas cortos todo gira de manera exacta atraído por un punto indecible, un punto que se va cercando cada vez más para intentar su nombramiento auténtico. Como una serie de círculos concéntricos, estos textos parecen compartir el vórtice del que emanan. Se reduce la realidad a una parcela más y más pequeña para propiciar así su exploración; se avanza mediante el ahondamiento. Por ello la indagación, arraigada en libros anteriores, se hace punzante y escueta, como leemos en «Reja» (2001: 129):

cuál es la luz  
cuál la sombra

Vertidos a estos recipientes mínimos, los elementos usuales de otros libros se vuelven afilados, contundentes, como sucede con respecto a la verdad en el siguiente poema, titulado muy significativamente «Noche» (2001: 133):

vieja artífice  
ve lo que has hecho de la mentira  
otro día

La caracterización de la voz poética sigue sosteniéndose sobre los apoyos habituales —la luz, por ejemplo—, aunque sin duda la condensación de sentido es mayor, pues la compleja carga simbólica heredada de otros poemarios ha de actualizarse en solo unas pocas líneas, como las de «Identikit» (2001: 134):

sí  
la oscura materia  
animada por tu mano  
soy yo

Pese al tono sentencioso propio de algunos de estos textos, lo cierto es que la voz poética va poco a poco alimentando un escepticismo singular, cargado de ironía y de cinismo. Es la respuesta altiva que el sujeto da al mundo cuando intuye la imposibilidad de abarcarlo mediante la palabra, pues nada le sería más ajeno que una postura victimista. No hay que lamentarse por el fracaso, simplemente perseverar concienzudamente en él —pensemos en las recomendaciones en «Del orden de las cosas»: desesperación, asunción del fracaso y fe—. De esta actitud tuvimos ya un ejemplo clarísimo en un poema breve del libro anterior, «Poderes mágicos» (2001: 119):

No importa la hora ni el día  
se cierran los ojos  
se dan tres golpes con el

pie en el suelo,  
se abren los ojos  
y todo sigue exactamente igual

En «Ojos de ver» —la sección de *Canto villano* a la que pertenecen casi todos los poemas arriba transcritos— encontramos también cierta ambigüedad que obliga a preguntarse por la certeza de estos textos, tan falsamente concluyentes como el que sigue —«A la realidad» (2001: 131)—:

y te rendimos diosa  
el gran homenaje  
el mayor asombro  
el bostezo

Cristina Graves comenta en relación con este poema: «Para la conciencia lúcida y despierta, la realidad material pierde su capacidad de amenazar, de imponerse. Ya no se recibe como indiferente, inflexible, sino como sumisa a la misma ambigüedad y levedad que caracteriza la existencia humana» (1980: 94). La desconfianza emerge entonces de una sentenciosidad truncada, porque solo irónicamente la voz poética se atreve a hacer afirmaciones sobre la realidad. Así sucedía ya en «Del orden de las cosas», texto fundamental para intuir el peso de la incertidumbre bajo el disfraz del consejo o la máxima. En otras ocasiones, en vez de ocultarse bajo la ironía corrosiva o el humor negro, se acude a la reflexión metapoética para dar cuenta del movimiento de la voz hacia un anhelado esclarecimiento del mundo y de la palabra que imperfectamente lo nombra. Cuando se alude a la escritura en el propio texto, suele enfrentarse sin rodeos la imposibilidad de lograr esa claridad última, el centro repetidamente evocado y perdido que mencionaba antes:

no he llegado  
no llegaré jamás  
en el centro de todo está el poema  
intacto sol  
ineludible noche



sin volver la cabeza  
merodeo su luz  
    su sombra  
animal de palabras  
husmeo su esplendor  
su huella  
    sus restos  
[...] (2001: 155)

La segunda estrofa nos da una pista fundamental para entender la poesía de Varela, una pista que además nos orienta especialmente en el análisis tanto de los poemas extensos como de los breves: el merodeo.<sup>106</sup> La imagen del poeta como animal de palabras que rastrea y sigue las huellas del verso, que husmea alrededor de una luz que no tocará jamás, constituye un autorretrato lírico imprescindible. A él volveremos al analizar brevemente la importancia complementaria del poema extenso.

En la obra de Varela el poema largo aparece muy pronto, pues ya en el primer libro encontramos composiciones que se demoran muchos párrafos, incluso a veces en forma de prosa poética —forma exclusiva en *El libro de barro*—. Además de textos similares a estos, hay en *Luz de día* un primer «Vals» —antecedente de aquellos de *Valses y otras falsas confesiones*— donde apreciamos claramente la presencia de distintas texturas poéticas, destacadas a veces por la combinación de letra redonda y cursiva. En el tercer libro, *Valses y otras falsas confesiones*, los poemas largos se estructuran casi arquitectónicamente, contruidos además gracias a frecuentes juegos de intertextualidad.<sup>107</sup> Y siguiendo este recorrido llegamos a la segunda

---

<sup>106</sup> Sin embargo, «Media voz» —al que corresponden las dos estrofas citadas— es un texto que no podría incluirse en ninguna de las dos modalidades extremas que estoy ahora estudiando, pues su extensión se alarga en casi treinta versos, con lo cual escapa a la vez del *haiku* y del *collage* textual.

<sup>107</sup> Por cierto que la intertextualidad se prolonga en ocasiones hasta mucho después, como sucede en «Crónica» (2001: 188-191) de *Ejercicios materiales* (1993). Se trata de una larga composición basada en unas palabras atribuidas a la Virgen ante los indios durante la evangelización: «a palos los mataré niños míos».

sección de *Canto villano*, donde topamos con dos de los mejores exponentes del poema largo en la obra de Varela: «Monsieur Monod no sabe cantar» y «Camino a Babel».

Con respecto a la construcción de «Camino a Babel» y «Malevitch en su ventana» —poema incluido en el siguiente libro, *Ejercicios materiales* (1993)—, Usandizaga comenta muy acertadamente:

En ambos poemas se suceden estados y situaciones como modo de crear ese recorrido contradictorio del poema; en él, lo importante no es la contradicción ni aún menos superarla, sino crear ese trayecto de tensiones que es el poema como proceso: salir para iniciar la búsqueda, encontrar y aceptar la limitación, regresar sin haber renunciado y desde ahí asumir la vida con su miseria y su eternidad; lo cual implica la posibilidad de recomenzar (2001: 178).

Como vemos, resuenan aquí una vez más las irónicas instrucciones de la poética defendida en «Del orden de las cosas». Ya comenté mucho antes que las contradicciones en la obra de Varela esconden una necesaria conciliación, de la cual nacieron o a la que aspiran sin alcanzarla completamente nunca. Pero lo que más me interesa de la cita es el «recorrido» y el «trayecto» mencionados, términos que previamente he utilizado y en los que pretendo ahora centrarme.

Los poemas largos más logrados se organizan como cruces sucesivos de discursos. El contrapunto o el *collage* son mecanismos que favorecen esta intersección de recorridos diversos, de modo que la lectura se traza como una corriente de meandros imposibles. El trayecto se quiebra con frecuencia; se abandona un paisaje verbal para adentrarnos en otro tan distinto que parece que hayamos salido del poema. El texto deja también mucho terreno baldío puesto que se avanza zigzagueando, sin punto definido, más bien a la búsqueda de ese punto dondequiera que esté. Se trata pues de una trayectoria continuamente quebrada, atravesada por breves líneas ajenas que trufan los versos. Un merodeo totalmente diferente a aquel que vimos en los poemas breves, pero merodeo al fin.

Entendiendo el poema de este modo, se nombra lo que tienen en común el texto más corto y el más largo. Tanto la escritura como la lectura constituyen una experiencia relacionada con el rastreo, con el husmear constante. El animal de palabras que es el poeta gira alrededor de pocas líneas, las circunda, va poco a poco descubriendo el punto del que brotan. O bien sigue el recorrido irregular y sorprendente de los textos largos, donde nada se cierra sino, más bien lo contrario, se añaden versos hacia un punto que se retrasa infinitamente. En ambos casos queda mucho fuera del texto, pues el poema es siempre uno de los posibles itinerarios para atravesar la realidad. Queda esta entonces encerrada en el cerco de un poemita o extendida en la superficie amplia de un *collage* verbal bien tejido.

Las complejas relaciones que establecen los elementos de la poesía de Varela desaconsejan establecer correspondencias fijas entre ellos, pues de este modo se reduciría mucho la oscura riqueza que guardan. Sin pretender establecer nada parecido a una equivalencia irrefutable, creo que podrían entenderse los poemas cortos como un modo de nombrar el origen, es decir, de aislar el núcleo de donde surge el flogonazo poético. Por otra parte, los textos largos avanzan orientados hacia un punto que parece atraer con fuerza toda su carga y constituyen un modo de nombrar el destino, cada vez más lejano hasta volverse casi invisible. El poema breve y el largo se construyen entonces como trayectorias de búsqueda de un punto —inicio o fin—, un centro intocado. La voz poética deambula y el poema, inevitablemente, persiste en el merodeo.

Origen y destino a un tiempo, esta es la contradictoria condición de la poesía de Varela. O tal vez no sea tan contradictoria si recordamos que en su obra los opuestos no tienen por qué ser excluyentes y, sobre todo, que la exploración poética del sujeto trata de recopilar respuestas para una indagación devoradora. Origen o destino: aquello que se busca es el punto que salve el poema, a sabiendas, como siempre, de que hallar ese centro resulta imposible.

## *El resto como saber*

En casi todos los textos sucede, sutilmente, aquello que la extensión o la brevedad extremas ayudan a detectar. Es necesario sacrificar, inutilizar parte del territorio colindante para aproximarse al centro donde acontece el poema. Sin duda ahí se encuentra el éxito mayor: asumir que, pese a no reproducir totalmente la caótica realidad, lo que queda fuera también fertiliza el poema y de algún modo se hace presente —presente, paradójicamente, por su ausencia, para recordar a cada momento que el verso es un territorio de carencia—. <sup>108</sup> En ese sentido, el resto, el despojo, se hace pleno.

Desde el principio el hecho de trasladar la realidad a los versos significó recortarla. La poesía se convierte entonces en un espacio construido sobre retazos, en un ejercicio generador de restos. El despojo marca también el límite del poema, en un intento frustrado de hacer del verso un lugar de plenitud. Pero a la vez, por todo lo que deja fuera de su propio espacio, el poema mismo se convierte en resto, ya que es lo único que sobrevive en la tentativa de nombramiento total.

El poema no puede alojar fielmente una realidad inabarcable, pero pretende perpetuar una dosis de autenticidad, de precisión, que lo justifique. La tensión entre la desaparición a la que se ven abocados los objetos y la palabra verdadera que a su vez reclaman se libera en *Canto villano* al expresar el mundo en su faceta más cotidiana, aquella que no puede negarse porque se le impone al sujeto sin elección. Por ello en este libro los rasgos de las personas poéticas, tanto como los trazos de todo lo contenido, son más firmes y rotundos.

Esa tendencia al aniquilamiento aparece muy pronto en la obra de Varela. Al principio estuvo a cargo de la memoria, obstinado ejercicio que lograba aunar temporalmente los elementos dispares

---

<sup>108</sup> Graves, convocando al sujeto poético, señala al respecto: «Porque de nuevo, en la plenitud de la negación, la persona poética tiene que reasumir lo que resta» (1980: 100).

en una experiencia única. Pero poco a poco el falseamiento propio del recuerdo se impone en los textos, de manera que, paradójicamente, causa la desaparición del pasado en lugar de su recuperación, como sucede en «Calle Catorce» de *Luz de día*:

*No respire sobre la memoria. Jardines de ceniza, hotel de muros frágiles, pirámides de gas, ordenada, simétrica desaparición hasta cuatro, tres, dos, uno, cero.*

[...]

Tomemos un café en esta cripta de neón. *Como una cinta ruedan las palabras de tus labios imprimiéndose en mi memoria que pronto no será.*<sup>109</sup>

La extinción provocada por la memoria sigue produciéndose en *Canto villano* en varios textos, pero especialmente en el titulado «Monsieur Monod no sabe cantar» (2001: 151-4):

[...]

ahora que ya es tarde  
porque el recuerdo como las canciones  
la peor la que quieras la única  
no resiste otra página en blanco  
y no tiene sentido que yo esté aquí  
destruyendo  
lo que no existe

Desde luego el pasado no resiste el embate de la memoria, la página en blanco que lo reescriba. En todo caso, cada vez es menos necesario el recuerdo pues ya ni siquiera existe aquello que se pretende nombrar, como leemos en el poema. Se trata de la última etapa en el avance de la carencia que comenzó en *Ese puerto existe*: la desintegración, implacable, vacía la realidad. El último poema de *Canto villano*, «Camino a Babel» (2001: 156-62), consigna el aniquilamiento mediante un movimiento de elevación:

---

<sup>109</sup> La cursiva es mía.



esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres  
que ya no soy que ya no seremos  
[...] (2001: 151)

La identidad del sujeto va difuminándose. Los recuerdos, que en *Ese puerto existe* le dieron su primer perfil, sirven en «Camino a Babel» para emborronar su figura:

[...]  
y si me preguntan diré que he olvidado todo  
que jamás estuve allí  
que no tengo patria ni recuerdos  
ni tiempo disponible para el tiempo (2001: 159).

Apenas se cuentan ganancias en *Canto villano*. Más bien se da un paso adelante en el proceso de asunción de una realidad repleta de taras. Ni siquiera los escasos logros resultan al final lo que parecían. En el poema «Curriculum vitae» (2001: 150), cuyo título cristaliza la mirada evaluadora de este poemario, el sujeto poético se juzga sin piedad, y da así muestra de un discurso poco complaciente que transmuta las apariencias en una verdad mucho menos soportable:

digamos que ganaste la carrera  
y que el premio  
era otra carrera  
que no bebiste el vino de la victoria  
sino tu propia sal  
que jamás escuchaste vítores  
sino ladridos de perros  
y que tu sombra  
tu propia sombra  
fue tu única  
y desleal competidora<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Reisz ofrece una interpretación feminista para este poema: «Supongo que a la mayoría de las lectoras no nos cuesta mucho esfuerzo hacer una ecuación genérico-sexual y ubicarnos masivamente del lado de quien sabe más de oscuras luchas pri-

El desdoblamiento del sujeto poético registrado en el primer poemario sigue funcionando en *Canto villano*: lo certifica la imagen de la sombra como enemiga íntima en estos versos. Vimos antes cómo la tentativa totalizadora del poema se quiebra en pedazos. Esos restos, que lo nutren y a la vez desequilibran con su precariedad, constituyen el paisaje habitual del sujeto poético en este poemario; son, de nuevo, pérdidas que mutilan la voz al arrancarle aquello que más la definen. Así sucede en «Camino a Babel»:

que a veces  
me despierta una mirada  
que ávidamente se traga la oscuridad  
y que esos ojos azules son restos de alguna luz  
restos de algún naufragio  
signos del deseo  
y de la agonía del deseo (2001: 159).

Al despojo llega el ejercicio de exploración propio de esta poesía, de manera que el saber poético resultante es un saber del resto, un saber que ha de aceptar el fragmento que el verso nombra o silencia. Se trata entonces de un conocimiento frágil, inestable, fruto del merodeo al que aludía arriba. Un conocimiento nada pretencioso puesto que nunca generaliza sino que simplemente se dedica a delimitar algunas parcelas mínimas para la certeza. De hecho, la poesía de Varela parece partir de la desconfianza en la palabra, de la terrible convicción de que el aprendizaje a través de ella es imposible.

---

vadas que de vítores. Aquí se me hace inevitable una asociación extrapoética que el “Currículo” de Varela, pese a su calculado mutismo, sin embargo propicia: pienso en las muchas mujeres que después de trabajar todo el día fuera de la casa, en las oficinas, las tiendas, las aulas o como vendedoras ambulantes, reciben el “premio” de tener que ocuparse de las tareas del hogar y atender al marido o a los hijos pequeños o a los padres viejos o a todos ellos a la vez» (1996: 141).



## Conocimiento sensible

El modo en que la realidad se refleja en los poemas parece avalar la posibilidad de un conocimiento siquiera sensible y, por tanto, limitado en la misma medida en que lo sea la percepción. En *Canto villano* se inicia el protagonismo de lo material, una presencia resaltada ya antes en relación con la capacidad plástica de la palabra de Varela —materialidad que por cierto tendrá su apogeo, como preconiza el título, en el siguiente poemario, *Ejercicios materiales*—. Aquí los sentidos desempeñan un papel fundamental en tanto que se convierten en instrumentos de conocimiento certeros y explícitos. Solo hay que fijarse, por ejemplo, en el título de la primera sección del libro: «Ojos de ver». Los breves poemas que la componen —muchos de ellos transcritos más arriba— insisten en la ya conocida oposición de luz y sombra, pero con la diferencia de que los antagonistas resaltan más su condición física. Con ello la indagación, asociada ya antes a la luz, se liga a su vez al nivel más material de la existencia. Incluso la voz poética se nombra a sí misma como materia signada por la luz, o por su ausencia, en «Identikit» (2001: 134):

sí  
la oscura materia  
animada por tu mano  
soy yo

Pero la vista, privilegiada por esos «ojos de ver», no es el único sentido destacable en *Canto villano*. El gusto, por ejemplo, sigue en importancia a la mirada en la percepción del mundo. El vacío existencial, tan comentado en capítulos anteriores al referirme a la carencia, se vincula aquí definitivamente a la falta de alimento. En este sentido los poemas evocan ciertas imágenes de Vallejo, otro poeta que se sirvió admirablemente de ese elemento para resumir la condición humana. Pero más que el gusto, diríamos que destaca en la obra de Varela la ingestión, proceso fisiológico que sitúa al cuerpo en primer término. También en ese aspecto quedan sus versos vinculados a los de otro gran poeta peruano, Carlos Germán Belli,

quien obsesivamente desarrolla en muchos de sus poemas la imagen del bolo alimenticio e incluye igualmente consideraciones relativas al proceso de digestión. En este poemario, el sujeto se siente a ratos incapaz de asimilar la realidad, ese indigesto bocado:

y de pronto la vida  
en mi plato de pobre  
un magro trozo de celeste cerdo  
aquí en mi plato

[...]

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

«Canto villano» (2001: 140-1), poema al que pertenecen estas estrofas, condensa el protagonismo de lo material de manera espléndida y lo relaciona además con un plano mucho menos tangible que, por contagio, adquiere una asombrosa rotundidad: «celeste», «milagros», «estrella de oriente», «amor»...

El oído también juega un papel importante porque persigue, al igual que la vista, la clave necesaria: «su nombre / el oscuro zum-bido / el aleteo / el santo y seña / la música» —«Oyendo a Billie Holiday» (2001: 142)—. El registro sensorial sigue dando sus frutos, que quedan cuidadosamente recogidos en el poema. En «Flores para el oído» (2001: 143) se siente la oposición de sonido/silencio, paralela a aquella de luz/oscuridad e igualmente compleja:



En la descripción de una mañana como cualquier otra, puede darse de nuevo la conjunción de la gravedad y la gracia: el peso que hace sucumbir en la realidad más predecible ligado al vuelo anhelante sobre la rutina, que suspende el tiempo y convoca la eternidad desde un inesperado rincón doméstico. Los primeros versos reproducen maravillosamente ese instante silencioso:

el ratón te contempla extasiado  
la araña no se atreve a descender ni un milímetro más a la tierra  
el café es un espectro azul sobre la hornilla  
dispuesto a desaparecer para siempre

[...]

quédate quieta  
allí en ese paraíso  
al lado del niño que se te parece  
son las siete de la mañana  
es la hora perfecta para comenzar  
a soñar

La eternidad acontece entre las cuatro paredes de una cocina. Pero quien en realidad la crea, aislando el instante y la estancia en el marco de una ventana, es quien mira la escena y la fija para siempre:

y el café será eterno  
y el sol eterno  
si no te mueves  
si no despiertas  
si no volteas la página  
en tu pequeña cocina  
frente a mi ventana

Con respecto a «Lady's Journal» y teniendo muy presente esta estrofa, ha comentado Graves:

En «Lady's Journal», la persona poética dentro de la intimidad del hogar, opta por conspirar para la perpetuación del engaño

de la seguridad, de la inmortalidad, disimulando su visión crítica para no alterar la estabilidad aparente [...]. Porque la casa, el hogar, representa la ilusión por excelencia de estabilidad y seguridad, y la mujer en particular se responsabiliza de mantener las apariencias de «normalidad» a pesar de su capacidad para «voltear la página», para ver el otro lado de las cosas. Ella ha de soñar la vida día tras día en su «paraíso» de apariencias para no destruir la ilusión de seguridad, de eternidad (1980: 96).

Como la continuidad y la coherencia interna son características en la obra de Varela, creo legítimo relacionar esta necesidad de «mantener las apariencias» con la imposibilidad de evitar el simulacro propia de libros anteriores. Trasladado a un plano mucho más doméstico —como todo lo que llega a *Canto villano* de otros poemarios—, en verdad se plantea ese simulacro de felicidad como único modo de poder asimilar la frustrante cotidianeidad, una versión en clave de rutina de la realidad invasora que amenazaba al sujeto en poemarios anteriores. El proceso de asunción no se ha completado aún, de manera que todavía, aunque cada vez menos, encontramos a veces ejemplos de estas claudicaciones. En todo caso, el poema ofrece un autorretrato interesante al situarse la voz poética en la frontera que separa el instante más concreto de ese otro momento dilatado que es la eternidad.

### *El sujeto en el umbral*

La primera edición de *Canto villano* tenía como carátula el grabado de un hombre cojo y harapiento con una caja de música. La figura de la portada fue elegida por la propia autora:<sup>111</sup> ese es el poeta, quien avanza trastabillando incapaz de apresar la realidad pero con la intención de preservar, al menos, el canto. La alusión al cantar de ciego es evidente, e incide en la oposición resumida del título. En

---

<sup>111</sup> «Si se mira el pequeño grabado que he escogido para la carátula se verá a un cojo con una jaula y una cajita de música. Ese personaje soy yo, me siento muy identificada con él [...]. Bueno, todos cojeamos un poco, pero lo importante es que el individuo que cojea sepa cantar» (Graves 1980: 95).

este mismo sentido y aludiendo implícitamente a la carátula, comenta Ricardo González Vigil:

Esta laceración del oficio poético explica la expresión «canto villano». Negación de lo sublime, lo perfecto y lo saludable (salud y salvación); deliberado empobrecimiento verbal y prosaísmo que bordea la lucidez más intolerable. Cantar de ciego; pero no en su versión apoteósica (Homero, Tiresias), sino en su abominable indigencia (1978: 17).

La cita resulta útil para comentar en este cuarto poemario algunas líneas fundamentales que, como siempre, se insertan en la trayectoria general de la obra, retoman propuestas anteriores y las hacen avanzar sin traición. Se ha señalado arriba la «negación de lo sublime». Sin duda, *Canto villano* supone hasta ahora la mayor negación de esa intención tradicionalmente elevada que suele atribuirse a la poesía. No significa, como ya hemos visto, que los versos de Varela no muestren un anhelo trascendente —generalmente frustrado— sino más bien que, cuando lo hacen, esa aspiración se atenúa con la ironía o el fracaso. En un plano más formal tampoco lo sublime alcanza un protagonismo demasiado destacable, aunque la tendencia a denotar la riqueza y la perfección poéticas comienza en libros anteriores con el rebajamiento de algunos de los símbolos más conocidos, como leemos en «A rose is a rose» (2001: 110):

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

El acercamiento a una realidad cotidiana se traduce en un lenguaje coloquial e inmediato. Abundan las bromas, los juegos de palabras y las irreverencias, tan coherentes con la insurrección constante del sujeto poético. Pero, por otra parte, la palabra se vuelve

cada vez más enjuta, como si se quedara en el hueso, roído todo lo externo. Precisamente la dureza del hueso y la energía del tuétano es lo que le resta a la voz poética en *Canto villano*. En consecuencia, como señala González Vigil, nace el cantar de ciego en la mayor indigencia. No hay ostentación verbal porque no se trata de una palabra aleccionadora ni pretendidamente visionaria aunque a menudo, sin quererlo, lo sea. Se trata de una voz firmemente entonada que se ofrece sin aspavientos a quien quiera escucharla.

El sujeto poético persiste en su exploración, centrada ahora en una realidad interiorizada a través de lo cotidiano. Esto significa, continuando con el proceso de configuración mutua entre mundo y voz, que esta se ve aquí caracterizada esencialmente por el transcurso diario de la existencia. Sin embargo, como también comprobamos antes, la rutina y sus estragos no olvidan el lado menos material. La yuxtaposición de ambos planos resalta la importancia de esa línea divisoria que los comunica y por la cual el sujeto poético transita cómodamente en muchos textos. De este modo, la voz en *Canto villano* se asume a sí misma como habitante del umbral, pues los poemas frecuentan desde el principio esa zona donde difícilmente existe el equilibrio. El sujeto ni siquiera puede a veces decidir entre algo y su contrario, como leímos ya en «Reja» (2001: 129):

cuál es la luz  
cuál la sombra

El cuerpo con su materialidad incontestable —pues la voz nombra aquí su cuerpo insistentemente por primera vez— convoca la presencia de lo etéreo. Unidos aparecen en «Juego» (2001: 130):

[...]  
entre mis dedos  
ardió el ángel

La voz se aloja en ese leve engarce donde coinciden el esplendor de la rosa denostada antes y la oscura mancha del tiempo que la aniquila en «Después» (2001: 132):

tras la rosa  
sombra

Algunas de las imágenes más ilustrativas del umbral como espacio caracterizador de la voz las encontramos en el poema titulado «Tapiès» (2001: 135-6), cuyo subtítulo es, muy significativamente, «(puertas)». En esta composición, formada por cinco pequeñísimos poemas numerados, aparece un elemento muy querido: la pintura. Debido a que los textos reproducen puertas —también alguna ventana— que previamente han sido pintadas, aumenta considerablemente la percepción visual de esa abertura en la pared, con una clara invitación a traspasarla. No hay que olvidar que se trata una vez más de elementos domésticos, en consonancia con el escenario cotidiano del poemario:

hombre en la ventana  
mediopunto negro  
ángel ciego o dormido

En todo caso, la sección «Ojos de ver» se cierra con una mención explícita del umbral, espacio de ambigüedad donde la realidad se asienta:

como el mundo  
puerta entre la sombra y la luz  
entre la vida y la muerte (2001: 135)

A veces, ese umbral doméstico que constituyen la ventana o la puerta se alza ante el sujeto como la posibilidad de engarzar el presente con el pasado. Aunque la toma de conciencia avanza, la indagación no siempre puede soportar todas las respuestas. Así, la línea que separa lo exterior de lo interior, como un cortafuegos poético, mantiene al sujeto alejado del peligro:



no recuerdo en qué lugar  
prefiero que del error  
—tan parecido a la verdad—  
se asome por *una altísima ventana*  
*jamás abierta*  
el anhelante fantasma de hace diez años  
[...] (2001: 142)<sup>112</sup>

La puerta existe para cruzarla, como la ventana, o para salvar a la voz del otro lado amenazante. Hasta ahora el umbral ha conseguido construirse como un límite cómplice, pero no siempre ocurre así. La frontera entre el pasado y el presente no es una muralla resistente sino que, como tantas otras cosas en los poemas de Varela, exhibe su condición defectuosa sin disimulo. Todos los recuerdos pueden alcanzar a la voz a través de una rendija; la fluidez del tiempo se cuela por cualquier resquicio, como en «Monsieur Monod no sabe cantar»:

[...]  
y sin embargo muy bien sabemos ambos  
que hablo por la boca pintada del silencio  
con agonía de mosca  
al final del verano  
y por *todas las puertas mal cerradas*  
conjurando o llamando ese viento alevoso de la memoria  
ese disco rayado antes de usarse  
[...]<sup>113</sup>

La voz poética reside mucho tiempo en el espacio limítrofe del poema, entre la plenitud y la precariedad, entre el silencio y el nombre. Pero escapa al fin por una de sus múltiples puertas, y deja pendiente la respuesta en el poema IV de «Camino a Babel»:

---

<sup>112</sup> La cursiva es mía.

<sup>113</sup> La cursiva es mía.

[...]  
y que no hay otra salida  
sino la puerta de escape que nos entrega  
a la enloquecedora jauría de nuestros sueños  
nosotros o ellos  
acertijo joker moneda perdida en el aire (2001: 159).

### *Las nítidas imágenes de la voz*

En *Canto villano* proliferan otras imágenes muy explícitas del sujeto poético. El acercamiento a lo material desemboca en un autorretrato que a menudo propicia descripciones físicas, no tan frecuentes hasta ahora en la obra de Varela. Hay, por ejemplo, una rosa que esconde a la voz y que es la única aceptable en el poema, después de haber rechazado aquella otra fríamente bella:

es la rosa de grasa  
que envejece  
en su cielo de carne (2001: 141)<sup>14</sup>

La exaltación de la rosa de carne implica un rechazo de la belleza más convencional, contenido ya en el poema «A rose is a rose» de *Valses y otras falsas confesiones*. Partiendo entonces de algunas manifestaciones anteriores en este mismo sentido, *Canto villano* se dirige hacia la plenitud de una belleza distinta, más auténtica y real, simbolizada por la «rosa de carne», por la flor excesiva sobre la que el tiempo se abalanza sin pudor. El siguiente poemario, *Ejercicios materiales*, supondrá la apoteosis de lo carnal, el esplendor de lo material hasta el extremo de la crueldad.

---

<sup>14</sup> Existe un desplazamiento continuo de significados en esta poesía, lo que favorece una densidad extenuante. Así, desde «Del orden de las cosas» se suceden poemas dedicados a la creación, pero proliferan igualmente textos en que la reflexión metapoética es solo una lectura más entre otras posibles. Por lo tanto, la «rosa de carne» del poema «Canto villano», aprovechando la presencia de esa rosa poética de «A rose is a rose», puede aludir también a una poesía madura ya, rebosante, sobre la que el tiempo ha ejercido su dominio.

La descripción de sí misma que hace la voz nos la muestra a menudo como bestia poética o flor carnívora, incluso cuando rescata figuras femeninas conocidas por todos, como sucede en «Va Eva» (2001: 149):

animal de sal  
si vuelves la cabeza  
en tu cuerpo  
te convertirás  
                  y tendrás nombre  
y la palabra  
reptando  
será tu huella

Una vez más, se produce aquí la identificación entre sujeto poético e indagación, en tanto que el cuestionamiento de la realidad circundante se condensa en la palabra. El breve texto se carga con la presencia de dos figuras bíblicas esenciales: Eva y la mujer de Lot. Como la primera, la voz poética recibe su particular maldición —el peso de la palabra—, suponemos que por una actitud igualmente desafiante e irrespetuosa. En cuanto al segundo personaje bíblico, hay una deliberada manipulación de la historia: si la mujer de Lot es amenazada con convertirse en sal si vuelve la cabeza mientras huye de la ciudad, la voz recibe su propio cuerpo como castigo. Se pone de manifiesto así, una vez más, la circularidad característica de muchas imágenes de esta poesía. Retomamos aquí un hilo que nos llega de los primeros poemarios y que no es otro que la asunción de la propia existencia, inevitable desde hace muchos versos —recordemos de *Luz de día*: «Siempre yo. / Siempre saliéndome al paso» (2001: 74)—. En este caso, debido al componente físico que aportan los poemas, la identidad se resume en el cuerpo, ese que le corresponde a la voz y del que no puede liberarse. Y precisamente en el cuerpo, trampa y mísera salvación a la vez, se centrará años después *Ejercicios materiales*.

En «Camino a Babel», texto fundamental de *Canto villano* que constituye una vía más de ascensión, encontramos otra imagen que insiste en la maldición del cuerpo. El autorretrato, además, es tan directo que no puede eludirse:

y que nosotros  
los poetas los amnésicos los tristes  
los sobrevivientes de la vida  
no caemos tan fácilmente en la trampa  
y que  
pasado presente y futuro  
son nuestro cuerpo  
una cruz sin el éxtasis gratificante del calvario  
[...]

El sujeto se responsabiliza de su exploración y de los hallazgos derivados de esta. Habitante a un tiempo de la cotidianeidad y casi también de lo sobrenatural, su figura en *Canto villano* se perfila gracias a detalles vulgares y presencias intangibles, como aquella del «ángel ciego o dormido». Todo queda plasmado con la distancia necesaria de la ironía; sin ella sería demasiado arriesgado insinuar el salto trascendente que esconden unos versos atados fuertemente a la rutina. Así lo apreciamos en «Monsieur Monod no sabe cantar»:

querido mío  
a pesar de eso  
todo sigue igual  
el cosquilleo filosófico después de la ducha  
el café frío el cigarrillo amargo el Cieno Verde  
en el Montecarlo  
sigue apta para todos la vida perdurable  
intacta la estupidez de las nubes  
intacta la obscenidad de los geranios  
intacta la vergüenza del ajo  
los gorrioncitos cagándose divinamente en pleno cielo  
de abril  
[...] (2001: 153).

*Canto villano* aúna lo corriente y lo extraordinario, que se tocan levemente como lo hacen los dedos del sujeto poético y el ángel en llamas que albergan. Este poemario, como resume duramente el poema homónimo, recoge «un cielo rebosante / en el plato vacío»; esto es, la abundancia inalcanzable de la realidad ofrecida a un sujeto poético que, Tántalo confuso, solo puede certificar su propia carencia.

El alcance de esa aproximación a la materialidad se completa en el poemario siguiente. *Canto villano* constituye, en definitiva, un paso más en la trayectoria de búsqueda del sujeto, búsqueda que solo puede consumarse gracias a la asunción progresiva de la realidad. Los versos de «Media voz» (2001: 155), que casi cierran el libro, constatan este hecho y nos orientan acertadamente hacia *Ejercicios materiales*:

la lentitud es belleza  
copio estas líneas ajenas  
respiro  
    acepto la luz  
bajo el aire ralo de noviembre  
bajo la hierba sin color  
bajo el cielo cascado y gris  
    acepto el duelo  
y la fiesta  
[...]

## La desaparición en la carne de *Ejercicios materiales* (1993)

*Ejercicios materiales* (1993)<sup>115</sup> representa la quinta entrega poética de Varela. Tras quince años sin publicar más que algunos poemas sueltos en revistas, en 1993 aparecen casi simultáneamente *Ejercicios materiales* y su colección siguiente, *El libro de barro*. La necesidad de respetar el orden cronológico de escritura —primero *Ejercicios materiales*, después *El libro de barro*— llevó a la autora a sacar a la luz ambos poemarios, con el fin de que pudiera entenderse plenamente el recorrido de su obra.<sup>116</sup> Como veremos más adelante, *El libro de barro* supuso una ruptura considerable, de modo que puede concluirse que *Ejercicios materiales* constituye en cierto sentido la culminación de un discurso forjado desde la primera publicación.<sup>117</sup>

Recordemos que la voz poética, tras su presentación en *Ese puerto existe*, recibe en el siguiente poemario la indagación como

---

<sup>115</sup> El libro es, junto con el reciente *El falso teclado*, el más corto de todos: solo trece poemas, escritos entre 1978-1993 y reunidos siempre sin secciones. Algunos habían aparecido en revistas literarias e incluso en libros recopilatorios. Así sucedió con *Canto villano. Poesía reunida* (1986), que recogía en la sección titulada «Otros poemas» los textos «Último poema de junio», «Malevitch en su ventana», «Casa de cuervos» y «Sin fecha». Años después sale a la luz la antología *Poesía escogida 1949-1991* (1993) que, además de esos poemas agrupados bajo el mismo título, incluye una nueva sección —titulada igualmente «Ejercicios materiales»— que reúne «Ejercicios materiales» y «Supuestos». Por último, hay que mencionar la reciente traducción de este poemario al francés, llevada a cabo por Tita Reut y prologada por Mario Vargas Llosa (1999).

<sup>116</sup> Así lo comenta Varela en una entrevista: «Había dejado de publicar libros hace mucho tiempo, es cierto, pero algunos poemas aparecieron en revistas. Es algo que sucedió de pronto. Lo que precipitó que publicara *Ejercicios materiales* fue que tenía escrito *El libro de barro*, que es posterior. Pensé que primero debía aparecer *Ejercicios...*, porque cierra una forma de expresión en mi trabajo. En cambio con *El libro de barro* se inicia otro tipo de discurso» (Coaguila 1994b: 35).

<sup>117</sup> La autora, muy consciente de su evolución, señala que «con *Ejercicios materiales* se terminó algo que podía convertirse en una retórica, en el sentido de que empezaba a copiarme, a repetirme». Y añade: «Creo que con él [*Ejercicios materiales*] terminé una etapa no sólo de mi poesía, sino de mi vida. Es, sin duda, el libro más desengañado y cruel que pensé que podía atreverme a publicar» (Fondebrider *et al.* 1995: 5).

un destino al que no puede escapar (*Luz de día*). Por su parte, *Valses y otras falsas confesiones* supone un intento de reproducir la abigarrada realidad mediante una palabra auténtica. Después, en *Canto villano*, el sujeto decide asirse a lo más tangible para apresar al menos alguna certeza. Por eso la cotidianeidad de este poemario evoluciona hacia una presencia de lo material cada vez más ceñida al cuerpo. De este punto precisamente, del cuerpo con su oscura premonición, parte la andadura de la voz poética en *Ejercicios materiales*. A ese itinerario se ha referido también Rocío Silva Santisteban: «el yo poético se interna en el mapa de las cicatrices para buscar una ruta. Sin embargo, esta ruta se muestra esquiva al principio, difícil al final: hay que atravesar la abyección del cuerpo» (2002: 40).

Ya en el título, como sucede en otras colecciones, tropezamos con la propuesta poética que el libro investiga luego largamente. Los «ejercicios materiales», sin duda, aluden a los «ejercicios espirituales» propios de una vivencia religiosa y más en concreto a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. Pero se consuma una trasposición al plano físico: la visión demorada del cuerpo no lo eleva sobre lo material sino que lo hunde en la corriente aniquiladora del tiempo; no lo acerca a la divinidad sino que lo lanza a la más corrompible humanidad.

Varios estudiosos han aportado reflexiones interesantes con respecto a este libro, que en general ha recibido bastante atención por parte de la crítica. Luis Alberto Castillo, por ejemplo, comenta en una breve reseña con respecto al tipo de «ejercicios» que lleva a cabo el poemario: «Los Ejercicios Espirituales que buscan el acercamiento del alma hacia la deidad, se han tornado ahora en sus opuestos. No es al Creador sino a la creatura a quien la poeta quiere llegar» (1994: 114). Rocío Silva Santisteban, por otra parte, ha resumido acertadamente la intención que subyace en los textos:

[...] estos *Ejercicios materiales* de Blanca Varela son también una manera de predisponernos al escarnio de nuestra carne en permanente estado de descomposición. Como una pirueta prosaica que imita a los «ejercicios espirituales» de Santa Teresa de Jesús

o de San Ignacio de Loyola, el libro nos empuja a la contemplación ya no de nuestro espíritu sino de nuestra carne. Para conocernos (1994: 109).

Varela realiza un ejercicio poético similar a aquel que lleva a cabo Eielson en su *Noche oscura del cuerpo*, libro bajo el que palpita, de manera evidente, la alusión a la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz. Al igual que su coetáneo, la poeta se sirve de la dualidad que ocultamente proporciona el título para conjugar cuerpo y trascendencia. Algo similar viene a decir Abelardo Sánchez León cuando escribe que la poesía de Varela «lo que intenta es llegar al mundo inasible, pero sin sacarnos del de la vida diaria» (1994: 3). En cambio el tiempo, regalando su presencia insoportable, se encargará de convencer al sujeto poético de que la única elevación posible reside en el espacio finito de la carne.

### *El cuerpo como límite*

La conciencia desvelada del sujeto tenía finalmente que detenerse en el cuerpo, pues así lo anunciaba el acercamiento a lo material del poemario anterior. En *Canto villano* el protagonismo de lo cotidiano nos permitió atisbar algunos rasgos físicos que la voz se atribuía. Ahora, en *Ejercicios materiales*, el cuerpo será el espacio donde se tatúan los poemas. Una escritura sobre el cuerpo en un doble sentido: porque tiene el cuerpo como tema inevitable y porque en su superficie se inscribe la palabra.

El examen de la realidad y la búsqueda de su nombre auténtico derivan naturalmente hacia el cuerpo propio. El yo poético adquiere conciencia de sí mismo en el primer poemario y desde esa conciencia se embarca en una aventura de conocimiento que lo extravía en el caos del mundo. Parece casi esperable entonces que, respondiendo al afán por registrar lo más tangible de la realidad para asegurar su existencia, el sujeto textual acabe hurgando también en la carne propia. El resultado del autorreconocimiento es inaceptable:



Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos? ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, vade retro (2001: 165-6).

Ya vimos cómo la flor se convierte en una imagen que niega constantemente el sentido más habitual —se trata de un extraño ramo compuesto por flores carnívoras, rosas de carne o de hierro, flores del ridículo...—, en tanto que la poeta no cree en la belleza fosilizada de los símbolos tradicionales. Los términos literariamente prestigiosos se anulan así frente a la embestida de la última línea. Y aun después recibe el cuerpo la confirmación del sinsentido que representa:

[...] Pies, absurdas criaturas sin ojos. No se parecen sino a otros pies. Y además estas manos y estos dientes, para mostrarlos estúpidamente sin haber aprendido nada de ellos (2001: 165).

Los pies, las manos, el cuerpo en definitiva es el intermediario de la conciencia ante la realidad. La disconformidad con esta mediación irá suavizándose a lo largo del libro, porque en verdad los ejercicios materiales consisten justamente en eso: en desplegar ante los ojos la mísera condición de la carne para acostumbrarse a ella y finalmente aceptarla. Por eso el escarnio, el ridículo; por eso el ensañamiento en las descripciones, la minuciosidad de la mirada sobre el cuerpo:

[...]  
enfrentarse al matarife  
entregar dos orejas  
un cuello  
cuatro o cinco centímetros de piel  
moderadamente usada  
un atadillo de nervios  
algunas onzas de grasa  
una pizca de sangre  
y un vaso de sanguaza (2001: 177-8)

En relación con estos versos pertenecientes a «Ejercicios materiales», comenta Rocío Silva Santisteban:

[...] se trata del camino hacia la muerte como un reconocimiento de la animalidad del ser humano a través de la constatación de los límites de lo corporal (incluyendo el mundo de «adentro»: vísceras, fluidos y elementos escatológicos). La muerte se presenta, finalmente, como un encuentro con una divinidad cruel que espera la entrega del cuerpo como si se tratara de una res que se entrega al camal para ser sacrificada (2002: 34).

Solo con esta crudeza puede concebirse una exploración fiable y digna. Sin embargo, el peso del cuerpo en este poemario parece convocar constantemente esa otra fuerza elevadora que escapa a lo material en ocasiones excepcionales. La crítica, especialmente en *Ejercicios materiales*, ha entendido la dualidad como síntoma de una actitud mística del sujeto. César Ferreira, por ejemplo, interpreta la importancia del cuerpo en ese sentido:

El dilema entre la dualidad material y espiritual de la existencia funciona como la interrogante central de los poemas que componen *Ejercicios materiales*. No es por ello de extrañar que el cuerpo se postule, al igual que en la poesía mística, como el elemento protagónico en el que se encierra una carne vencida por el tiempo y por muchas ilusiones cansadas (1994: 120).

Paoli también menciona con convicción el carácter místico de esta poesía.<sup>118</sup> Incluso Varela parece pensar en dicha actitud cuando comenta sobre el libro que «estos son ejercicios como para ir liberando un poco la materia de su condición corpórea terrenal» (Rosas 1999: 76).

---

<sup>118</sup> «En este renegar de lo sensual, incluso de lo sensorial, Blanca Varela patentiza una clara raíz ascético-mística (aunque no religiosa *stricto sensu*), una búsqueda, a través y más allá de los fragmentos del mundo fenoménico, en la oscura noche del ser» (Paoli 1996: 17).

Sin embargo, creo que no puede hablarse estrictamente de mística en una práctica poética que nunca se zafa del todo del lastre de la realidad. Y no lo hace porque en verdad no lo pretende, porque necesita del peso de lo material, del impulso de lo tangible, para poder elevarse. Solo con prestar atención a la dimensión plástica de los versos entendemos cómo la materialidad intenta constantemente imponerse mediante la palabra. El movimiento de ascensión al que tiende la obra de Varela fija paradójicamente la condición material del mundo. No se busca renunciar a ese plano sino, a través de una observación atenta y suficientemente distanciada, determinar cuánto de lo tangible define esencialmente a la realidad.

La vivencia mística constituye un laborioso recorrido gracias al cual el alma logra la contemplación divina y finalmente la unión inefable y completa con Dios. La revelación y el éxtasis exigen por tanto la disolución del alma, que asciende desde la realidad física hacia un plano de la existencia cada vez más intangible e incommunicable, hasta alcanzar un silencio colmado de conocimiento. La experiencia mística explica y trasciende la realidad pero siempre prescindiendo de ella, porque se aspira a la perfección divina desde la imperfecta humanidad. Si partimos entonces de este punto hay que concluir que la de Varela no parece una poesía mística.

Desde los primeros poemarios hemos podido rastrear una preocupación por lo que habitualmente denominamos condición humana. La impronta del existencialismo en este sentido resulta muy palpable, y Rocío Silva Santisteban la ha destacado con respecto al cuerpo en este poemario:

Dentro del plano de la *existencia* vista por la filosofía sartriana, el cuerpo es el cuerpo vivido a la par que corporeidad objetiva, cuerpo con el que actuamos y que vivenciamos en la multiplicidad de las situaciones vitales, y que a tal punto es parte integrante de nuestra conducta que resulta inseparable de la personalidad y aun del propio sentimiento de identidad (1997: 46).

Pero incluso cuando surge cierta preocupación social en los textos, suele acabar esta derivando hacia un planteamiento más individual y exclusivo. En todo caso, la voz poética no se eleva sobre la realidad para alcanzar un plano superior donde todo sea comprensible sino, más bien al contrario, se asienta en la materialidad más objetiva precisamente para darle sentido, puesto que en ella reside en último término la existencia. El sujeto textual no intenta fundirse con lo divino en busca de una clave omnipotente, sino solo hundirse en la materia para comprender la condición precaria y huérfana del hombre.

El cuerpo entonces representa el lugar en que la conciencia aún a la exploración de la realidad y el reconocimiento de sí misma. De este modo, la intersección de mundo y conciencia se produce en el límite de la carne, espacio vulnerable donde la condición humana exhibe toda su indefensión. El cincel del tiempo, como veremos en el siguiente apartado, marcará para siempre ese territorio. Pero no solo por ello el cuerpo se vuelve esencial en *Ejercicios materiales*. Rocío Silva Santisteban ha destacado otros aspectos interesantes:

El cuerpo no es sólo un lugar, es El Lugar [sic] de la reflexión pero también del menoscabo, del daño y del quebranto. Sólo a partir del reconocimiento del deterioro de la carne se procura la trascendencia, pero no por esa victoria pírrica sobre la mortalidad sino en la búsqueda de ese lugar donde los miembros amputados retoñan: el conocimiento es el grado cero del propio ser, el lugar que se abandona porque ya está nombrado (1997: 46-7).

La primera parte de la cita parece confirmar lo dicho sobre la inclinación mística de esta obra. La trascendencia, comenta la estudiosa, llega solo «a partir del reconocimiento del deterioro de la carne»; es decir, se logra cuando se asume totalmente la corporalidad con su erosión. Esto significa un proceso inverso a aquel que ejecuta la mística, porque en él la trascendencia se consigue en la fusión con Dios mediante el desprendimiento de la corporalidad; aquí, sin embargo, se alcanza la fusión con lo humano precisamente abismándose en el cuerpo, nunca renunciando a él.

El movimiento de ascensión propio de *Ejercicios materiales* no es, en cambio, novedoso. Ya en el poema inaugural «Puerto Supe» (*Ese puerto existe*) se contraponen imágenes de profundidad y de elevación, en un vaivén muy característico de toda la obra. Pero este poemario propone un ejercicio distinto, incluso contrario en muchos aspectos a los «ejercicios espirituales». Los «ejercicios materiales» constatan una entrega absoluta a lo tangible, abren un «camino de imperfección» que el sujeto poético necesariamente ha de recorrer para reconocerse. Si volvemos a libros anteriores, veremos cómo esta senda de precariedad se inició muy pronto pero solo en este libro termina de trazarse, gracias, en parte, a la intensidad que le aporta el diálogo con una espiritualidad representada por la mística cristiana tradicional. Un ejemplo de ello podría ser la aparición, una vez más, de la gravedad y la gracia, términos presentes mucho antes en homenaje a su admirada Weil y que ahora muestran la yuxtaposición de lo etéreo y lo terreno en un mismo plano, como leemos en «Ejercicios materiales» (2001: 177-9):

[...]  
gravedad de la nube enquistada en la grasa  
[...]  
gravedad de la gracia que es grasa perecible  
[...]

Se trata entonces —si queremos salvar el paralelismo con la obra de San Ignacio de Loyola que establece el título del libro— de una comunión del alma no con su parte alada sino con su ingrediente más carnal. A partir de ahí, con la objetiva materialidad del mundo pegada a la conciencia, la fusión debe finalmente darle un sentido a la existencia. Así se consigna, no sin cierto escepticismo, casi al final del poema:

así caídos para siempre  
abrimos lentamente las piernas  
para contemplar bizqueando  
el gran ojo de la vida

lo único realmente húmedo y misterioso de  
nuestra existencia  
el gran pozo  
el ascenso a la santidad  
el lugar de los hechos

El cuerpo se convierte en *Ejercicios materiales* en la medida de todas las cosas, en un objeto poético necesario para completar la realidad. Como sucede con otras presencias, el cuerpo se vuelve un signo más que acosa al sujeto, una apelación directa e inevitable, especialmente en el poema «Lección de anatomía» (182-3):

más allá del dolor y del placer la carne  
inescrutable  
balbuceando su lenguaje de sombras y brumosos  
colores

El cuerpo se muestra entonces como recipiente valiosísimo de un contenido borroso y sugerente. La voz se afirma en la plasmación de la carnalidad, asumiendo de esta manera que cualquier revelación ha de constreñirse a ciertas limitaciones físicas. Así se producen los hallazgos de este libro, alcanzando la trascendencia a través de una materialidad inobjetable. Por otra parte, la finitud espacial y temporal del cuerpo no constituye obstáculo alguno puesto que la voz poética sabe que el conocimiento al que aspira, de ser posible, ha de mostrarse necesariamente limitado también, cercado en mínimos fragmentos rebosantes de sentido.

La voz aparece definida dolorosamente por la carne, en tanto que esta se alza como límite insuperable entre la realidad —el otro— y la propia conciencia. En «Casa de cuervos» (2001: 170-1), tal vez uno de los textos más impresionantes de toda la obra de Varela, el cuerpo recibe una dura caracterización.<sup>119</sup> Rompiendo con el discurso

---

<sup>119</sup> «[...] la dureza es una forma de ser o de sentir las cosas, aunque también funciona muchas veces como defensa ante el mundo», comenta Varela en una entrevista cuando le preguntan sobre la crueldad de su poesía (Martínez 1998: 14).

poético más habitual en torno a la maternidad, dirigiéndose al hijo y asumiendo finalmente su finitud, la voz se lamenta:

aquí me tienes como siempre  
dispuesta a la sorpresa de tus pasos  
[...]  
a tenderme —nada infinita— sobre el mundo  
hierba ceniza peste fuego  
a lo que quieras por una mirada tuya que  
ilumine mis restos

La dualidad cuerpo/alma, propia de la mística, sí es rescatada en este texto esencial. Si antes la voz intentó echar el ancla en la cotidianeidad (*Canto villano*) o bien iluminar fielmente y sin falsedad los contornos de objetos y personas poéticas (*Valses y otras falsas confesiones* y *Luz de día*), aquí denuncia al cuerpo como única posibilidad de pervivencia del alma, incluso en «Casa de cuervos»:

[...]  
y allí te encuentras  
sola y perdida en tu alma  
sin más obstáculo que tu cuerpo  
sin más puerta que tu cuerpo

Como podemos leer, la conclusión de los ejercicios materiales es contraria a aquella que ofrecen los ejercicios espirituales, pues en el primer caso todo parece remitir a la condición finita del cuerpo mientras que en el segundo solo el alma infinita pervive. En este poemario existe una voluntad infatigable de fijar la carne como permanencia, posiblemente la única permanencia constatable entre todas las posibles. De ahí que, como veremos después, el tiempo vertebré más que nunca los poemas. El cuerpo, expuesto irremediamente a esa corriente aniquiladora, regala el paisaje de su miseria, y esos restos tras la erosión son la única prueba palpable de su existencia.

La atención sobre lo material, deslizándose desde la extensa realidad hasta la carne limitada, era esperable en un itinerario

tan exhaustivo de la conciencia poética. Esta vez el cuerpo crea el verdadero escenario donde acontece *Ejercicios materiales*. Así, en «Lección de anatomía»:

la carne convertida en paisaje  
en tierra en tregua en acontecimiento  
en pan inesperado y en miel  
en orina en leche en abrasadora sospecha  
en océano  
en animal castigado  
en evidencia y en olvido (2001: 182)

Además, el protagonismo del cuerpo, como leemos en uno de estos versos, aumenta la ya considerable identificación con el animal, tan conocida por otra parte de poemarios anteriores. La voz se dibuja como una criatura más, vulnerable y feroz como cualquier bestia. El desvalimiento iguala a ambas; el tiempo las consume por igual. Nada las diferencia, como leemos en «Escena final» (2001: 187):

he dejado la puerta entreabierta  
soy un animal que no se resigna a morir

En *Ejercicios materiales* el soterrado dolor de otras veces queda expuesto también en su aspecto más físico. El daño espiritual, antes siempre plasmado a regañadientes, se refleja en los poemas como un acto cruento. El cuerpo es sacrificado y el sacrificio hace iguales a la ternera y a la mujer. Así lo vemos en «Supuestos» (2001: 184):

me aferro a ti  
me desgarras tu garfio carnicero  
de arriba abajo me abre como a una res  
y estos dedos recién contados  
te atraviesan en el aire y te tocan

Esta identificación (mujer-ternera/niña) se consume también en «Ternera acosada por tábanos» (2001: 175), como puede leerse en el siguiente fragmento:



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

[...]

¿era una niña un animal una idea?<sup>120</sup>

El cuerpo es el centro de *Ejercicios materiales*: de él irradian todos los versos para quedar así impregnados de su materialidad. La voz poética escarba en los restos con el fin de fundar la única y limitada permanencia posible, alojada por supuesto en la carne perecedera. La eterna caducidad del cuerpo y sus humores constituye el verdadero triunfo. La salvación solo llega, como se afirma en «Lección de anatomía», con la «mortal victoria de la carne».

### *Convertir lo interior en exterior*

A menudo se ha leído el poema «Ejercicios materiales» como el exponente más representativo de la colección:

convertir lo interior en exterior sin usar el  
cuchillo  
sobrevolar el tiempo memoria arriba  
y regresar al punto de partida  
al paraíso irrespirable  
a la ardorosa helada inmovilidad  
de la cabeza enterrada en la arena  
sobre una única y estremecida extremidad (2001: 177)

---

<sup>120</sup> A la pregunta de cómo surgen las imágenes de este poema, responde Varela: «La imagen primera es real [...] Sucedió hace un año, cuando, en un terreno baldío al costado del lugar donde trabajo, descubrí una especie de agujero en la tierra, punto de reunión habitual para niños que, entre otras cosas, aspiraban terokal. De pronto, en medio de toda esa promiscuidad, vi a una niña de 12 años, embarazada. [...] Eso fue todo; y un sentimiento de gran impotencia» (Bayly 1985: 28).

Rocío Silva Santisteban, por ejemplo, considera este largo poema —que ocupa unas tres páginas— una verdadera propuesta poética (1997: 111). Según vimos, se deja interpretar como un recorrido paralelo, aunque inverso, al de la mística. O bien, según ha destacado Gema Areta, como el punto final del «largo y tortuoso recorrido biográfico» (1996: 493). En todo caso, «Ejercicios materiales» se convierte, con respecto al libro del mismo nombre, en un texto tan fundamental como lo fueran «Puerto Supe» para *Ese puerto existe* o «No sé si te amo o te aborrezco» para *Valses y otras falsas confesiones*. Es decir, constituye el punto de partida idóneo para abordar el resto del libro. Usandizaga, por su parte, insiste en que en este poemario encontramos

[...] una nueva modalidad [...] anunciada en *Ejercicios materiales*, en el poema de este nombre, donde se propone «convertir lo interior en exterior sin usar el / cuchillo» [...]. Se trata de otro modo de sabiduría, más lacerante, que funciona no como un trayecto sino a la manera de círculos concéntricos para hacerle decir su verdad, y que se expresa a veces a modo de instrucciones como en el poema citado (2001: 179).

Las «instrucciones» a las que se refiere resultan ya familiares, pues no es la primera vez que la voz poética intenta encajar la realidad en una suerte de método con resultados dudosos. En este caso no se trata tanto de instrucciones o consejos como de propósitos que parece repetirse a sí misma para imponérselos: «convertir lo interior en exterior sin usar el / cuchillo [...] // lo exterior jamás será interior».

La sabiduría, afirma Usandizaga, resulta en este libro más lacerante. Así tenía que ser por fuerza cuando el conocimiento extraído de la realidad se ciñe a un cuerpo lanzado a la descomposición y la muerte. La brutalidad sella con frecuencia los poemas, puesto que el nombre verdadero debe pronunciarse siempre aunque sea insoportable. Se canta muy arriesgadamente en la obra de Varela, y esa valentía deja los versos mondos y duros como huesos. La violencia se asoma solo de forma tangencial en los primeros versos puesto

que se rechaza el arma («sin usar el / cuchillo»). Pero si leemos otros textos comprobaremos pronto que no suele ser así: la violencia no solo la ejerce el tiempo sobre la carne en *Ejercicios materiales*; en realidad, supone un ingrediente habitual.<sup>121</sup> En el poema «Sin fecha» (2001: 173-4), por ejemplo, topamos con un reflejo opuesto y exacerbado del cuchillo inútil arriba citado:

Defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con un  
hacha, de dios con un hacha.  
Del espíritu y la carne con un hacha.

El filo del hacha y el cuchillo encuentra su antecedente en el mismo poema, pocos versos antes de los últimos transcritos:

Poderosas razones para antes y después. Poderosas razones  
durante.  
La hoja de afeitar enmohecida es el límite.  
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.  
[...]

Además de la cita («Perded toda esperanza al traspasarme»), perteneciente al paso del Aqueronte en *La divina comedia*, cabe destacar cómo la hoja cortante establece un límite más. El cuerpo también constituye, como vimos, la frontera entre la conciencia y la realidad. El modo de introducir la primera en la segunda fue, desde el primer poemario, el cuestionamiento perpetuo: la conciencia vigilante arroja luz para descubrir, ordenar y finalmente poseer el mundo. En *Ejercicios materiales* el recorrido de la voz poética se hunde en la realidad material y sobre todo en el cuerpo. De ahí que la conciencia

---

<sup>121</sup> Gomes se ha interesado por la violencia en la obra de Varela: «Creo [...] que la agresividad o brutalidad de buena parte de su imaginería proviene de la distancia que adopta con respecto al surrealismo. Ya hemos apreciado que la autora liga los presupuestos estéticos del movimiento al sueño; la poesía vareliana, en cambio, suele concentrarse en los momentos en que el ser humano despierta de súbito y confronta lo real [...] Lo que más distingue esta obra del surrealismo no es la ausencia de lo automático o de momentos de delirio, [...] sino el contrapunto y hasta el encontronazo de éstos con una lucidez exacerbada» (2002: 53-4).

no recurra para ejercer su labor a la interrogación continua sino que se manifieste de manera mucho más física, como corresponde a un poemario donde tiene lugar la apoteosis de la carne. La conexión entre el interior y el exterior no se produce entonces mediante la proyección de la mirada sobre la realidad. Ahora el sujeto necesita un equivalente concreto para dicha actitud. Incluso la vista, sentido privilegiado en la percepción del mundo, adquiere en este poemario una configuración mucho más física. La imagen que nombra la mirada en «Último poema de junio» es solo un objeto más:

Revelación. Soy tu hija, tu agónica niña, flamante y negra como una aguja que atraviesa *un collar de ojos recién abiertos*. Todos míos, todos ciegos, todos creados en un abrir y cerrar de ojos (2001: 166).<sup>122</sup>

La necesidad de conectar lo interior con lo exterior puede encontrarse en casi todos los poemas si se leen con el detenimiento suficiente. Con frecuencia aparece lo cortante, la aguja que se desliza horadando el ojo —recordemos la conocida escena de *Un chien andalou*—, el cuchillo que sirve para defenderse de la realidad y a la vez marcarla. La palabra es un objeto punzante también: grabando su huella se practica un ejercicio material más.

Precisamente con la propuesta de «convertir lo exterior en interior» se traza en *Ejercicios materiales* una frontera más, un largo límite. La oposición fuera/dentro aporta al poemario una articulación compleja: como tantas otras contraposiciones en la obra de Varela, los términos se funden y confunden, de manera que proliferan versos donde se privilegia la intersección, el punto que a un tiempo remite dentro y fuera. Ya en el capítulo anterior consigné la importancia del umbral; también ahora destaca especialmente la importancia de ese lugar que no obliga a la renuncia, línea tan cercana a un término como a su contrario. En este sentido, me parece

---

<sup>122</sup> La cursiva es mía.

interesante recopilar algunos ejemplos donde queda clara la conexión entre dentro y fuera en *Ejercicios materiales*:

sopla el viento de la indiferencia  
por *la puerta entreabierta* llega la aurora («Malevitch en su ventana»)

*al otro lado de la ventana*  
alguien ha resuelto el enigma  
para entrar en la vida basta *una puerta*  
*el otro lado* sigue igual («Malevitch en su ventana»)

y es mía también la huella  
de tu talón estrecho  
de arcángel  
apenas posado en *la entreabierta ventana* («Casa de cuervos»)

otra vez esta *casa vacía*  
que es *mi cuerpo*  
*adonde no has de volver* («Casa de cuervos»)<sup>123</sup>

he dejado *la puerta entreabierta*<sup>124</sup>  
soy un animal que no se resigna a morir  
[...]

desierto destino  
inexorable el sol de los vivos se levanta  
reconozco *esa puerta*  
no hay otra («Escena final»)<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Explica la autora con respecto a «Casa de cuervos», uno de los poemas más antologados de su obra: «el mayor regalo que se le puede hacer a alguien que uno ama es darle la capacidad de elegir lo que quiera, darle libertad. Creo que ese es el sentido del poema. Ahora, desde el punto de vista emocional y biológico, a una madre la comparo con una casa vacía, a donde el hijo no volverá. La maternidad a mí me transformó mucho, porque hasta antes de tener hijos era una persona muy poco comprometida con la vida» (Coaguila 1994b: 36).

<sup>124</sup> Varela comenta en una entrevista la anécdota biográfica que inspiró estos versos: «Todo esto nace de una conversación que tuve con un discípulo de Kahn, el arquitecto, que era muy místico. Este señor creía en la reencarnación, cosa en la que yo no creo. Y me dijo: “tú has dejado la puerta entreabierta, tú puedes pasar de un mundo a otro”» (Rosas 1999: 76).

<sup>125</sup> La cursiva es mía.

Cuando el sujeto se afirma como «*rebelde herida de tiempo que soy*» (2001: 167), una vez más la herida constata dolorosamente el punto entre lo interior y lo exterior. Esa delgada línea, invocada constantemente, trae a la memoria el filo: cuchillo, hacha o cuchilla que con un gesto hacen que dentro y fuera sean un mismo espacio. Siguiendo con el comentario anterior sobre la estructura de los poemas, Usandizaga ha destacado también la importancia del otro lado:

El procedimiento principal de los poemas, este profundizar en un punto o reseguirlo en círculos concéntricos, se dirige así a una sabiduría más concentrada, más desesperanzada, pero igualmente compleja y sagrada [...]. Por eso los espacios y los tiempos no se suceden como en los poemas de trayecto, sino que el personaje poético los abarca o los recorre brevemente para entrar en su otro lado (2001: 182).

Un modo más de asimilar lo exterior a lo interior sería la ingestión. Ya observamos cómo el sujeto poético trata desde los primeros textos de aprehender la realidad, de digerirla. En *Canto villano*, donde lo material cristalizaba en una dimensión cotidiana, vimos varios ejemplos de la realidad como alimento y a la vez como negación de la saciedad. En *Ejercicios materiales* todo pasa por el cuerpo, todo termina en él. También la realidad, por tanto, ha de ser asimilada de algún modo. La ingestión, sin duda, conecta el interior con el exterior, y sobre esta relación ha comentado Víctor Manuel Mendiola:

A Blanca Varela le interesa el cuerpo, pero sobre todo el interior del cuerpo que comienza en el plato y sigue en la boca. El interior al que ella alude es un interior orgánico. Y en esa misma medida, le interesa lo que entra al cuerpo. Por eso ha privilegiado algunas imágenes de la comida y la digestión (Mendiola 2001).

Todo es susceptible de ser tragado en este poemario, incluso un dios —con minúscula— al que el sujeto increpa:

porque te alimenté con *esta realidad mal cocida* («Casa de cuervos»)

tenemos la lengua dura de *los devoradores de dios*  
[...]  
de ese dios aplastable  
percible  
*digerible* (2001: 180)<sup>126</sup>

La voz poética en *Ejercicios materiales* intenta situarse precisamente ahí, entre el interior y el exterior. El cuerpo se dibuja entonces como límite y ese contorno, como cabía esperar, queda sometido a una gran violencia. Pero nada lo desfigura tanto como el tiempo furioso que finalmente lo aniquila.

### *Tiempo, agente de destrucción*

Efectivamente, observamos cómo el tiempo ejerce su labor aniquiladora también en *Ejercicios materiales*. En libros anteriores el tiempo se hacía cómplice de la pérdida, contribuía a la acumulación de carencias, pero las mismas faltas reciben ahora un tratamiento diferente, acorde con la propuesta estética general del poemario. En algunos casos se han agudizado, pues el tiempo graba con saña su transcurso; en otros, la traducción de una carencia espiritual al plano material produce una terrible sensación de inmediatez y cercanía. El amor, por ejemplo, sufre el mismo deterioro que el cuerpo bajo la corrosión del tiempo. «Lección de anatomía» es un texto fundamental para percibirlo:

merodean las bestias del amor en esa ruina  
florece la gangrena del amor  
[...] (2001: 183).

Antes, la voz cantaba sin escándalo sus pérdidas y estas parecían alojarse en el espacio de la subjetividad más exacerbada. En *Canto villano* puede apreciarse ya una actitud bastante diferente de la voz porque se produce una instrumentalización del tiempo, del que

---

<sup>126</sup> La cursiva es mía.

se sirve básicamente para empezar a elaborar algo parecido a un balance. Su presencia, en todo caso, comienza también a provocar estragos. Sin hacer todavía inventario de todos ellos, el sujeto poético descubre que la carne va cediendo, que las pérdidas habituales pronto se hacen crónicas y que se acerca velozmente aquella presencia que no tolera ninguna otra, la muerte.

En *Ejercicios materiales* se ha caído definitivamente en la corriente imparable del tiempo. Somos testigos de la erosión y la decrepitud de la carne. Entonces la pérdida —endémica en la obra de Varela— nace además como resultado de la incidencia del tiempo en el cuerpo, como leemos en «Supuestos» (2001: 184):

el deseo es un lugar que se abandona  
[...]  
calor de fuego ido  
seno de estuco  
vientre de piedra  
ojos de agua estancada  
eso eres

Los ejercicios materiales consisten también en eso, en un recorrido temporal<sup>127</sup> por la carne hasta sus últimas consecuencias, hasta que aparece ante los ojos la ruina de un cadáver, como en «Claroscuro»:

la que fui  
la que soy  
la que jamás seré  
la de entonces  
[...]

---

<sup>127</sup> Se trata de lo que, en otro poema, ha sido expresado como «la sentina del tiempo»: «“La sentina del tiempo” es el lugar donde el tiempo deja sus heces, se revuelve. A lo mejor vuelve a salir convertido en otras cosas, en otras formas» (Rosas 1999: 77).



la carne que sustento y alimenta  
al gusano postrero  
que buscará en las aguas más profundas  
dónde sembrar  
la yema de su hielo (2001: 185)

Buscando el nombre más certero, se llenan los poemas de imágenes casi escabrosas. El tiempo se apodera del cuerpo y va deshaciéndolo hasta dejar, una vez más, solo restos. Ya vimos la importancia de lo fragmentario, del despojo. Es más, en poemarios anteriores la realidad se percibía como una superficie de la que solo podía extraerse pedazos sin orden, a la que la voz se empeñaba en dar sentido. Pero entonces se tenía la visión de golpe, una mirada alrededor bastaba para constatar el absurdo del mundo. En *Ejercicios materiales*, sin embargo, se asiste a un paulatino y detallado desmoronamiento. Obsesionada por los datos físicos de la existencia y víctima de su infatigable descreimiento, a la voz poética solo le queda por decir entonces aquello que resta tras el paso impío del tiempo. Rocío Silva Santisteban señala en este mismo sentido: «Es un rechazo al cuerpo. O mejor, es un mapa de las cicatrices del cuerpo: *la ruta del tiempo*. Lo único que podemos hacer al final es reconstruirnos y eso lo intenta Varela». O, según otras palabras de la misma estudiosa, se trata de «una recomposición de sí misma —de nosotros mismos— pero ya no desde el plano del espíritu, sino desde el plano de la materia» (1994: 110-2).

Por una parte, la voz se ensaña con el carácter corruptible del cuerpo; por otra, es precisamente esa mudable condición lo único que sobrevive como prueba del tiempo. Hay entonces destrucción y construcción a la vez, pues la existencia del cuerpo se certifica solo en su predisposición hacia la nada. El lugar en que acontece la desaparición es al mismo tiempo el espacio donde limitadamente pervive la voz. Así, en «Lección de anatomía»:

la tierra gira  
la carne permanece  
cambia el paisaje  
las horas se deshojan

[...]

más allá del dolor y del placer  
la negra estirpe  
el rojo prestigio  
la mortal victoria de la carne (2001: 183)

De la permanencia a la aniquilación y viceversa: este es uno de los movimientos más relevantes del poemario. Existe una oscilación entre el deterioro y la plenitud, la miseria y el esplendor: «tras la legaña / me deslumbró el milagro mortecino», leemos en «Ternera acosada por tábanos» (2001: 175-6). El inevitable aniquilamiento intenta conjurarse con la afirmación de la materialidad y se logra. La voz poética trata de instaurar algunas certezas, fruto de su exploración. Pero al igual que el conocimiento al que aspira resulta necesariamente limitado, debe aceptar que la escasa certidumbre hallada es efímera. Incluso la eternidad, esa ambiciosa y falsa pretensión sin sentido, puede reducirse a un mínimo espacio, manejable y al alcance, como nos muestran los nítidos versos de «Malevitch en su ventana» (2001: 167-9):

[...]

alguien vuelve desvelado y sin prisa  
con *un pequeño rectángulo de eternidad* entre las  
manos<sup>128</sup>

Con las medidas regulares y tranquilizadoras de la eternidad en los brazos, el tiempo convoca al cuerpo a su última cita. Sin embargo, no hay demasiadas menciones explícitas a la muerte en *Ejercicios materiales*, aunque encontramos algunas que se adentran por la senda que

---

<sup>128</sup> La cursiva es mía.

el poemario ha venido trazando.<sup>129</sup> Aparentemente convencida de la caducidad de la carne, aferrada por tanto a su incluso maloliente materialidad, la voz intenta zafarse de esa «Escena final» (2001: 187):

he dejado la puerta entreabierta  
soy un animal que no se resigna a morir

[...]

soy la isla que avanza sostenida por la muerte  
o una ciudad ferozmente cercada por la vida

El protagonismo de la carne en *Ejercicios materiales* significa mucho para trazar la trayectoria del sujeto poético, porque el gesto de atención hacia el cuerpo completa el proyecto de indagación y conocimiento inaugurado en *Ese puerto existe*. Pero la producción de Varela no concluye en *Ejercicios materiales*; por tanto, no es aquí donde tiene lugar la asunción total de la realidad. La muerte, levemente tratada todavía, es uno de esos elementos difíciles de digerir, y solo se conseguirá hacerlo en los dos últimos libros publicados (*Concierto animal* y *El falso teclado*).

### *Una voz insurrecta*

Una de las citas de Rocío Silva Santisteban —arriba reproducida— apunta hacia un horizonte muy prometedor: aquel que señala «el lugar que se abandona porque ya está nombrado» (1997: 46-7). Ya comenté largamente la importancia del nombre auténtico en la poesía de Varela. La voz ha de proporcionar la palabra justa si no quiere, en caso contrario, perder también la certidumbre de su identidad. La exploración de la realidad se fundamenta en este doble principio de fidelidad de la voz, tanto al mundo como a sí misma. Ya vimos igualmente cómo el ejercicio de la escritura genera desechos. Los

---

<sup>129</sup> Uno de los textos claramente dedicados a la muerte lleva el título «La muerte viste a la novia», título que, según Ollé, «remite, a través de una figura inversa, a la no menos enigmática novia desnudada por sus solteros de Marcel Duchamp» (1997: 63).

escombros nacían de la imposibilidad de insertar ciertos datos irreductibles en el poema. Si la realidad exterior al texto era percibida de forma fragmentaria, insuficiente casi siempre, lo cierto es que aquella otra del verso basa su orden en el hueco, en la falta. En todo caso, parecía entonces —en libros anteriores al menos— que el hecho de nombrar anclaba de algún modo el mundo, lo fijaba siquiera momentáneamente para poder observarlo con detenimiento. En cierto sentido, la palabra era causa y consecuencia del conocimiento de la realidad: la exploración provoca el nombre y el nombre ahonda la investigación.

En *Ejercicios materiales*, como ya comenzó a suceder mucho antes con respecto a la memoria, el nombre parece aniquilar aquello que designa. Si entonces el recuerdo hacía que se derrumbara el pasado, como un libro antiquísimo que se deshace entre los dedos al abrirlo, ahora la palabra parece vaciarse en el momento justo de escribirse. Lo irrecuperable comienza así a adueñarse de los textos. Una vez más la caracterización de la voz, a la que se le borra el mundo por nombrarlo, se convierte en reflexión metapoética, como ocurre en la siguiente estrofa del poema «Malevitch en su ventana»:

[...]  
palabra escrita palabra borrada  
palabra desterrada  
voz arrojada del paraíso  
catástrofe en el cielo de la página  
hinchada de silencios (2001: 167).

La aniquilación desatada por la palabra se repite en «Sin fecha» (2001: 173-4) de forma muy similar:

A lo más se escribirá, se borrará. Será olvidado.  
[...]

A «Ejercicios materiales» la desaparición llega también como consecuencia de la práctica básica del sujeto poético, que no es otra que la tentativa de conocimiento, por defectuoso que este sea:

conocerse para poder olvidarse  
dejarse atrás  
[...] (2001: 177).

Solo para seguir adelante se otorga el nombre, en un paso más de la asunción que va poco a poco permeando el tejido de la obra poética y que implícitamente se manifiesta en la preocupación meta-poética. Evidentemente, a la progresiva desaparición que parece inducir la palabra contribuye el tiempo, tan destructor en *Ejercicios materiales*. El tiempo también se asume cuando se acepta el estrago que causa en el cuerpo, como en «Último poema de junio»:

Y así, la flor que fue grande y violenta se deshoja y el otoño es  
una torpe caricia que mutila el rostro más amado (2001:  
166).

El siguiente paso en el itinerario del sujeto poético le obliga a aceptar los datos extraídos de la realidad para poder seguir adelante. La temprana «asunción del fracaso» de *Luz de día* jamás ha impedido la queja. Demasiado consciente de su impotencia ante el mundo, la voz no renuncia sin embargo al grito porque sabe que en ese gesto radica su última libertad, de manera tan paradójica como en el cuerpo se instaura momentáneamente lo eterno. Se trata de esa postura que Barrientos Silva atribuye a un «nihilismo *activo*».<sup>130</sup> En *Ejercicios materiales* la denuncia convive entonces con la aceptación.

---

<sup>130</sup> «Dios ha muerto. La obra de Varela revela la enfermedad contemporánea, el sinsentido del mundo, el absurdo de la existencia del hombre, la desafección ideológica, el callejón sin salida del individualismo. Si de la enfermedad se puede obtener la cura, la historia occidental debe construirse sobre la muerte de Dios y sobre la crisis de los fundamentos metafísicos e ilusiones teleológicas. En ese sentido, la poeta opta por una posición en la que asume todas estas carencias como una verdad que le brinda una base sólida pero al mismo tiempo cruel sobre la cual levantar alguna certeza [...]. Se trata de un nihilismo *activo*, no hay más fundamentos del mundo y el aceptar esta condición implica hacerse de una fuerza ética para accionar con libertad. Esta es la tremenda y amarga intensidad espiritual que emerge en la poesía de Blanca Varela» (Barrientos 2002: 53).

Los primeros ejemplos se refieren a lo perdido ya sin remedio, como en «Malevitch en su ventana»:

sí señores  
éste es otro día inevitable  
en que me alimento de lo inexacto  
de la monstruosa fruta que aletea  
de la huella en el aire  
del recuerdo  
del azogue perdido en alguna alcantarilla  
de lo irrecuperable que se acumula y agiganta  
[...] (2001: 168)

Me interesa mucho la mención del «día inevitable» y «lo irrecuperable», pues tras una larga experiencia el sujeto no puede esperar ya recobrar las pérdidas ni tampoco confiar en que se avecine algo distinto. A partir de esa constatación comienza a elaborarse un discurso íntimamente enfrentado, un discurso donde cohabitan la certeza del fracaso y la obstinación por enarbolarlo como única dignidad posible. Ferreira lo ha resumido de otro modo: «Diríase que la de Blanca Varela es una poesía que en todo momento se sabe herida de muerte» (1994: 121).

En «Sin fecha» se halla la cita que mejor resume la asunción a la que dolorosamente se aproxima el sujeto. Se dice en una de las largas estrofas del poema que hay que «*aprender a caminar sobre la viga podrida*». La aceptación no constituye por tanto, en ningún caso, una actitud pasiva. Frente a la inmovilidad se defiende el conocimiento: hay que saber cómo para poder avanzar. Usandizaga ha descrito con las palabras justas la predisposición del sujeto, cuando afirma —refiriéndose en ese caso a un poema en concreto— que no encontramos «resignación sino aceptación humilde y desafiante» (2001: 174). En efecto, la aceptación de la voz se produce sin que esta se desprenda de la disconformidad. Es más, con la escrupulosidad habitual se tiende a construir un inventario de impugnaciones contra la realidad, contra ese otro inventario de lo irrecuperable que Ferreira ha cifrado en la memoria: «el carácter efímero de toda bondad mundana hace

del recuerdo un ejercicio racional que acepta con frialdad las verdades dolorosas que la realidad postula [...]» (1994: 120). *Ejercicios materiales* esconde un clamor<sup>131</sup> y un silencio, el primero para acallar el torbellino de la realidad, el segundo para aceptar su ruido insoportable. También lo imposible resuena y hacia ello se encamina el sujeto sin dudarle en «Supuestos»:

es tan aguda la voz del deseo  
que es imposible oírla  
es tan callada la voz de la verdad  
que es imposible oírla (2001: 184).

Como en tantos otros aspectos, se trata en el fondo del paso más coherente en relación con la trayectoria anterior. El mundo, ya lo supimos en los primeros poemarios, destaca por su precariedad y por eso había que pedir disculpas al hijo, «por esta realidad mal cocida». Ante ella solo cabe perseverar, incluso tras la derrota, al igual que sucede en «Sin fecha» (2001: 173-4):

[...]  
Y ya no existirán razones suficientes para volver a colocar un pie  
y luego el otro.  
No obstante, bajo ellos, no más grande que ellos ni más pequeña,  
la inevitable sombra se adelantará.  
Y volteará la misma esquina. A tientas.

Oviedo señala que en *Ejercicios materiales* —y en *El libro de barro*— «puede confirmarse la coherencia interna de una poesía cuya esencia es negarse a aceptar la vida tal como es, planteándola, en cambio, como una minuciosa y discreta insurrección cotidiana contra cada acto o fuerza que la niega o apaga el fuego de la imaginación y la memoria» (2001: 9). Partiendo de la «insurrección cotidiana» a

---

<sup>131</sup> Varela es muy consciente de este aspecto: «Yo creo que con [...] *Ejercicios materiales*, cierro una especie de época de gran revuelta, ¿no?, de desafío a mí misma y al mundo en general» (Rosas 1999: 77).

la que se refiere el estudioso, creo que la poesía de Varela lucha con furor por ser capaz de aceptar finalmente la realidad. Porque se trata de una creación tan escéptica que no confía en el cambio sino tan solo en proporcionar los medios para una supervivencia digna. Eso la hace más valiosa pues, aun conociendo de antemano el fracaso, la escasa efectividad de la protesta, no se abandona la queja. Siempre, incluso cuando pueden detectarse señales de cierta asunción, aletea una rebeldía que perdura hasta el final. Semejante lucha implica, sin duda, un desacuerdo íntimo con el mundo, pero estos versos no piden imposibles. Pretenden solamente aliviar un poco la herida congénita de la existencia recogida en «Lección de anatomía»:

[...]  
ese fracaso ese hambre  
esa tristeza futura  
como el cielo de una jaula (2001: 183)



## El sujeto y la estirpe en *El libro de barro* (1993)

*El libro de barro* (1993)<sup>132</sup> es un poemario fundamental en la obra de Varela, no solo por la calidad de sus textos —algunos a la altura de los mejores poemas de toda su producción— sino también por el quiebro que imprime a su trayectoria. El recorrido que he propuesto desde *Ese puerto existe* (1959) hasta *Ejercicios materiales* (1993)<sup>133</sup> se ve completado con este libro, pero no de una manera fácil ni previsible. En el apretado y minucioso tejido de esta poesía, *El libro de barro* retoma, por así decirlo, todas las hebras de colecciones anteriores. Con ellas se crean trazos novedosos, dibujos sorprendentes. No quedan hilos sueltos en el tapiz, simplemente una labor renovada que utiliza el material de siempre para formar paisajes solo esbozados antes.

Se experimenta aquí una transformación del discurso poético que convierte el libro en un acontecimiento inesperado y valiosísimo.<sup>134</sup> Pese a la extrañeza inicial que provoca en un lector familiarizado con sus otros poemarios, Varela consigue, una vez más, una proeza ya habitual: mantenerse fiel a su creación y preservar la coherencia propia de su obra pese al riesgo de una propuesta estética como esta, tan alejada de las anteriores. El equilibrio entre

---

<sup>132</sup> Consta de veintitrés poemas en prosa, escritos entre 1993-1994 y reunidos sin secciones y sin títulos. Se ha mantenido con la misma estructura desde la primera edición. Recientemente se ha publicado también una traducción al francés de esta colección: *Le livre d'argile. Poèmes/Poemas* (1998). La traducción se la debemos a Claude Couffon.

<sup>133</sup> Como ya comenté más detalladamente, la publicación de *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* es casi simultánea: *Ejercicios materiales* apareció muy poco antes que *El libro de barro*. Según Varela, tenía escrito ya el primero cuando terminó el segundo, de modo que prefirió respetar el orden de creación en aras de una mayor claridad.

<sup>134</sup> Varela es consciente del cambio de rumbo que propone *El libro de barro*: «Hubo un momento en que ya no quise usar ciertas herramientas para hacer poesía porque se estaban convirtiendo en una retórica dentro de mi obra. El emplear siempre determinados elementos me estaba limitando» (Coaguila 1994b: 35). Y añade, enlazando este libro con su producción anterior: «Ahora, con *El libro de barro*, sin proponérmelo claramente, estoy pisando otras tierras, tal vez más pobres, con menos hallazgos» (Fondebrider *et al.* 1995: 5).

lo conocido y lo innovador se percibe incluso en un acercamiento visual a los textos, cuando constatamos que son, en todos los casos, poemas en prosa. Hasta ahora habíamos encontrado composiciones brevísimas —siguiendo la huella del *haiku*—, algunas medianas y otras especialmente largas y complejas —cuando alternaban prosa y verso o funcionaban a modo de *collage*—. Pero el poema en prosa emana naturalmente de los versos ya conocidos, puesto que simplemente parece demorar la línea para cumplir con las largas pinceladas que cada texto propone.<sup>135</sup> Sin embargo, el material vertido en este molde logra hacer del conjunto algo totalmente nuevo.<sup>136</sup> El poema en prosa parece nacer así como posibilidad conciliadora entre lo inexplorado y las construcciones más conocidas de Varela.

Los veintitrés textos que componen el poemario son suficientes para conocer a fondo el nuevo paisaje, mítico y onírico. En cierto sentido *El libro de barro* regresa a un territorio colindante con el surrealismo de los inicios. Pero a diferencia de los poemas surrealistas del comienzo, estos han logrado una evidente madurez y no adolecen por tanto de una voz todavía ajena. Así, con una depuradísima presencia de la vanguardia —personalizada y asimilada en condensación máxima—, la siempre compleja obra de Varela se torna aquí hermética en ocasiones. Jairo Guzmán señala que la dificultad que ofrece el libro «es que toda interpretación que genere lleva implícita una carencia, dado el sinnúmero de sentidos subyacentes

---

<sup>135</sup> Comenta la autora al respecto: «*El libro de barro* es un libro de libertad. No lo inicié para hacer de él un libro de poemas, lo escribí como unas notas de impresión frente al mar. Comencé a escribir la primera página un día y, poco a poco, cada noche, anotaba algo mientras contemplaba el mar desde mi balcón. Venía como algo natural. No es un diario sino poemas muy espontáneos que no tienen intermediario de orden puramente literario» (Coaguila 1994b: 35).

<sup>136</sup> «Ahora es otra la identidad que me preocupa y por eso seguramente escribí el segundo libro, que acaba de publicarse en Madrid. Este se llama *El libro de barro* y estoy muy sorprendida con él porque no sé qué cosa es. Tiene una escritura muy suelta, es tal vez algo místico, pequeño, y me parece que puede continuarse siempre, porque tiene una primera página y una última que pueden contener muchas otras o ninguna. Es como si hubiera abierto una compuerta y decidido ver qué sucede. Lo he publicado porque creo que hay que hacer esas cosas: correr el riesgo» (Fondebrider *et al.* 1995: 5).

al río escritural por donde fluyen las visiones» (1995: 62). Y aporta también las certeras palabras de Sologuren con respecto a esas imágenes: «Traspone el umbral de las visiones oníricas para mirar la realidad como otro sueño pero más cercano e hiriente» (Guzmán 1995: 63). Podría casi afirmarse que, más que una concatenación de visiones, se produce en *El libro de barro* una visión matriz —que tiene que ver con el origen de la estirpe, con el nacimiento de la vida en el mar— de la que surgen muchas otras para completarla. Esta interpretación unitaria de los textos coincide con la lectura que han hecho algunos de los poetas amigos de Varela, como ella misma comenta:

Para Westphalen es mi libro con mayor unidad; para Sologuren es un sólo poema. Creo que, en este caso, Westphalen tiene más razón, porque han sido páginas escritas con la misma disposición, con el mismo sentimiento. Las escribí casi a diario, cada día o dos escribía una pequeña página, y cuando pensaba que ya lo había terminado seguía añadiéndole más páginas. Inclusive tengo otras. Si algún día escribo algo más creo que será para incluirlo en *El libro de barro* (Kristal *et al.* 1995: 149-50).

En todo caso, volviendo al carácter crítico de algunos poemas, la dificultad de *El libro de barro* no debe sorprender, pues en este sentido solo se lleva al extremo una actitud muy frecuente en el resto de la obra: esta poesía jamás busca hacer cómplice al lector, nunca persigue su aquiescencia o aceptación. Valdivia Baselli asegura que se trata del libro más difícil de la autora: «Poesía exclusivamente en prosa que marca sus límites siempre desde lo onírico, con una delgada y mínima ruta que conduce a lo reconocible; ruta que algunas veces se tuerce en un lejano o deslumbrador enigma» (2002: 22). Reisz, por último, destaca en este y otros libros de poetas peruanas la «predilección por títulos evocativos de las obras de los “Grandes Maestros” [...]», de manera que *El libro de barro* «incluye un amago de diálogo a la distancia con *El libro de arena* de Borges» (1996: 68-9).

Con respecto a la voz textual, hay que destacar cómo llega a *El libro de barro* cumpliendo el camino que se trazara en *Ese puerto*

*existe*. El conocimiento poético, aunque limitado, ha favorecido la asunción de ciertos pedazos de realidad y en ese empeño insiste *El libro de barro*. El escenario, en cambio, se ha alterado bastante. De la caducidad omnipresente del cuerpo de *Ejercicios materiales* se pasa a una vivencia del mar que retrotrae al sujeto al origen mítico de la stirpe. A ella regresa el sujeto después del hartazgo carnal.

El tiempo destructor varía también su ademán y comienza a enroscarse sobre la especie, pues de una concepción lineal pasamos ahora a otra circular. La voz solo puede entonces volver sobre sus pasos, remontar el rastro hasta llegar de nuevo al vacío inicial e intentar colmarlo una vez más con el nombre. La repetición que propicia el tiempo circular consigue además que los contrarios, tan presentes en todos los libros, sigan aquí conviviendo gracias a la contigüidad de la sucesión.

*El libro de barro* tal vez sea el conjunto de poemas más necesario de toda la producción de Varela, porque lleva a buen puerto una serie de propuestas poéticas traídas de lejos y difícilmente conciliables. Ejecuta una doble función entonces: por un lado se afirma a sí mismo, por otro afirma retrospectivamente la vigencia de los libros anteriores.

### *En el origen*

HUNDO la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante. Sombra de marfil, desangrada. Mi padre sonrío. 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 (2001: 195).

*El libro de barro* comienza con esta significativa estrofa. En ella se fija el espacio —el mar— y también uno de los propósitos principales del poemario —buscar la «vértebra perdida»—. Después de la obsesión por el cuerpo erosionado del libro anterior, una voz poética mucho menos protagonista se vuelca aquí en la recreación del origen de la especie. Como veremos después, la abolición del tiempo lineal

contribuye a la fundación del instante primigenio, convocado frente al mar en muchos poemas. Así lo ha visto también Javier Ágreda cuando comenta que «*El libro de barro* es una especie de Génesis poético en el que las imágenes cargadas de mitos y arquetipos parecen corresponder a los albores de la humanidad» (1997: 24).

Una de las primeras referencias al origen parece relacionarse con la tradición cristiana. La costilla de Adán que hizo nacer a Eva es el hueso que al azar se encuentra y extravía. Se insiste en esa misma idea en el segundo poema de la colección: «Hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo» (2001: 196). La obra de Varela constituye en cierto sentido un verdadero osario poético: «el hueso del amor / tan roído y tan duro» («Canto villano»), «los mundos los frágiles huesecillos del amor» («Lección de anatomía»), este «huesecillo de la estirpe»... El hueso resiste el paso del tiempo, se niega a desaparecer del todo, despojado y sin carne ya. En el caso de la especie, el hallazgo del hueso permite reconstruir el nacimiento en el paraíso. Aquí encontramos el hueso al borde del mar, los huesecillos frágiles y esenciales que, por otra parte, señalan una vida todavía en formación:

[...] Un esguince, un guiño y reptar nuevamente sobre la arena.  
Súbita simiente, pez rey de la pezuña incipiente, cristalina,  
sin uñas, sin dientes, sin útero ni testículo. Sin agujero  
donde incubar memorias de la especie. Transparente  
tabernáculo abuelo de la entraña donde dormita el ojo  
ciego del ser (2001: 211).

Los huesos aluden una vez más a los despojos, a los restos de la primera vida. Significan a la vez aniquilación y permanencia, pues el tiempo los pule como a las piedras el agua. El hueso no solo constituye lo tangible, también lo incorpóreo se contagia de la dureza y por tanto de su perdurabilidad:

[...] El corazón del eclipse, el viaje y el negro esplendor de la  
música carnal allí adentro, en el hueso del alma (2001:  
202).

Al origen se refiere otro elemento que igualmente nos remite a la tradición cristiana —aunque no solo a ella—. La figura del árbol, que aparece varias veces en el libro, nos recuerda el árbol del conocimiento del bien y del mal, aquel que procuró la sabiduría y el pecado a los primeros pobladores del Paraíso. Pero como sucede a menudo en *El libro de barro*, la historia de la estirpe se enreda con la trayectoria particular del sujeto poético, de modo que el árbol, extrañamente, simboliza también la vejez con sus hojas caídas. Y digo extrañamente porque pocas veces se sirve Varela de símbolos tan usados como este. En todo caso, la igualación de la ancianidad con la plenitud de una flor anula cualquier muestra de previsibilidad:

LLEVAR la decrepitud como una flor. O como una corona. Es envidiable el otoño, la segura y hermosa dignidad con que se acuestan las hojas de los árboles sobre la tierra (2001: 205).

Bajo su sombra parecen gestarse los poemas con sus imágenes delirantes: «Entresueño bajo el árbol, en el paraíso desierto del vientre lastrado de visiones» (2001: 199). De este modo el árbol se enraíza en el paisaje de *El libro de barro* como un elemento habitual, complejo en tanto que no siempre remite a lo mismo. En el texto al que pertenece la cita anterior leemos:

EL lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia ejemplar.

Del otro lado del Paraíso bíblico encontramos a los dioses precolombinos.<sup>137</sup> Al igual que sucede con el barro —que, como a

---

<sup>137</sup> Sobre este texto comenta la autora: «Hay un pequeño poema sobre Sechín, es un momento de Sechín, es un estado de ánimo. Sechín es un antiguo templo precolombino de barro al norte de Lima. Tiene unos bajorrelieves donde se advierten miembros humanos. De repente hay piernas, brazos, cabezas, vísceras. Es

continuación veremos, recupera las tablas de escritura mesopotámicas y también la antigua arquitectura peruana—, el árbol enlaza referentes incluso enfrentados —por ejemplo, el árbol de Adán y Eva y el de Sechín—. Por otra parte, confirma la presencia de una naturaleza ensimismada y casi siempre anterior a la intervención del hombre. De ahí también que *El libro de barro* conceda gran protagonismo a los cuatro elementos, característica que sin duda incrementa la presencia de una concepción pagana de la naturaleza.

El barro puede considerarse en este libro también una materia primordial para la stirpe. La referencia más sugerente —gracias a su relación con la memoria, que después profundizaré— la encontramos en las tablillas de barro sobre las que en la antigüedad se cincelaba la escritura.<sup>138</sup> De algún modo, los poemas en prosa de *El libro de barro* reproducen las inscripciones sobre el barro endurecido y, como este, quieren salvar el origen.

Con respecto al barro cabe añadir también al creador que, intentando dar vida al hombre, lo hizo primero de este blando material. Tanto el cristianismo como otras religiones, por ejemplo la de los mayas, tienen un antecedente del hombre de carne o maíz en el deshecho muñeco de barro. En cierto sentido, este poemario rescata la condición quebradiza del hombre mediante la insistencia en un material tan precario, material comparable en su precariedad, según la perspicaz lectura de Sánchez León, a otro que da título a una obra esencial en la literatura peruana: «*El libro de barro* se parece en algo a la *Casa de cartón* de Martín Adán. [...] Comparte con Martín Adán ese material frágil, precario: barro y cartón, aunque, como resultaría obvio, el cartón se lo lleva el viento y el barro lo estanca en la superficie, anegada, abnegada, desnuda» (1994: 3).

---

algo ritual, sangriento; no sé qué cosa significó. Es tan sugerente que de pronto me sentía participando en esa terrible celebración. Tengo una foto debajo de un árbol en Sechín» (Kristal *et al.* 1995: 149-50).

<sup>138</sup> Varela lo señala en una entrevista: «Está asociado con esas tabletas de barro de Mesopotamia. Me fascina pensar que toda la memoria puede caer al suelo, romperse y desaparecer. Además el barro es el adobe primigenio, ancestral del hombre» (Kristal *et al.* 1995: 149-50).

Así pues, el hueso, el árbol y el barro son elementos que remiten al origen en un libro dedicado en exclusiva a fundarlo de nuevo en el poema. Pero, como adelanté al comienzo de este capítulo, solo el océano puede recrear el primer momento, y a él se regresa constantemente porque, como canta la voz, «La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose» (2001: 199). Sin ubicación temporal ni espacial demasiado concreta —solo un instante se menciona el balcón sobre el océano—<sup>139</sup> el sujeto observa el mar largamente. Poco a poco el punto desde donde se mira comienza a elevarse y apreciamos cómo la voz pierde lastre y sobrevuela el azul hasta casi perderse. Los textos se construyen casi siempre sobre esa visión. A menudo, el carácter pictórico del poema se afianza con una estructura que lo asemeja a un tríptico o a un díptico:

LENTOS círculos, infinitas islas en un mar interior que gira sin  
pérdida ni ganancia.

Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y  
desvelada. Retroceder hacia la luz es volver a la muerte.  
El reloj vuelve a dar las horas perdidas (2001: 204).

El mar es el gran protagonista del libro, continente y contenido de todo, inmensa respuesta azul para el yo poético. La isotopía de lo húmedo logra hacerlo presente incluso cuando no aparece explícitamente, porque la vida nació del agua y toda la tierra del origen se encuentra empapada, inundada. El llanto, con su agua salada, vincula al hombre y a la mujer con el océano y por tanto con el origen de nuevo: «En el origen del silencio el sílex castigado llora humanamente. Como un hombre. Como una mujer llora» (2001: 209). Con estos y algunos otros versos puede apreciarse el delgado nudo que ata el inicio de la estirpe al destino intransferible de un individuo solo: «Todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas» (2001: 216).

---

<sup>139</sup> «Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y desvelada» (2001: 204).



Es el recorrido hacia el nacimiento, la búsqueda del hueco por el que traspasar el tiempo y llegar incluso, más allá de la vida, al momento anterior: «SI esta línea viajara al infinito y se dilatara hasta convertirse en puro aire» (2001: 211).

La creación en este libro —«Danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea. Descansa el eco» (2001: 209)— esconde una armonía que nada tiene que ver con el caos enloquecedor de poemarios anteriores. A ese eco que descansa, es decir, al silencio que rivaliza con el estruendo del mar, se refiere Guzmán cuando comenta que esta poesía «nos transporta a una zona donde se desarrolla una conciencia de lo sagrado cuyo punto de referencia es el silencio, gestación entre el coro de los astros» (1995: 61). Todos esos sonidos que nos han ido llegando en los fragmentos citados —llantos, ecos, olas plegándose...— conviven en un orden que, por cierto, recuerda a la antigua teoría de la música de las esferas. La idea de que los planetas crean una melodía cuando giran sobre sí mismos y se desplazan puede intuirse en algunos poemas de este libro:

La mano de dios es más grande que él mismo.  
Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido.  
El silencio rasgado en la oscuridad es la presencia de su carne  
menguante (2001: 197).

En verdad la armonía no solo atañe al espacio en que se pretende recrear el primer momento de la estirpe, dotado de un equilibrio perdido después para siempre. Por una vez, parece cumplirse en el poema el orden al que se aspiraba desde mucho antes.<sup>140</sup> En este sentido, Areta recoge el componente musical en la definición con que

---

<sup>140</sup> Tal vez reflejo de esa otra armonía que Varela comenta: «Hay una armonía que tiene que existir en el pensamiento. Tengo la absoluta preocupación de ordenar. No creas que es un orden formal, pero sí de poner las cosas en sus lugares, en los lugares que yo creo que deben de estar [sic]; soy arbitraria también. Tengo una gran necesidad de saber dónde están las cosas, no puedo vivir en el caos. ¿Sabes por qué? Tal vez porque mi esencia es caótica, la única manera de alcanzar una dureza, una permanencia dentro de mí es ordenando mi entorno» (Valcárcel 1997: 11).

caracteriza el poemario: «Testamento poético que se muestra como canto elemental, fundamento, medio y estructura» (1996: 493).

El mar colabora en la ejecución de esa música universal. Con él comienza y con él termina el libro; es decir, coinciden origen y destino en la inmovilidad azul:

BASTA de anécdotas, viandante.

El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho

[...] (2001: 217)

### *El tiempo circular*

El paisaje que hasta ahora rodeaba a la voz poética ha variado mucho de unos poemarios a otros. Mientras que *Ese puerto existe* se inicia en las costas de Puerto Supe, en *Valses y otras falsas confesiones* la ciudad se apodera del espacio. Después, el ámbito más cotidiano aloja al sujeto en *Canto villano* y el cuerpo delimita el estrecho hueco en que se desarrollan los *Ejercicios materiales*. En *El libro de barro* el protagonismo lo ejerce sin duda la naturaleza. Puesto que ahí rastrea la voz el origen de la estirpe, queda en ella incluida y solo en alguna ocasión se perfila como individualidad.

También se produce en este libro un cambio fundamental en cuanto a la concepción del tiempo. Las primeras consecuencias de esta transformación se perciben claramente si analizamos con calma la naturaleza retratada en los textos. El mar, en concreto, es el paisaje al que se dedican casi todos los poemas, de modo que su incesante presencia ritma la lectura. Desde el comienzo se insiste en su continuidad, en la repetición acompasada del oleaje: «La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose» (2001: 199). Con la presencia ineludible del océano comienza ya una medición distinta del tiempo, que toma la naturaleza como referente y no tanto al hombre cargado con su transitoriedad, como sucedía en *Ejercicios materiales*. Si antes el tiempo roía la carne y la precipitaba a la muerte, ahora solo provoca una alternancia de etapas que se prolonga indefinidamente. «Seguridad de lo cambiante. [...] Eternidad circular, evasiva»

(2001: 196). La muerte entonces carece del sentido que se le atribuía en otros poemarios: para el destino de la estirpe solo significa un nuevo origen.

El mar representa la renovación continua porque en él se creó la vida y *El libro de barro* persiste en la recreación de ese instante privilegiado. Los otros elementos de la naturaleza que aparecen en los textos lo hacen también ciñéndose a su carácter cíclico. Por ejemplo, de la luna, que surge nueva en el cielo, se dice: «UNA oreja de plata, recién mutilada, es la oyente luna recién nacida».<sup>141</sup> Y pocas líneas después, en el mismo poema: «Ella, la luna naciente, ya agonizante» (2001: 214). Aparece el astro solo creciendo y menguando, sin aludir a ningún otro de sus muchos significados simbólicos. Algo similar sucede con las estaciones, que repiten interminablemente los años —en el caso del otoño y el invierno se trata, sin embargo, de una mención más compleja pues explota a la vez la carga simbólica tradicional relativa a la caducidad y la vejez—. De este modo se logra instaurar un tiempo cíclico que establece cierto paralelismo con el mar: la continuidad asegurada gracias a la repetición incesante de sus segmentos («ola sobre ola, plegándose»). Gazzolo ha aludido también a esta peculiar estructuración temporal de *El libro de barro*:

[...] en el trasfondo la muerte, como parte de una cadena interminable, se enlaza con la vida en una sucesión que caracteriza a la especie; de hecho el poemario se abre y se cierra con alusiones a la articulación vida-muerte y a la relación simbólica del mar con ésta, la estructura del poemario refleja el diseño circular de los ciclos vitales (1997: 23).

Pero recordemos que la obsesiva búsqueda del hueso de la estirpe marca el poemario completo. Al principio, de manera clara; después, simplemente esbozando la sombra de la especie en un escenario sin tiempo concreto. Se afianza la circularidad temporal con la

---

<sup>141</sup> Esta imagen parece evocar también la oreja cortada de Van Gogh, episodio poetizado ya en «Auvers-sur-Oise».

insistencia en esa búsqueda, ya que se trata de una tarea que devuelve a la voz, constantemente, al punto del que partió. Las primeras líneas del libro anuncian: «HUNDO la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante» (2001: 195). Y solo una página después leemos de nuevo, como una maldición: «Hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo» (2001: 196). Con solo estos dos textos puede intuirse lo que ocurrirá en el resto del poemario. El hallazgo y la pérdida se suceden sin descanso, como lo hacen el día y la noche, la vida y la muerte, el origen y el destino. Con palabras de Varela, «[s]e suceden vacío continuo y plenitud sin nombre» (2001: 203). Estos mismos versos recupera Areta para comentar la circularidad propia del libro, apuntando hacia un horizonte metapoético que después trataré:

Eternidad circular en la poesía de Blanca Varela, cuyo centro abolido mantiene como axioma el mito de su revelación, discurso que halla «el frágil huesecillo del azar» para perderlo poco después, el encuentro instantáneo como la «vértebra perdida» lo es con un estar siempre llegando, la palabra como acecho de su propio ser, entresueño, visiones, ecos donde se suceden el vacío continuo y la plenitud del nombre (1996: 493).

El vacío nos llega, transformado también, desde otros poemarios. La tendencia a la aniquilación encuentra su espacio en *El libro de barro*, y aún coherentemente la trayectoria anterior con la nueva propuesta del libro. Vimos que el sujeto poético se arriesga a una indagación sin término. Poco a poco la exploración da resultados, y uno de los principales lo constituye la asunción de la condición caótica e inapresable de la realidad. Si a este recorrido se le aplica el carácter cíclico que acompasa los componentes de *El libro de barro*, nos encontramos con que la repetición implica el regreso al punto de partida. De nuevo ha de fundarse la pregunta; otra vez tiene que existir la duda para continuar. Cada logro es una pérdida, como ya leímos otras tantas veces antes. Pero ahora la pérdida está condenada a repetirse y repetirse. Nada se avanza, solo se regresa. Todo lo desaparecido va dejando terreno libre a su próxima aparición.

El origen lleva instantáneamente al destino, que desaparece una vez más en busca del principio. Así, en el poemario parece convocarse todo lo recogido anteriormente para hacerlo desaparecer, para esfumarlo y fundarlo de nuevo en el momento mismo de la aniquilación. Dice la voz entonces: «Mil pupilas en lo oscuro, estrellas inventadas, borradas y nuevamente encendidas en la noche más larga de un ser vivo que gime» (2001: 209). La conciencia, el desvelo con que la voz ha apuntalado el mundo hasta ahora, la lleva a consignar sin reservas el movimiento al que el tiempo la somete:

[...] Tanto olvido es otra vez descubrirse, evitarse, girar en redondo. Estrella invisible fuera de órbita. Órbita que fue o es la memoria. Lado de sombra, la memoria crece y se devora, y la luz está cerrada y vacía como un estuche inútil donde alguna vez algo brilló hasta consumirse (2001: 207).

Hay de nuevo una vocación de búsqueda que se concreta ahora en el escurridizo hueso de la estirpe encontrado y perdido sucesivamente —se actualiza de nuevo el lema: perseverancia, asunción del fracaso y fe—. La exploración continúa, se convierte en un acto inalterable y casi estéril. Como cuando se repite una palabra habitual hasta vaciarla de significado, la repetición del gesto acaba rozando el sinsentido. Incluso el cuerpo, examinado con dolorosa dedicación en *Ejercicios materiales*, se vuelve irreconocible: «Extrañeza de la propia mano, la que toco. La ajena mía» (2001: 207). Marcada aquí también por la repetición, se confirma una vez más el hambre espiritual que tanto caracteriza esta obra: «el solitario apetito de encontrar y perder cada bocado» (2001: 215).

El sujeto tiene conciencia de la repetición cíclica en *El libro de barro*, de las vueltas incansables que lo llevan a caminar sobre su propia huella. En el último poema de la colección se pone fin al recorrido. Parece incluso que se concluye el itinerario completo desde que se iniciara en «Puerto Supe», con unos versos que definen y caracterizan al sujeto exclusivamente por su trayectoria, por el trazo que dejó su paso: «BASTA de anécdotas, viandante. // [...] Hasta

aquí tu vida» (2001: 217). Como señala Ollé, con este texto «Blanca Varela nos acerca a la historia literaria, a los grandes caminantes como Basho, a profetas como Issa, a los simples viajeros y navegantes» (1997: 64). La culminación del viaje acontece aquí, pero sus consecuencias repercuten en toda la obra publicada. Por una parte, se produce una caracterización retrospectiva gracias a la rotundidad con que este poemario reelabora lo anterior. Por otra, deja explorado todo el territorio también hacia adelante porque llega mucho más lejos que los libros posteriores —me refiero a *Concierto animal* y *El falso teclado*—, ya que la propuesta de *El libro de barro* implica un riesgo único, irrepetible.

Podríamos concluir que con la persistente circularidad se consuma en este poemario la abolición del tiempo —«DESPUÉS de la gran ola el aire se detiene» (2001: 212)— y, en consecuencia, también la abolición de la muerte. Se liga estrechamente así la obra de Varela a la de su querido y admirado Westphalen, quien tituló de este modo una de sus colecciones —*Abolición de la muerte*, publicado en 1935—. También como los versos de Westphalen, los de *El libro de barro* se sitúan muy lejos de cualquier parte pero al mismo tiempo en el centro de todo. De alguna manera son el punto exacto en que cae la piedra sobre el agua y a partir del cual se expanden las ondas hasta la orilla.

### *Remontando el rastro*

*El libro de barro* confirma un movimiento que se adivinaba ya en libros anteriores pero que solo ahora, cuando por fin se articula cíclicamente el tiempo, logra el lector detectar sin dificultad: la voz poética intenta constantemente remontarse al origen. El recuerdo ocupa un lugar muy relevante en la producción de Varela, un recuerdo que acomoda el pasado y lima sus aristas. Pero ahora el recorrido inverso no busca recuperar la memoria, ni siquiera afianzarla en detrimento de lo vivido como hiciera en los primeros poemas, sino que pretende deshacer el camino para situarse en el comienzo. Esta propuesta hace aun más compleja la labor indagatoria, puesto que resulta difícil conciliar el anhelo de conocimiento —uno de cuyos requisitos

habría de ser necesariamente cierto avance— y un tiempo casi mítico que obliga a perpetuar la perplejidad sobre un itinerario eternamente repetido. En verdad la dificultad reside en aunar el origen y destino de la estirpe con el origen y destino individuales del sujeto poético. Y es que, lejos de plantearse de manera paralela, ambas líneas se funden a menudo. De ahí que la búsqueda del «huesecillo de la estirpe» signifique también, implícitamente y en último término, alcanzar el origen de la voz poética.

El primer gesto que confirma la vuelta sobre el propio rastro lo encontramos en la mirada extensa sobre el mar. Testigo de todas las épocas, su presencia constituye el escenario perfecto para recrear el nacimiento de la vida puesto que en él precisamente aconteció. Como ya se vio antes, muerte y vida son tan contiguas que remontarse al origen significa también avanzar hacia la muerte. Desde el alto mirador del balcón se interroga al océano, como se ha venido haciendo siempre con la realidad circundante:

Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y desvelada. Retroceder hacia la luz es volver a la muerte. El reloj vuelve a dar las horas perdidas (2001: 204).

Lo que propone este poemario es desandar el camino recorrido por la estirpe para fundarlo de nuevo y hacerlo a través de la propia individualidad. Simultáneamente, la pertenencia a la especie se asume aquí quizá más que en ninguna otra colección y prolonga, de este modo, una identificación ya habitual en otros libros con la faceta más animal de la existencia. Incluso la mención de la memoria se asocia a la naturaleza, de la que todo nace en este libro: «Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego percedero, arcano» (2001: 216).

Es extraño el recorrido de la voz poética, cercado siempre por la desaparición. Cuando remonta el tiempo hacia el origen el sujeto textual desea, una vez más, instaurar el momento en que el mundo carecía de nombres. Se evoca entonces un vacío necesario. Comenzaría así de nuevo el ya conocido trayecto de trasposición

de la realidad a la palabra y después llegaría el intento fervoroso de atraparla con autenticidad. Ese movimiento hacia atrás permite destruir lo poco heredado para, desde el origen, crear una nueva y escasa herencia:

EL lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses  
borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de  
barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada  
aproximándose a la ausencia ejemplar (2001: 199).

También con respecto al modo en que se concibe el poema hay diferencias interesantes en este poemario. Hasta ahora se había dado vueltas continuamente alrededor de un punto, para exprimirlo o dominarlo, para cerrar en torno a él un mínimo territorio accesible. Incluso cuando eran poemas largos, como vimos, se transparentaba la férrea estructura como un esqueleto y a él se ceñían los versos. Hasta *El libro de barro* hemos presenciado cómo la obra de Varela, en su intento de fijar lo esencial, se despoja de sus escasos atuendos. El territorio del poema cada vez resulta más estrecho ya que solo lo imprescindible consigue salvar su lugar. Pero esta escritura es carencia, de modo que incluso lo más necesario comienza a desaparecer. Tiene lugar algo similar a una labor de prensado de la materia poética, que la reduce finalmente a su expresión mínima. Esto, por cierto, nada tiene que ver con la extensión de los poemas sino más bien con la ausencia de mecanismos que amortigüen el tremendo choque con la realidad. Como consecuencia de este proceso, el texto se forma gracias a la acumulación de despojos alrededor, de escombros que han sido paulatina y cuidadosamente retirados de la zona central en que la palabra se erige. Los restos delimitaban así el contorno del texto y hasta este libro suponían el límite, la barrera cada vez más frágil que encerraba el verdadero poema. Pero en *El libro de barro* —donde cambia la concepción del tiempo y el sentido del trayecto de la voz— también se altera la percepción del lugar donde acontece el poema:



El verbo anida excéntrico. Jamás en él. Pues todo centro es un camino errado y eso es el verbo, ojo del centro abolido. Silencio (2001: 210).

Frente a la afirmación de que «todo centro es un camino errado» podemos recuperar aquella otra en que se aseguraba que «en el centro de todo está el poema / intacto sol / ineludible noche» (2001: 155). El margen del poema gana así importancia, como el limo que deja el río en sus orillas y fertiliza la tierra. Si antes la atención se dirigía siempre al núcleo inefable, al punto del que partía y al que vertía el caudal poético, ahora en cambio la mirada se desplaza un poco y abarca los recortes que, igualmente, dibujan el perfil del texto. Resulta necesario, como hemos comprobado en otros ámbitos de esta producción, crear para después convocar la aniquilación, escribir aunque la palabra se borre sola.

Remontando el rastro vemos cómo se llega al silencio primigenio y cómo allí se inaugura la sucesión: nacimiento, desaparición y nacimiento una vez más. La reflexión metapoética arrastra el verso hacia la muerte, aunque en principio los poemas se relacionen implícitamente con la vida en tanto que consuman la transformación de lo increado a lo creado. Así lo destaca Gazzolo con respecto al fragmento transcrito un poco más abajo: «uno de los poemas vincula los textos poéticos a la muerte, son como emanaciones que la desafían, que instauran en ella misma la semilla de la eternidad» (Gazzolo 1997: 23). Pero cuando el camino es inverso o bien se repite sin remedio, la palabra dista igual de ambos extremos:

POEMAS. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte.  
[...]

Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa algarabía del corazón (2001: 206).

De nuevo aparece la trayectoria de la poesía de Varela bajo la figura de una espiral: se trata de un itinerario que recorre lugares similares repitiendo un recorrido que avanza muy poco a poco. En

*El libro de barro* la espiral se desdibuja y sobre el trazo difuminado se invierte el trayecto. Los puntos recorridos, los mismos de siempre, se remontan ahora para alcanzar el origen de la estirpe. La palabra aguarda en el lugar donde todavía nada existe y hacia ella se precipita la voz. Por esta reflexión metapoética la obra de Varela proporciona un conocimiento que no solo atañe a sus versos. No me refiero en este caso al saber derivado de la indagación llevada a cabo por el sujeto textual, cuyos frutos son siempre inciertos, sino a un conocimiento que excava en la creación misma, debido en el fondo a una auténtica y dolorida vinculación con la existencia. En verdad, encontramos en *El libro de barro* las dos líneas que ilustran la aventura poética de esta obra:

Un naufragio sin mar, sin playa, sin viajero.  
Sólo la urgencia, el desvelo, la absurda esperanza (2001: 215).

El conocimiento que aporta, aun sin quererlo, la producción de Varela tiene que ver con una correspondencia profunda entre sus elementos habituales. En otro fragmento del texto arriba citado leemos: «Poesía. Orina. Sangre». La poesía aparece como fluido vital, pero también el poema se considera un objeto de muerte, con la que finalmente siempre se iguala. De nuevo los contrarios, de nuevo la proliferación de cruces de sentido que no permiten seguir un hilo sin perderse en muchos otros. Pero nunca es en vano. El tejido que se nos ofrece resiste por igual la mirada superficial y el examen minucioso. Se salvan milagrosamente la extrañeza y la sorpresa, regalos propios de una primera lectura pero que en esta poesía se obsequian a cada rato.

### *Un territorio ilimitado*

En *El libro de barro* se inaugura un territorio sin límites. El paisaje que en textos de libros anteriores se perfilaba con nitidez aparece aquí paradójicamente marcado por la difuminación —«lo informe se ilumina» (2001: 209)—. Quizá contribuya el hecho de que no se precisan un tiempo y un espacio concretos sino que se imponen

los amplios bordes del océano y la eternidad. Como una actualización necesaria de la teoría simbolista de las correspondencias, todo es uno y lo mismo cuando se llega al origen. Incluso la silueta del sujeto, que intentó definirse con intensidad hasta ahora, se confunde a ratos con el vago perfil de la estirpe. En todo caso, persisten obsesiones traídas de otros poemarios. Así, en la exploración de la propia identidad —aunque sea ahora a través de la especie y del tiempo acumulado sobre la humanidad— podemos seguir rastreando la huella de una voz coherente. Usandizaga señala el alcance de la relación entre voz y espacio en este libro, retomando para ello muchos de los elementos ya señalados:

En cuanto a los espacios, ya se ha dicho que uno muy frecuente es el cuerpo; el cuerpo es el corazón, es la cabeza, extrañada y vaciada incluso [...]. Otras veces son espacios inmensos —el mar, el cielo— pero igualmente circunscritos por el sujeto [...]. Y es que, delimitado por la experiencia del sujeto, este espacio circunscrito conecta con el espacio cósmico y resume así el espacio total (2001: 183).

En estos poemas hallamos un espacio completamente interiorizado pero no, como hasta ahora sucedía, un escenario concreto asimilado de manera individual por el sujeto. En *El libro de barro* la voz se sitúa en el lugar de la especie y es en ese gran cuerpo colectivo donde se recibe el horizonte marino. A la vez que se da un proceso de interiorización se consume otro paralelo de exteriorización, una proyección en la naturaleza del habitual interrogante. Así, una vez más se percibe la continuidad de una obra que, sin embargo, no renuncia a discurrir por espacios nuevos. En realidad parece seguir vigente en este libro la máxima propia de *Ejercicios materiales*: «convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo». Es decir, se nombran siempre los dos lados de la oposición y especialmente se destaca el vaivén entre ambos,<sup>142</sup> de manera que necesariamente

---

<sup>142</sup> La siguiente cita de Rocío Silva Santisteban bien podría aplicarse a esta oscilación tan habitual en la obra de Varela: «Nos encontramos, por lo tanto, ante un

adquiere importancia el punto donde coinciden, donde uno se convierte en otro; porque en verdad, como consigna uno de los poemas, «Todo nos une y nos separa» (2001: 207).

Uno de los textos de *El libro de barro* alude muy plásticamente al hecho de traspasar un límite, de comunicar dos zonas separadas con solo un gesto:

Al pelar un fruto abruma el misterio de la carne.  
Los dientes rasgan un continente oscuro, los sentidos descubren  
la fragilidad de cualquier límite.  
Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado perfume  
(2001: 201).

En estas líneas oímos el «sagrado perfume» de lo natural; esto es, el fruto —prohibido según la tradición cristiana de la creación y amenazante según los temerosos versos de T. S. Eliot: «Do I dare to eat a peach?»— alcanza otra dimensión. Queda sacralizado con el «misterio de la carne», y el acto de traspasar su límite vulnerable se convierte casi en comunión. Hay mucho más que la simple ingestión del alimento, como sucedía antes. Acontece entonces «la certeza revelada»<sup>143</sup> que menciona Julio Ortega.

La presencia de un dios —o de algunos dioses— constituye otro aspecto muy llamativo de esta colección, un aspecto que por cierto ofrece de nuevo fronteras constantemente franqueadas y límites inestables. La irreverencia ha sido hasta ahora la actitud más frecuente cuando la voz se dirigía a Dios. Al comienzo se trataba de

---

proyecto estético que encuentra ‘en el doblez’ la forma de apartarse de los cómodos nichos simbólicos» (2001a).

<sup>143</sup> A esa conexión profunda de todos los elementos de la poesía de Varela puede aplicársele el adjetivo «rizomática», como hace Julio Ortega retomando el concepto que elaboraron Deleuze y Guattari en su obra *Rizoma. (Introducción)*: «Más rizomática que arbórea, ésta es una poesía inquietante y enigmática. Dice mucho y calla más, aduce y contradice, se expande y se recorta; y crece, en fin, animada por su propia materia emocional, por la dinámica interna que discurre como una química incierta, capaz de corroer el lenguaje, capaz de cifrarlo como certeza revelada» (2002: 105).

una divinidad con mayúsculas, pero poco a poco inyectivas y quejas crean la imagen de un dios minimizado, casi doméstico; un dios menguado, a la altura de sus criaturas.<sup>144</sup>

En *El libro de barro* ese dios es uno de los elementos convocados en la creación de la estirpe. Si se ha afirmado que en este libro desembocan directa o indirectamente todas las preocupaciones anteriores, no podía faltar la obsesión por una divinidad que parece haber abdicado hace tiempo. El sujeto poético usurpa el lugar de ese dios menor y juega, a sabiendas de su limitación —no mayor por otra parte que la de un supuesto dios verdadero—, a dar vida a la estirpe. Desde el promontorio del balcón sobre el mar reúne lo necesario para fundar una nueva creación, una recreación del inicio de la vida remontando el tiempo y la palabra. Los textos dan fe de la impostura:

PARADO, hablando como un dios, no siéndolo. Ni esa forma ni esa luz le pertenecen.

Hablando. Soy el dios de un cielo vacío como un huevo vacío.  
Mi piel el revés del cascarón donde la vida ardía (2001: 200).

En la paradójica afirmación de ser el dios de un cielo vacío se condensa el absurdo que rige las acciones divinas. No hay frontera permanente que distinga lo natural de lo sobrenatural; solo el sinsentido traza una línea que ambos comparten. De hecho, el sujeto poético ocupa el lugar de la divinidad, o bien lo instaaura a su precaria imagen y semejanza:

Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza mía. Pobre mujer de cabellos tristes que se quita la maldad a puñados y se lava mil veces y es ella misma la mancha indeleble en la hoja del cuchillo (2001: 208).

---

<sup>144</sup> Con respecto a Dios, afirma la voz en «Divertimento» de *Ese puerto existe*: «porque él es el pingüino macho de ojos salados / o la vieja tortuga / cuyo amor ilumina el bosque» (2001: 36). Y aun más dura en «Vals del ángelus» de *Valses y otras falsas confesiones*: «Formidable pelele frente al tablero de control; grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste» (2001: 99).

Con esta descripción tenemos el autorretrato más veraz de toda la colección. De nuevo se engarza lo supuestamente intangible —así se dice que es un dios— con las manifestaciones materiales más constatables —la mancha indeleble, por ejemplo—. En otro de los poemas asistimos a la desaparición de la imagen de los dioses en una pared; se afirma así su existencia efímera, tan precible como aquella del hombre, cincelada en la memoria del frágil libro de barro. En todo caso, una y otra quedan reducidas a las huellas que dejan, iguales en los trazos que las representaron e iguales en el vacío al que se aproximan.

EL lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia ejemplar (2001: 199).

*El libro de barro* se extiende ante el lector como lo hace el surco de la estirpe en el barro, materia primordial. La creación recupera un tiempo mítico en el que los límites se difuminan hasta tal punto que la palabra se aloja fuera de sí misma, si es que hablar de *fuera* y *dentro* tiene sentido después de la lectura de *Ejercicios materiales* y de este poemario. El verbo habita definitivamente en el silencio, única tentativa de salvación lograda. La abolición de la palabra, entonces, significa que la voz se define por su propia ausencia.

Como vemos, este libro mantiene la complejidad de las propuestas poéticas anteriores. Muchas de esas puertas que abundan en los versos de Varela quedan entreabiertas aquí. Engañosamente pensamos que algunas de ellas se cerraron por completo, pero estos versos solo pueden favorecer el tránsito entre espacios. Del vacío a la plenitud, como se afirma en un poema. Es decir, hay que cruzar la última línea para traer del otro lado lo que todavía no existe. Hay que «Traducir el silencio. Golpear tres veces la campana vacía. Que mane el agua mínima, que el dios exista y colme con mudo resplandor el antro imaginario» (2001: 213). La única barrera verdaderamente infranqueable parece fijarla el último texto, que con contundencia zanja el poemario:

BASTA de anécdotas, viandante.

El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho. [...]

Hasta aquí —seda oscura y ripiosa su voz— tu vida, ha dicho.  
Esas fueron sus letras (2001: 217).

El movimiento circular de los poemas desmiente el abrupto final, aunque en verdad estamos ante el cierre de la parte más compleja y rica en la obra de Varela. Sin duda, *Concierto animal* y *El falso teclado* continúan en muchos aspectos las fértiles obsesiones poéticas de su autora, traspasadas por la presencia insoslayable de la muerte. En esos últimos poemarios (1999 y 2001 respectivamente) encontramos todavía un vigor poético admirable; pero *El libro de barro* constituye un poemario que logra clarificar y oscurecer a un tiempo toda la producción, que crea y recrea un mundo propio desde una ubicación distinta, un libro, en definitiva, que ahonda los cauces antiguos y que inaugura, al tiempo, otros nuevos. Con él se cumple definitivamente la indagación propuesta en los primeros versos, y no podía hacerlo sino aproximándose al fracaso, es decir, al poema ideal que cuenta para siempre «un naufragio sin mar, sin playa, sin viajero».

## Últimos acordes en *Concierto animal* (1999)

La séptima entrega de Varela en forma de libro lleva por título *Concierto animal* (1999).<sup>145</sup> A estas alturas de su producción y considerando la trayectoria del sujeto hasta ahora, no podíamos sino esperar cierto balance. Efectivamente, una atenta mirada retrospectiva trae al presente lo crucial para seguir adelante. En eso *Concierto animal* no se distingue demasiado de las colecciones anteriores. Lo peculiar aparece cuando, tras cargar como siempre con un puñado de creencias válidas, la voz topa esta vez con un obstáculo a todas luces insalvable: la muerte.

No puede afirmarse, en cambio, que esta constituya su primera aparición. Antes al contrario, parecía habitar desde siempre los versos de Varela, en una prueba más de coherencia interna. Una voz tan consciente como la suya no podría haberla ignorado por demasiado tiempo; pero en *Concierto animal* adquiere relevancia y siempre de presagios los versos. Así, todo el material legado de textos anteriores recibe una nueva e insólita configuración. Las obsesiones de siempre quedan ensartadas con la aguja de la aniquilación final y a esa gran luz se aproximan todos los versos.

El sujeto, más que avanzar en el sentido en que lo viene haciendo desde el principio, se detiene con el propósito de asimilar el gesto definitivo que le aguarda. Se produce entonces la asunción plena de lo real, signado ahora por un inevitable avance hacia la última oscuridad. Es por tanto este un libro que también versa sobre el dolor, un dolor nunca «mitificado [...] ni artificialmente ennoblecido», como señala con acierto Usandizaga (2001: 180).

---

<sup>145</sup> Se trata en este caso de veintidós breves poemas sin título, reunidos también sin secciones, como sucede ya habitualmente en los últimos poemarios. No registra alteraciones cuando vuelve a publicarse en *Donde todo termina abre las alas* (2001).



## *Animales y oscuras cavidades*

El sujeto poético de *Concierto animal* es una figura muy distinta a la de libros anteriores. Para empezar, se trata de una voz única. Nada queda de la fragmentación propia de los inicios, de los múltiples personajes poéticos que protagonizaban los versos; ni siquiera hay atisbo del yo perteneciente a la especie incluido en *El libro de barro*. En este poemario el sujeto poético es sometido, como el resto de los componentes del poema, a un proceso similar a una poda ya que desaparece todo aquello que multiplica su sombra. Así, se tiende a mostrar un solo pero rotundo perfil y se aúna la fuerza que antes se repartían voces diferentes. El sujeto de *Concierto animal*, además, parece acercarse un poco más a la autora. Aunque siempre resulta peligroso señalar el contenido biográfico de un poema, lo cierto es que en esta colección algunos de los rasgos del yo se basan en los propios de Varela. Y pese a que su configuración no presenta tanta complejidad formal como antes, el resultado sigue siendo una figura densa y compacta.

En principio, el yo oscila entre un papel de observador —tan habitual en otros poemarios— y el de protagonista. Del primer caso nos da un ejemplo el texto que abre el libro:

NIÑO come llorando  
llora comiendo niño  
en animal concierto  
el placer y el dolor  
hacen al ángel  
a dos carrillos músico (2001: 221)

Son varios —aunque no mayoría— los poemas donde el sujeto se limita a dar cuenta de una escena que sucede ante sus ojos. Se establece una pequeña distancia en estos casos puesto que la voz permanece al margen de la acción. Sin embargo, esa distancia se ve pronto contrarrestada con la aparición de versos enunciados en una primera persona explícita que además insiste en referirse a sí misma.

En contraposición a una actitud habitualmente elusiva en el nombramiento del yo, *Concierto animal* ofrece una figura que no encuentra dónde esconderse, o que tal vez ya no quiere hacerlo.

El poema arriba transcrito muestra una característica fundamental y recurrente en todo el poemario: la identificación entre hombre —niño, mujer— y animal. Veremos después, además, cómo se produce tanto en primera como en tercera persona. No puede afirmarse, desde luego, que se trate de una relación nueva, pero si consideramos la brevedad del libro hay que reconocer que su protagonismo es indiscutible. El niño que llora y come simultáneamente ejemplifica entonces la condición animal del hombre, ese sufrimiento que no retrasa ni un momento el ejercicio de la supervivencia. Muy pronto, sin embargo, el animal es asumido en carne propia:

DEL abismo que arroja al aire  
esta última flor  
trepo como la araña que soy  
frágil y rencorosa  
deseando tocar alguna luz  
que endurezca mi corazón (2001: 224)

La identificación con la araña resulta muy significativa porque ilustra cómo el sujeto sigue dibujándose sin demasiada ternura. No se trata, por cierto, de su primera aparición en los versos de Varela<sup>146</sup> y resulta un animal hasta cierto punto frecuente en poesía —recuérdese, por ejemplo, el poema de Vallejo<sup>147</sup> o el título del conocido poemario

---

<sup>146</sup> Leemos en «Una ventana» de *Ese puerto existe*:

La araña que desciende a paso humano me conoce,  
dueña es de un rincón de mi rostro,  
allí anida, allí canta hinchada y dulce  
entre su seda verde y sus racimos (2001: 28).

<sup>147</sup> El poema empieza y termina así:

Es una araña enorme que no anda;  
una araña incolora, cuyo cuerpo,  
una cabeza y un abdomen, sangra.  
[...]

de Salazar Bondy, *El tacto de la araña* (1965)—. Tampoco, en cambio, suele acudir a ella para reclamar la condición animal del hombre. En todo caso, la caracterización es mutua puesto que la araña recibe el adjetivo «rencorosa» como parte de la proyección del yo poético sobre la imagen que usa para definirse; «frágil» se considera también la voz, en busca de una luz que haga duro su corazón.

La cercanía al animal se establece desde el primer texto, casi desde el título. Si el poema nace como canto, el poemario puede erigirse en concierto. Un concierto animal que guarda un maravilloso bestiario: una araña, un cerdo, un fatigado cabrío, peces... La estructura de la colección, tan cuidada como siempre, ayuda a que no olvidemos un instante este pequeño zoológico poético. Si bien la primera inclusión se consigna en tercera persona, el peso de un sujeto retratado como bestia logra que ya siempre se active la identificación, aun cuando no haya rastro del yo en los versos. Así podemos confirmarlo en el último poema, que cierra el libro con la presencia de un animal que nos remite circularmente al primero. Cito solo un fragmento porque he de volver a él después para analizarlo con más detenimiento:

EL animal que se revuelca en el barro  
está cantando  
amor gruñe en su pecho  
y en sucia luz envuelto  
se va de fiesta  
  
de allí que el matadero  
sea el arco triunfal  
de esta aventura (2001: 244)

Como tendremos ocasión de comprobar luego, la empatía se produce a menudo en relación con la muerte. La desaparición final nos iguala

---

Es una araña enorme, a quien impide  
el abdomen seguir a la cabeza.  
Y he pensado en sus ojos  
y en sus pies numerosos...  
¡Y me ha dado qué pena esa viajera! (1996: 172)

a todos los animales y, en el caso concreto del cerdo, existe además el avance hacia el sacrificio, ese «arco triunfal» en que la vida adquiere finalmente su sentido. Del niño entonces hasta el matadero se completa una vía más de caracterización para el sujeto, que sigue recibiendo su identidad de la carencia, de la carencia más definitiva ahora.

Si *Ejercicios materiales* era el libro del tiempo sobre la carne, *Concierto animal* retoma en cierto sentido esa línea y la hace avanzar. El cuerpo, por tanto, se coloca de nuevo en un primer plano aunque de forma muy distinta. No abundan como antes estragos detallados, sino que mediante ciertos elementos corporales se detecta la huella de la experiencia vivida. Los efectos del tiempo, aunque irreparables, dejan sorprendentemente un breve espacio para la vida, para cierto esplendor:

mi cabeza llena de agua  
de rumores y ruinas  
seca sus negras cavidades  
bajo un sol semivivo

mi cabeza en el más crudo invierno  
dentro de otra cabeza  
retoña (2001: 223)

La voz se ha visto afectada sin remedio por los estragos del tiempo, por un dolor que ha dejado marcas imborrables, pero con la aceptación de «rumores y ruinas» la cabeza puesta al sol puede todavía secarse y aun florecer. Así como se asumieron los despojos que el cuerpo exhibía en *Ejercicios materiales*, debe aceptarse ahora el recorrido que ha llevado al sujeto hasta este preciso instante. La cabeza, con su redonda y dura constitución, encierra la totalidad de la experiencia. Sin embargo, en lugar de recipiente seguro que mantenga a salvo la memoria, resulta que todo puede escurrirse por sus agujeros, como leemos en los primeros versos del poema anterior: «mi cabeza como una gran canasta / lleva su pesca // deja pasar el agua mi cabeza». Se insiste en este poemario en la imagen de la cabeza «vacuada», colmada de huecos que testimonian quizá una antigua plenitud:

FELIZMENTE no tengo nada en la cabeza  
sino unas pocas ideas equivocadas por cierto  
y una memoria sin tiempo ni lugar  
nada para poner  
nada para dejar  
sino huesos cáscaras vacías  
un montoncito de cenizas y  
con suerte algo de polvo  
innominada nada  
en lo que fue mi cabeza (2001: 233)

Tenazmente sobreviven los restos (huesos, cáscaras, cenizas, polvo), y el único triunfo que puede alcanzarse consiste en aceptarlos. Una vez más, encontramos una voz asediada por la falta, por esa «innominada nada» que repetidamente fija un hueco en el lugar propio apenas reconocible, «en lo que fue mi cabeza». La tendencia a la desaparición que el tiempo imprime se conjuga con una materialidad persistente. La dureza de ese cráneo, por ejemplo, guarda en cambio una sustancia perecible y ya casi inexistente. Algo muy similar sucede con el corazón, otra referencia corporal donde coinciden el núcleo duro de la vida y el punto donde esta se apaga:

DOLOR de corazón  
objeto negro que encierro en mi pecho  
le crecen alas  
sobrevuela la noche  
  
bombilla de azufre  
sol miserable  
flotando en el cielo encalado  
planea parpadea  
encandila  
a quien yace bocarriba  
fulminado (2001: 225)

La denominación de «objeto negro» para el corazón le proporciona una contundencia que lo coloca muy lejos de cualquier sentimenta-

lismo. Más allá del peso que parece alojarse en el pecho, el corazón se eleva, ejecuta ese movimiento de ascensión tan característico de la obra de Varela. Sin embargo, como decía antes, pronto la presencia material se aligera con una luz muy distinta. Podemos comprobar cómo el sujeto parece sentirse al final del camino, en tanto que muchos de los elementos utilizados hasta *Concierto animal* parecen desgastados por el uso. Así ocurre con la luz, despiadada antes en la denuncia de la mentira o bien cegadora de la realidad. El «sol semi-vivo» mencionado en el otro poema apenas alumbraba ahora: su energía se ha ido consumiendo hasta casi desaparecer. La vida afirma así su inestable presencia frente a la muerte, con la cavidad de una cabeza, el corazón alado o desde el espacio redondo del vientre:

bajo la alta cúpula sonora  
en este colosal simulacro de nido  
toco el vientre marino con mi vientre  
registro minuciosamente mi cuerpo  
hurgo mis sentimientos  
estoy viva (2001: 231)

En este libro el sujeto recibe su perfil en gran medida a través del cuerpo, no mutilado ni ajado como antes sino concentrado en solo unas cuantas partes resistentes y rotas. Se trata, como se menciona en algún verso ya transcrito en nota, de la sentina donde el tiempo vierte sus desperdicios. La voz se ve plasmada entonces mediante una corporalidad que muestra su dureza ante la muerte próxima. En consecuencia, el yo poético de *Concierto animal* aparece como una figura que, por una parte, asume plenamente los estragos infligidos, pero, por otra, responde continuamente con la exhibición de unos restos que aún le pertenecen y dan fe de su tozuda presencia. No percibimos ahora un sujeto quebrado, compuesto imperfectamente por pedazos de un *puzzle* irreconstruible. Hallamos una voz que se obceca en resistir porque:

a veces la duda  
explícita como una flor  
con pétalos y señales nos induce  
a girar en nuestros ejes  
a tener sed  
a beber entintando labios imaginados  
en el odre más viejo y mortal (2001: 240)

### *El corcoveo del tiempo*

Como acabamos de ver en algunos de los poemas transcritos, se produce en *Concierto animal* cierta tentativa de resistencia ante el tiempo («mi cabeza en el más crudo invierno / dentro de otra cabeza / retoña»; «registro minuciosamente mi cuerpo / hurgo mis sentimientos / estoy viva»). Esta actitud en principio parecería afirmar una visión esperanzada de la vida, cuya defectuosa plenitud persiste hasta el momento mismo de la muerte. Sin embargo, son instantes que, lejos de salvarnos, ilustran el sinsentido. Existe una absurda ilusión, una ridícula esperanza que renace continuamente pese a la convicción de no poder nada contra la muerte. Se trata, en último término, de una sucesión de inicios y finales, nacimientos y muertes como los silencios y los acordes de una pieza musical. Pero es un concierto animal, un ritmo abarcador que incluye toda la existencia y del que nadie puede librarse:

soñamos como vivimos  
esperando sin certeza ni ciencia  
lo único que sospechamos definitivo  
el acorde final en esta vaga música  
que nos encierra (2001: 240)

En todo caso, encontramos aquí una forma distinta de plasmar el paso del tiempo. Ya resultó fundamental en *Ejercicios materiales*, pero entonces casi siempre se trataba de concretar su incidencia sobre el cuerpo. Sin negar del todo esa vertiente, en *Concierto animal* la voz toma al lector de la mano y lo obliga a asistir al transcurso de los años. Como en un mirador privilegiado, la corriente

se desliza en los poemas, se acumula. Ahí hallamos otra de las diferencias con respecto a libros anteriores: si bien el tiempo ya se alza como protagonista desde *Luz de día* y tiene una repercusión especial en *Ejercicios materiales*, en el poemario que ahora analizamos su presencia se consigna especialmente en forma de acumulación. Como si de un tesoro se tratara, el sujeto hace acopio del pasado, lo amontona para observarlo:

juntar los días los años las horas  
tierra de nadie en el mismo cajón  
memoria a oscuras castigada  
memoria en soledad husmeada (2001: 238)

A esa percepción directa del tiempo responden también los siguientes versos, que recogen otra vez una hábil traducción al terreno sensorial de tan inmaterial como el paso de los años:

DISTANTES y nunca tan próximos  
caminamos sobre una tierra que zozobra  
acostados en ella o simplemente de pie  
sentimos el corcoveo del tiempo  
  
no se trata de llamas temibles  
ni de mares ingobernables  
en esta tierra la mente y el cuerpo  
tienen el mismo vaivén  
en el aire que carece de peso  
ya que nada es diferente en la memoria  
de lo que hemos visto o imaginado (2001: 240)

El tiempo como corcoveo, como zozobra. El tiempo que zarandea, a cuyo vaivén uno puede habituarse en espera de la última sacudida. Como constatamos siempre en la obra de Varela, los temas son asumidos sin escándalo, incluso este continuo e irremediable empuje hacia la muerte: no se trata de llamas temibles ni de mares ingobernables, nos recuerda la voz. Como sucedía con el amor, nada puede hacerse. Sin embargo, eso no significa resignación, pues este sujeto poético siempre guarda una dosis de rebeldía para lo inevitable.



El tiempo va otorgando un gesto cada vez más cercano al definitivo, que solo llegará con la desaparición final. Ese es el rostro que dibuja *Concierto animal*, aunque también se intenta a toda costa salvar algunos rasgos propios de una época en que el tiempo todavía no imponía su tenaz traqueteo. Algunos de esos rasgos perduran desde la infancia, como también sobrevive una imagen que parece retratar indirecta e íntimamente a la voz poética:

la pobre niña sigue encerrada  
en la torre de granizo  
el oro el violeta el azul  
                  enrejados  
no se borran  
no se borran  
no se borran (2001: 222)

Una vez más, entonces, nos encontramos ante la recuperación de la memoria como medio para fijar la identidad. En «Puerto Supe», primer poema del primer libro, la infancia acusaba las tensiones propias de una voz que empezaba a fragmentarse y el recuerdo daba buena cuenta de un sujeto en proceso de dispersión. *Concierto animal* llega para aunar el variado elenco de voces alojadas a lo largo de la obra. Reducida a solo una, se remonta a una niñez que demuestra así su pervivencia: tuétano de una figura presente, traspasada dolorosamente por el tiempo y a la vez sosegada frente al acontecimiento de la muerte. El tiempo, decía antes, se acumula, se amontona hasta llegar a hoy. También así se amontonan las imágenes del sujeto; se superponen la infancia, la juventud, la vejez:

ella frente al espejo  
parece joven y retoca sus labios y mejillas  
como si fueran ajenas  
mientras su imagen desde otro mundo  
sencillamente le sonrío

en el recuerdo la juventud es un misterio  
un objeto tan ajeno como la muerte  
o el propio nacimiento  
[...]  
nubes de una estación que termina  
restos de soles fugitivos  
plegados en un cielo demasiado lejano (2001: 237)

El tiempo —después veremos que también la muerte— convierte en otra a la persona poética. La sensación de extrañeza ocurre precisamente cuando recibe la imagen de sí misma en el espejo: «parece joven», leemos; quizá no lo es. Tal vez el rostro final no es entonces el que la muerte imprime, sino aquel que trata de no desaparecer bajo la espesa capa del tiempo. *Concierto animal* recoge así una voz que no se identifica plenamente ya con ninguna imagen que tenga de sí, por auténtica que sea. Percibe la infancia como ajena por lejana; la juventud, igualmente, se hace misteriosa, desconocida, y por fin el rostro presente es retocado frente al espejo como si perteneciera a otro. Pero la distancia no solo se evidencia con respecto a la voz. También sobre las cosas, sobre los animales, el tiempo ejerce su influencia. En el siguiente poema, además, sus estragos se ven acentuados por el oportuno uso del *ubi sunt*:

SOBRE la tierra de sal yacen sin ojos  
los negros estandartes del mar  
¿qué se hicieron los aires submarinos  
bajo los cuales flameaban  
antes de la batalla?  
  
¿qué se hicieron la impavidez de la carne  
y el lujo de la sangre  
vistiendo la untosa escama de la noche? (2001: 226)

Este tópico clásico, que retóricamente insiste en preguntar por aquello que el tiempo ha eliminado, recuerda mucho a algunas estrofas de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Y no solo por una similar utilización del recurso, sino especialmente

porque se yuxtaponen en ambos casos el vacío de la muerte y la materialidad vistosa de la vida.<sup>148</sup>

Es la pregunta sobre lo que aún existe. Puesto que todo parece a punto de desaparecer, este poemario se obsiona más que ningún otro por el saldo que deja el tiempo. El balance, para un sujeto que no ha dejado nunca de indagar la realidad, significa darle a esta un nuevo sentido. Ahora el significado de cada uno de los objetos depende de la distancia a la que se encuentren de su desaparición. Desde la presencia más simple hasta la figura del sujeto quedan situados en relación con esa «mala madre» que es la muerte. Por eso se queja la voz de encontrar «siempre bichos en la alacena / el azúcar licuada inservible / descompuestas las vituallas», porque como una arruinada despensa también ella aguarda el último ademán:

restos de sí desvanecidas imágenes  
fogonazos del alma  
sueños extraviados  
todo en el mismo cuerpo que naufraga  
otras sábanas frías tal vez  
la esperarán en la otra orilla (2001: 238)

---

<sup>148</sup> Baste la siguiente estrofa para apreciar esa materialidad y el protagonismo de los sentidos:

¿Qué se hicieron las damas,  
sus tocados, sus vestidos,  
sus olores?  
¿Qué se hicieron las llamas  
de los fuegos encendidos  
de amadores?  
¿Qué se hizo aquel trobar,  
las músicas acordadas  
que tañían?  
¿Qué se hizo aquel dançar,  
aquellas ropas chapadas  
que traían? (1993: 159-60)

## *La sin sombra, la muerte*

En *Concierto animal* la muerte funciona como esa primera nota facilitada a los músicos antes del concierto para afinar sus instrumentos. Todos los demás temas quedan templados con su presencia: es la señal, la clave, el fin que todos los versos secretamente alcanzan. De algún modo se ha anunciado su advenimiento desde los primeros poemarios. Se certificaron entonces las primeras pérdidas, abundaron después los restos desperdigados en los poemas. La carencia inicial constituye un presagio certero; avanza hasta hacernos esperar que desaparezca finalmente el sujeto, despojado por completo de sí mismo. A medida que comprobamos la mella del tiempo sobre la voz, intuimos que ha de aguardarle en el verso también la aniquilación. Pero la muerte está tan presente que el lector se habitúa a ella, como si se tratara de un acorde más incluido armónicamente en una larga pieza musical. Sin embargo, ahora se desgaja y se repite continuamente; se convierte en la base sobre la que se articulan todas las variaciones que el poemario propone.<sup>149</sup>

Los recursos propios de la poesía de Varela se nutren por tanto aquí de la muerte. Así sucede, por ejemplo, con la tan repetida conciliación de contrarios. Hemos recorrido algunos ejemplos ya en los versos transcritos: la tensión entre la perdurabilidad y la desaparición, la sucesión interminable de aniquilación y nacimiento... Uno de los casos más significativos lo encontramos en una estrofa que, como es habitual, cruza varias oposiciones:

LA muerte se escribe sola  
una raya negra es una raya blanca  
el sol es un agujero en el cielo  
la plenitud del ojo

---

<sup>149</sup> Otra interpretación musical para la propuesta de este poemario la ofrece Marianela Navarro Santos: «Blanca Varela “concierta” su poesía, su engarzar de ritmos y palabras, con el hombre, con la queja y el hambre de este pequeño mendigo, este animal de fondo proscrito en el terreno de las sombras, atrapado en su propia miseria y podredumbre» (2000: 142).

fatigado cabrío  
aprende a ver en el dobléz (2001: 222)

La continuidad de esta trayectoria permite que los últimos poemas, incluso mostrando menor complejidad, ofrezcan un contenido simbólico equiparable al de textos anteriores. Como asegura Rocío Silva Santisteban, sus poemas parecen implosiones: «hay demasiados significados concentrados en tan pocas y exactas palabras» (2001a). En el caso de la luz, esto sucede gracias a que se actualiza en gran medida la carga de sentido heredada —una sutilísima y tensa trama— que se enriquece a su vez al conectarla con la muerte. El resultado queda a la vista en los versos transcritos. Los elementos del poema se niegan o afirman siempre en correspondencia con otros: la raya negra y la blanca se equivalen sin contradicción y el sol, centro de toda luz, agujerea el cielo. Con respecto a esta imagen y, en cierto sentido, recogiendo muchos de los elementos hasta ahora comentados, afirma Patricia Alba: «Ahí el Sol no alumbra y la penumbra arroja luz. Pero tampoco se trata de el-mundo-al-revés. Hay algo que simplemente nos obliga a ver más allá. Todo entra en cuestión en este brumoso paisaje, donde la lucidez (la luz de lo oscuro) va construyendo y destruyendo [...] una ética rigurosa» (1999: 62).

Como los espejos, que muestran una imagen inversa de aquello que reflejan, esta poesía logra construir imágenes reconocibles en el otro lado, sea este la muerte, el desamor o el silencio. Bellamente lo ha resumido Rocío Silva Santisteban en la reseña antes citada: «Dar la vuelta a lo ya dicho, sentir la piel por dentro, buscar en el revés de las cosas: esa ha sido la forma de caminar entre el precipicio de las palabras y el silencio» (2001a). Ese otro lado, precisamente asociado de nuevo con la luz, reclama su complementario cuando en uno de los poemas leemos:

qué haríamos pregunto  
sin esta enorme oscuridad (2001: 229)

Los versos de Varela quedan resonando mucho tiempo después de la lectura. Sus poemas, además de provocar un eco difícilmente eludible, despiertan continuamente la memoria de otros textos. Por eso estas líneas evocan otra fundamental de su obra, cuyo hilo recoge para seguir extendiéndolo. Lo encontramos en *Luz de día*:

¿de qué pérdida claridad venimos? (2001: 81)

Recordemos que esa pregunta se lanzaba para indagar en el pasado, mientras que la interrogación indirecta anterior se proyecta hacia el futuro: qué podríamos hacer sin esa gran oscuridad. Una vez más se confirma la sucesión de nacimiento y desaparición gracias a la evocación de la claridad del origen y la oscuridad del fin. La relación que puede establecerse entre ambas citas refuerza la idea de coherencia a lo largo de la producción de Varela, aunque ella misma nunca haya pretendido que su poesía ate todos los cabos, que calce de forma perfecta.<sup>150</sup> Pero resulta tentador señalar correspondencias tan bien desarrolladas a lo largo de distintos libros, como si a fin de cuentas la escritura de Varela fuera un solo gran texto, comenzado y terminado repetidamente en distintos momentos y siempre en busca del poema verdadero.

De ahí que se sigan retomando elementos conciliadores ya vistos, como el límite o la línea que ponen en contacto ahora los dos lados de la existencia. Cabe destacar asimismo cómo en la serie de binomios incluidos en *Concierto animal* hallamos de nuevo uno de los principales, aparecido desde los primeros poemas —incluso en aquellos eliminados de la etapa más surrealista—. Se trata del contraste entre altura y profundidad que, asociado a la oposición de luz/oscuridad y elevación/caída, conforma un complejísimo

---

<sup>150</sup> Rondando los términos «luz» y «oscuridad», desarrolla la autora su opinión al respecto: «yo huyo de la imagen lograda, la que sale redonda, la que es hermosa y suena bien. Este tipo de imágenes no son las que me interesan en poesía, no son las que más me llegan, ni las que escribo. Prefiero la poesía difícil y hermética, por la profundidad que me aporta. Me gusta que la poesía me proponga un problema. [...] Además, creo que la claridad no es el asunto de la poesía, sino su oscuridad y sus silencios» (Martínez 1998: 14-5).

sistema de correspondencias. El siguiente poema permite observarlas nítidamente:

ESTA mañana soy otra  
toda la noche  
el viento me dio alas  
para caer  
  
la sin sombra  
la muerte  
como una mala madre  
me tocó bajo los ojos  
  
entonces dividida  
dando tumbos  
de lo oscuro a lo oscuro  
giré recién llegada  
a la luz de esta línea  
  
en pleno abismo  
abriéndose  
y cerrándose  
la línea  
sin música  
pero llamando  
sin voz  
pero llamando  
sin palabras  
llamando (2001: 232)

Pese a remontarse tantos años, el poema titulado «Fuente» del libro *Ese puerto existe* —sexto en la obra total de Varela— presenta juegos de contrarios muy similares, de modo que una vez más podemos detectar, como zahoríes, esa corriente que muy por debajo de los textos nutre toda la producción:

Junto al pozo llegué  
mi ojo pequeño y triste  
se hizo hondo, interior.

Estuve junto a mí,  
llena de mí, ascendente y profunda,  
mi alma contra mí,  
golpeando mi piel,  
hundiéndola en el aire,  
hasta el fin.

La oscura charca abierta por la luz (2001: 31).

A los elementos comentados arriba hay que añadir en ambos textos la presencia de la mirada a través de la mención del ojo o de los ojos. La vista, no hace falta insistir más en ello, constituye probablemente el ejercicio de percepción más destacable en la obra de Varela.

*Concierto animal* es el poemario donde el sujeto asume la muerte como algo propio, como un acontecimiento que le incumbe íntimamente. No olvidemos que en *El libro de barro* muerte y vida se alternaban en una sucesión que incluía a toda la especie. Aquí, sin embargo, el sujeto permanece anclado en su cuerpo y hasta él llega esa «mala madre» para tocarlo «bajo los ojos». No hay distancia salvadora ya. En cierto sentido se logra así cumplir algunos de los cometidos de la voz: la indagación consume sus últimas fases con la certeza del fin; toda apariencia se desvanece frente a ese último instante. El sujeto acepta su condición, su identidad, la tortuosa trayectoria que lo ha dejado solo frente al abismo:

Me sobrevivirán aguja vaso piedra  
hormigas afanosas  
me sobrevivirán

donde yo deje de estar pasará la sombra del sol  
y muchas palabras boca a boca  
tejerán sin mi aliento sinsentidos (2001: 236)

Ante el hueco que la propia vida deja se alzan la punta de la aguja, la fragilidad del vaso y la dureza de la piedra, la laboriosa existencia de las hormigas. Sin embargo, permanecerá como siempre el sinsentido porque la palabra se niega a fijar nada que no sea silencio:



atrapada en la red  
aletea monda y lironda  
la trashumante  
la vieja palabra jamás escrita  
sorda a gritos  
da lo que da  
silencio (2001: 242)

La materialidad con que es abordada la palabra se transparenta no solo en estos versos sino también en los títulos de los libros, según González Vigil: «Nótese la congruencia de la serie villano-materiales-barro-animal. Su oposición al tratamiento milenario de la poesía como lenguaje divino-sagrado-espiritual-sublime». <sup>151</sup> Una vez más, se trata de la insistencia en un tema —la imposibilidad de nombrar— que surge anudado a la muerte, como todos los demás.

*Concierto animal* prolonga la conciencia hasta el momento previo a la muerte. En ese instante silencioso surge una extraña plenitud, tal vez esa «eternidad a destiempo» (2001: 51) que fuera nombrada muchos años antes. Se trata de la afirmación lujosa de la vida frente a la carencia definitiva: «veo el árbol lleno de granos rojos / que ocupará tu lugar / mi hora suspendida / en el eterno crepúsculo que exhalo» (2001: 236). La despedida del sujeto impone una atmósfera densa, cargada de presagios, como el silencio que anuncia el terremoto o la tormenta. En ese vacío va a alojarse una muerte que, lejos de ser extraña, se presenta ataviada con elementos habituales de la poesía de Varela. Por eso su aparición definitiva se integra con naturalidad en los versos, porque para afianzar su presencia se sirve de objetos que tienen su propio espacio ya determinado en el texto.

---

<sup>151</sup> Y añade: «Precisamente, una de las constantes principales de la poesía posterior a la aventura de los grupos vanguardistas, apunta en esa dirección cuestionadora y/o desencantada de la poesía. Aquí en el Perú podría señalarse una galaxia de poetas que arremeten contra la idealización del poema: Emilio Adolfo Westphalen (habla de la imagen poética como “deleznable”) y Jorge Eduardo Eielson (por ejemplo, busca la contraposición con San Juan de la Cruz, haciendo que la “noche oscura” sea del cuerpo y no del alma) podrían officiar como sus encarnaciones mayores» (González 1999: C6).

Cómo iba a sorprender la aparición de la muerte cuando llega como luz, como puerta que se abre lentamente y que deja a la vista, por fin, el otro lado:

a la postre como quien cierra un ataúd  
o una carta  
un rayo de sol  
como una espada asomará para cegarnos  
y abrir de par en par la oscuridad  
como una fruta asombrosamente herida  
como una puerta que nada oculta  
y sólo guarda lo mismo (2001: 241)

### *La ascunción definitiva*

*Concierto animal* supone la aceptación de todo aquello contra lo que la voz se alza desde los primeros poemas. Pese a no abandonar la queja —ni siquiera lo hace en el último poemario, *El falso teclado*—, lo cierto es que el sujeto cada vez cree menos en la posibilidad de cambiar el mundo con la palabra. Eso no significa, repito, que deje de intentarlo, pues así como la indagación lo caracteriza esencialmente, así la rebeldía lo coloca en permanente oposición frente a lo establecido. Sin embargo, desde que una lucidez extrema se fundara en *Luz de día*, la voz no se engaña con falsas esperanzas. Tiene pronto la certeza de no poder gobernar el caos, de ser incapaz de escribir el mundo pronunciando su nombre más verdadero. Pese a estas limitaciones el sujeto poético siempre continúa adelante, de modo que ahora solo puede aceptar las consecuencias de su trayecto, incluso la «indigencia ontológica de la condición humana» que este poemario plasma, según González Vigil (1999: C6). Sin aspavientos ha de recoger lo que ante él permanece, y lo hace comprometiéndose a asumirlo con responsabilidad:

DAME tu tacho de basura<sup>152</sup>  
la quemaré te lo prometo  
no la voy a crucificar  
ni siquiera la voy a guardar en mi memoria  
la aceptaré  
sin azotes la aceptaré  
te lo prometo (2001: 230)

Como también hemos visto ya, el avance de la carencia ha marcado igualmente el recorrido de la voz desde el principio. Este poemario recibe el peso de todas las pérdidas, que se precipitan sin remedio hacia la inminencia del zarpazo final. El despojamiento paulatino que acaba de consumarse en *Concierto animal* afecta también, según ha podido observarse en los versos hasta ahora transcritos, al plano formal. La voz se ha simplificado mucho, los textos no se articulan ya sobre complejas estructuras, el abanico de recursos se limita, se abrevian los poemas e incluso se prescinde de la puntuación.<sup>153</sup> Son poemas parcos, contenidos y a la vez orgullosos del tono menor que los unifica, como se ha destacado en una breve reseña anónima dedicada al libro (*El Comercio* 1999: 14). Se trata en definitiva de una poesía menos ambiciosa, muy alejada ya del riesgo de colecciones como *Valses y otras falsas confesiones*, *Canto villano* o *El libro de barro*, donde la forma secundaba de manera admirable unas propuestas poéticas al filo del silencio. Si la de Varela era ya una palabra concentrada, sin desbordamientos, ajustada siempre al contorno de los objetos, ahora se da el último paso en esta dirección porque se agudiza lo que podríamos denominar

---

<sup>152</sup> Navarro Santos se sirve de este poema para hacer una lectura distinta de la aceptación que este libro recoge: «La poesía de Blanca Varela se adentra hasta los exánimes rescoldos de la personalidad alienada, se reconcilia con su ser-culpable, acepta sin rubor la carga que se le ha encomendado —su “tacho de basura”, siempre deudora, frágil y necesitada, pero, a la vez, orgullosa y firme en su declinar» (2000: 141).

<sup>153</sup> Cabe destacar además que, tal y como apunta Ágreda, el lenguaje, dejando de lado adjetivos, adverbios y ciertos nexos lógicos, da preferencia a sustantivos y verbos (1999: 29).

el proceso de *esencialización* al que toda su poesía se ve abocada. Fruto de ese adelgazamiento nace este poemario, según Oviedo «el más astringente y enigmático de todos los que ha publicado hasta hoy» (2001: 9). En él solo cabe lo imprescindible, lo estrictamente necesario para las últimas maniobras de la vida.

Gracias a todo ello podría pensarse que en *Concierto animal* el sujeto se ofrece más abiertamente que en otros poemarios. En cierto modo ocurre así, pues, apartando muchos de los velos que hasta ahora ocultaban su imagen, se retrata de forma más directa. Sin embargo, el lector tampoco encuentra aquí un perfil fácil de esbozar. Patricia Alba ha destacado también la dificultad de esta voz que «se nos hace oscura, austera, con el sonido seco y la contundencia de un monólogo lúcido y esencial» (1999: 61). La asunción de la realidad y la aceptación del trayecto propio sitúan al yo poético en una posición más definida, como cuando tras la batalla se evalúan las pérdidas.

El sujeto del poemario debe demasiado a la configuración anterior y, por tanto, sucede algo similar a lo que comenté al tratar el contenido simbólico de los poemas. Es decir, que si recursos apenas explotados aquí ofrecen la riqueza heredada de textos precedentes, de forma paralela la voz actualiza líneas que antes la trazaban complejamente. Así pues, la ausencia de una voz múltiple y la sencillez formal facilitan desde luego el avistamiento del sujeto, incluso nos lo traen hasta un primer plano cercanísimo. Pero esta palabra espesa todas las presencias porque se encuentra siempre saturada de sentido. Entonces la voz recibe aun sin quererlo una apretada caracterización, porque apretada como una dentadura —según la hermosa imagen que de ella da Esperanza López Parada (2001: 11)— es la poesía de Varela.

*Concierto animal* exhibe una palabra que ha asumido el tiempo y a la que por tanto solo le queda nombrar lo real con naturalidad. Con esa sana naturalidad que las bestias regalan y que sin embargo resulta difícilísima para los hombres, porque se trata tal vez de una capacidad irrecuperable ya, como señala Usandizaga: «los animales son a menudo más dignos que los hombres y su enseñanza no es antropomorfizada, no repiten para instruirnos nuestros propios comportamientos idealizados, sino que muestran cualidades que el

hombre ha perdido» (2001: 182). Por eso, una vez más, la insistencia en la condición animal de cada uno de nosotros, única posibilidad de aceptación real de la muerte. Recordemos el poema final del libro, en el cual un embarrado cerdo avanza hacia el matadero:

engastado en la mugre  
diamante singular astro en penumbra  
encuentra y pierde a dios  
en su pelambre  
connubio de atragantada melodía  
y agonía gozosa  
se necesita el don  
para entrar en la charca (2001: 244)

Ese don necesario para entrar al barro, ese impulso para ensuciarse con la existencia, busca la voz en el poemario. Hasta tal punto puede afirmarse que la poesía de Varela tiende hacia la asunción definitiva, que el último poema publicado en libro termina precisamente con esa imagen. Creo que merece la pena recogerla pese a adelantar los versos finales de *El falso teclado*:

sólo en el reino animal  
hay ejemplos de tal comportamiento  
cambiar el paso  
acercarse  
y oler lo ya vivido  
y dar la vuelta  
sencillamente  
dar la vuelta (2001: 263)

La exploración de la realidad emprendida al comienzo llega en este poemario y en el siguiente a su etapa final. La asunción engloba ahora todo lo que antes el sujeto confrontó: el mundo sin sentido, los nombres imposibles, el tiempo cruel. Hábilmente cose al presente todo lo anterior y, como destaca Navarro Santos, la palabra de Varela liga todo con todo en una única red:

*Concierto animal* columbra, traza desde el verso —cual arácnido en su filamentosa red— el misterio de la «trama única», ese designio superior que organiza la urdimbre de cosas y seres, todas las repeticiones que materializan, al cabo, lo divino y eterno en «interminable coda», en ligadura musical que religa en su seno la melodía de todo lo vivido y por vivirse (2000: 142).

Por tanto, la asunción se extiende necesariamente a todos los rincones de su poesía. Pero insisto en que no se trata jamás de una aceptación resignada, sino más bien de una actitud activa por la cual intenta asimilarse lo real a la vez que se persevera en la réplica. La voz queda exhausta tras la indagación, de la que por cierto se desprenden pocas certezas. Podría atribuirse a *Concierto animal* lo que Julio Ortega comenta de toda su obra: «Lo suyo es una certeza única que acontece en el espacio de la duda, con gestos de zozobra pero también con la fuerza desgarrada de las pruebas finales, de las últimas evidencias» (2002: 105). Una de las últimas es, sin duda, que la carencia sufrida en todos los poemarios conduce inevitablemente a aquella final y definitiva, la muerte. Y asumir la muerte significa no solo aceptar la posibilidad del apagón súbito sino también su progresiva conquista de este lado, su lento avance en vida:

MORIR cada día un poco más  
recortarse las uñas  
el pelo  
los deseos (2001: 235)

La afirmación de «morir cada día un poco más» recuerda a la idea repetida durante el Siglo de Oro que colocaba el inicio de la muerte en el instante mismo del nacimiento. Se igualaban así cuna y tumba, como leemos en algunos sonetos de Francisco de Quevedo.<sup>154</sup> En

---

<sup>154</sup> Así lo confirma uno de sus tercetos:

En el hoy y mañana y ayer, junto  
pañales y mortaja, y he quedado  
presentes sucesiones de difunto (1990: 4).

cambio, en la obra de Varela estos versos plasman a un sujeto poético menos exigente. Puesto que no se espera nada, solo resta adaptarse a lo que luego llegará.

La presencia del itinerario transitado y la proximidad del desenlace definitivo constituyen las fronteras de *Concierto animal, finis terrae* que la voz valientemente enfrenta:

todo esto y algo más que no veremos  
sobre el mar que nos veía (2001: 236)

## El ancho delta de *El falso teclado* (2001)

*El falso teclado* (2001)<sup>155</sup> constituye, hasta ahora al menos, la última colección de Varela. Hay que recordar, no obstante, que han aparecido poemas suyos en alguna revista peruana.<sup>156</sup> Estos textos pueden integrarse en el análisis propuesto para estudiar la última etapa de la autora, que abarca *Concierto animal* y *El falso teclado*. Por tanto, hasta conocer una posible siguiente entrega, hemos de considerar este poemario como la desembocadura de su obra. Como sucede con los grandes ríos, el recorrido turbulento se abre por fin en un anchísimo delta. La poesía de Varela, en el momento de mayor madurez y plenitud, construía su cauce con un impulso indetenible, casi con violencia. Se trata de una corriente que ha venido ensanchándose desde *Ese puerto existe* y que en los dos últimos libros todavía ha prolongado su avance, en parte por la fuerza traída de lejos, en parte porque el lecho se ahonda gracias al protagonismo del tiempo amenazante y de la muerte.

Por eso el análisis textual de este poemario recalcará tanto los elementos conocidos de otros poemarios,<sup>157</sup> porque la propuesta de *El falso teclado* se ejemplifica también en la inclusión de los recursos más utilizados. En todo caso, como sucedía en *Concierto animal*, nos hallamos ante un libro menos complejo, menos ambicioso estéticamente. Y realmente no necesita serlo más para cumplir su cometido. La poesía de Varela dibuja en su desplazamiento la forma de

---

<sup>155</sup> *El falso teclado* no se ha publicado como poemario exento, sino que aparece por vez primera incluido en la recopilación de la obra completa realizada por Galaxia Gutenberg. Consta de trece poemas reunidos sin secciones. Quiero señalar, por otra parte, algo bastante evidente: el menor número de estudios dedicados a este libro como consecuencia de su reciente aparición.

<sup>156</sup> Por ejemplo, los textos «Poema», «El otro» y «Bazar», publicados en *Hueso Húmero* (2003).

<sup>157</sup> Varela comenta en una entrevista cómo sus preocupaciones son las mismas ya desde la época en que se vio influida por el existencialismo: «Yo era muy joven y aunque en ese momento dicen que me influyó el surrealismo, creo que sobre todo me marcó el existencialismo. Soy una persona muy pendiente de la situación del ser humano. Mi último libro, *El falso teclado* (2000), inédito hasta ahora, recoge estas mismas inquietudes sobre el hombre pero teñidas de cierto humor negro» (2001: 43).



una espiral. Obsesivamente se recorren los mismos lugares y estos han de enriquecerse necesariamente con cada tránsito. La repetición de un paraje incluye todas las miradas anteriores, en un proceso de acumulación que llega incluso a dificultar la interpretación. En este sentido la poesía de Varela se asemeja a la frondosidad propia de la selva: si se avanza por ella sin detener la mirada los contornos aparecen nítidos, pero si por un momento se fija la mirada podrá comprobarse que cada elemento está conectado a tantos otros que resulta imposible aislarlo, imposible parcelar un territorio que se extiende anudándose con todo a su alrededor.

El sujeto poético parece reconciliarse en este libro con todo aquello que ha ido conociendo. La labor indagadora no se ha interrumpido ni un momento a lo largo de la obra, de manera que había que aceptar muchas conclusiones dudosas. Culmina aquí de este modo el proceso de asunción que vimos con calma en el poemario anterior, cuyas primeras manifestaciones se remontan a textos iniciales. La complejidad en la construcción del sujeto ha permitido que primen unas facetas sobre otras en distintos momentos sin por ello traicionar su figura. La voz fragmentada del comienzo da paso a un yo poético más compacto y fuerte, que por fin aglutina en una primera persona todo aquello que antes solo se atrevían a nombrar distintos personajes poéticos. Por lo tanto, la primera persona única en *El falso teclado* es solamente una consecuencia de la aceptación de los aspectos más relevantes sobre los que la poesía de Varela, como un gran pájaro, planea. En este sentido puede considerarse el último poemario como un instante de reconciliación para la voz, si bien eso no significa una resignada aceptación de la injusta realidad.

No puede negarse el tiempo ni oponérsele ya resistencia, de manera que el yo poético acota un momento de esplendor previo a la ruina. El amor facilita también la asunción del cuerpo, incluso en su despeñamiento hacia la desaparición:

así será  
ojos que fueron    boca que decía  
manos que se abren y cierran  
vacías (2001: 257)

Incluso sorprende comprobar cómo se produce la reconciliación con dios, ese dios minúsculo que perdió hace mucho tiempo su condición omnipotente. La voz poética —que dedicó a esta figura algunas de sus más airadas imprecaciones— deja de quejarse y se limita a imaginar el rostro divino:

así debe ser el rostro de dios  
el cielo rabiosamente cruzado  
por nubes grises    violetas y naranjas  
y su voz  
el mar de abajo  
diciendo siempre lo mismo  
tan monótono  
tan monótono  
como el primer  
y el último día (2001: 253)

La figura de dios es asimilada al cielo y al océano, representantes de la eternidad con su repetida existencia. Si antes se buscaban ciertas respuestas con respecto a lo divino, ahora ya no importan tanto, puesto que nada va a cambiar con ellas. Sin embargo, el sujeto no renuncia del todo e imagina lo que está todavía por llegar. De ahí que en *El falso teclado* encontremos de vez en cuando lugar para la conjetura: «así debe ser el rostro de dios», «y hasta aquí habré llegado / entre la mar y el campo / aleteando o mugiendo» (2001: 256); «así será / ojos que fueron boca que decía» (2001: 257). Continúa de esta forma el diálogo que consigo misma estableció la voz al comienzo y que, como vemos, sigue funcionando sutilmente en muchos de los últimos poemas.

Como en *Concierto animal*, la aceptación de la propia trayectoria, con muchas de sus aspiraciones frustradas, trae consigo un tono más cercano, incluso más coloquial. La naturalidad que se exige el sujeto para encarar la muerte se contagia también al plano formal de los poemas. A ratos incluso encontramos un tono casi lúdico, que rebaja la insoportable revelación que a menudo ofrecen los versos de Varela. En *El falso teclado* la voz parece despedirse con una

vitalidad que ha reunido justamente para este momento, como veremos en los siguientes apartados. Pero antes de continuar, hay un texto que considero especialmente adecuado para resumir la etapa en que se ubica esta colección. Se titula «Noche oscura»:

ascender de la noche  
hacia la oscuridad más plena  
hasta encontrar agua que no se bebe  
ni corre bajo el pie  
agua que no se oye  
ni se ve

o esperar en la boca del pozo  
que se cierra  
la cuerda que es carne de tu lengua  
que dice y te cuelga (2001: 259)

Al comentar la conexión entre espacio acotado y espacio abierto en los versos de Varela, aseguraba Usandizaga que, «delimitado por la experiencia del sujeto, este espacio circunscrito conecta con el espacio cósmico y resume así el espacio total». Y apreciando también la relevancia de «Noche oscura», afirma que es tal vez «el que mejor registra ese paisaje en que se cierra el círculo» (2001: 183). Se trata sin duda de un poema donde se transparentan muchos otros, donde los elementos más frecuentados se tensan orientados al fin. La voz queda para siempre entre los extremos conciliados que proponen estos versos.

### *Una eternidad solo aparente*

Comenté antes que *El falso teclado* constituye, junto con *Concierto animal*, la etapa final en la producción de Varela. Ninguno de los dos aporta una propuesta poética tan arriesgada como las de libros anteriores. *El falso teclado*, en concreto, se dedica a explorar y prolongar la zona durísima por donde deambula el sujeto del libro anterior.

Uno de los elementos que remiten a *Concierto animal* es la mirada evaluadora sobre el pasado. El paso del tiempo, una vez más,

es condensado en el ejercicio de la memoria. El recuerdo, la luz, la materialidad de los objetos son ingredientes conocidos ya de sobra, pero nuevas formulaciones parecen verter un poco más de desamparo sobre la voz. Como ha sucedido casi siempre en otros poemarios, el primer texto resulta fundamental para entender después el desarrollo de toda la colección. Estos son sus versos iniciales:

es fría la luz de la memoria  
lo apenas entrevisto brilla con insistencia  
gira buscando el casco de botella  
o el charco de lluvia (2001: 249)

El tiempo sigue protagonizando los textos aunque, como veremos pronto, de manera un tanto diferente. En *Concierto animal* el sujeto, traspasado inevitablemente por el flujo temporal, avanzaba sin perder de vista el fin. Ahora la muerte sigue acechando, pero la voz decide detenerse un poco antes de imaginar el otro lado. Sin dejarse engañar ni un solo instante, fija una y otra vez una eternidad fraudulenta al borde mismo de la muerte. Como si ya hubiera tenido suficiente trato con la posibilidad de la desaparición propia en el libro anterior, en este se frecuenta un ancho espacio colindante donde el tiempo se hace elástico. Se trata de un lugar en que todavía acontece el amor, como veremos en el siguiente apartado. En todo caso, frente a esa suspensión del tiempo que parece producirse en algunos poemas, el sujeto es plenamente consciente de la limitación de semejante momento, como puede comprobarse si continuamos leyendo el poema anterior:

sólo esto  
eternidad aparente  
mísera astilla de luz en la entraña  
del animal  
que apenas estuvo

Surge de nuevo la dimensión de las apariencias, tan importante en *Valses y otras falsas confesiones* o en *Canto villano*. El título de esta

última colección también hace hincapié en la falsedad, así que no debe extrañarnos que el señalamiento de lo no auténtico se convierta en uno de los impulsos destacables también aquí. La actitud de asunción de lo real o del tiempo se logra sin autoengaños, de manera que cuando la voz disfruta de cierta plenitud lo hace teniendo siempre muy presente la inminencia del final.

El yo poético sigue representándose constantemente a través del cuerpo; continúa así un acto de observación al que nada escapa. Sin embargo, detectamos algunos cambios en el tratamiento. El más importante será analizado despacio cuando llegemos al amor, un acontecimiento tardío que sin duda tiene lugar en el ámbito de la carne. Pero incluso allá donde no hay rastro de deseo registramos un cuerpo más vivo que en *Concierto animal*, ya que la amenaza tan presente de la muerte lo contagiaba allí de cierta quietud y rigidez: «todo en el mismo cuerpo que naufraga / otras sábanas frías tal vez / la esperarán en la otra orilla / para abrirse como un cielo distinto / —sin mano sin hueso / sin uña sin pasión—» (2001: 238-9). En *El falso teclado* se insiste en el vacío que parece mostrar el cuerpo y, en cambio, percibimos cómo hierve la vida en él:

si el cuerpo es silencioso  
la mente bulle  
como un caldo de pobre  
  
nada por aquí nada por allá<sup>158</sup>  
pero tal vez  
bajo el diente desgarrado algo verde

---

<sup>158</sup> También son recurrentes estas imágenes de prestidigitación, donde parece prometerse una sorpresa que en este caso se cumple: nada por aquí, nada por allá, y oculta bajo el diente roto aparece la vida. Sin embargo, no siempre es así. Recordemos «Poderes mágicos», donde encontramos un truco de magia fallido:

No importa la hora ni el día  
se cierran los ojos  
se dan tres golpes con el  
pie en el suelo,  
se abren los ojos  
y todo sigue exactamente igual (2001: 119)

y picante nos despierte  
otra vez lacerados  
¿una maldad?  
¿un trozo de pan oscuro?  
¿un buen mal sueño?  
¿la vida? (2001: 261)

Ya se ha señalado a menudo aquello que se confirma aquí con claridad: la materialización de lo abstracto, la configuración física que da peso a lo etéreo. En este sentido hay que consignar aquí la presencia del «trozo de pan oscuro» y del «caldo de pobre». Con respecto a esta última imagen cabe destacar su recurrencia, no solo en poemarios anteriores sino incluso en este:

así cayeron en la mente  
formas y colores  
casualidades  
azar que anuda sombras  
vuelcos en la negra marmita  
donde a borbotones  
se cuecen gozo y espanto (2001: 249)

Nos queda entonces una fuerte sensación de ebullición vital gracias a esa sopa burbujeante. Contra el tiempo, que todo lo puede, el sujeto se alza con estas pequeñas insurrecciones. En *Concierto animal* asumió no solo el paso inclemente de los años sino también la inminencia de la muerte, y para ello tuvo que acostumbrarse imaginariamente a ella invocándola sin descanso. En *El falso teclado*, en cambio, la voz se permite apurar la vida y oponer sus mínimas victorias frente a una progresiva e impía aniquilación. Para reclamar una relativa pervivencia se sirve incluso de la inevitable sucesión de ciclos, transformación del hombre en restos que a su vez formarán parte de otro, como leemos en el siguiente fragmento:

mi frente es sólida  
como una piedra  
que será arrojada

y que las aguas tornarán arena  
y esa arena llenará la boca  
de alguien vivo (2001: 256)

En este sentido podemos señalar una isotopía de la erosión, camuflada bajo la arena o el polvo de este libro, lo que parece abundar precisamente en esa fructífera tensión entre desgaste y perduración, por limitada que esta última sea.

Existe además en *El falso teclado* otra victoria frente al tiempo que podríamos calificar de pírrica. El dolor, al menos cierto dolor, nunca se extingue:

bajo los párpados una lágrima  
que el tiempo no enjuga (2001: 261)

Ya dije al comienzo que son pocos los logros que la voz exhibe en la obra de Varela, aunque su tesón parezca desmentirlo. El hecho de que el daño sufrido permanezca puede significar que todavía existe algo que nos liga a lo que fuimos. También puede constituir la última prueba de la aventura fallida de la existencia del hombre, tan precaria y vulnerable. Incluso la muerte constata su deficiencia, porque el hombre carece de esa sabiduría que lleva a los animales a morir con dignidad, como explicitan los últimos versos de este libro, transcritos ya en otra ocasión: «sólo en el reino animal / hay ejemplos de tal comportamiento / cambiar el paso / acercarse / y oler lo ya vivido / y dar la vuelta / sencillamente / dar la vuelta» (2001: 263). En *El falso teclado*, sin embargo, el sujeto se prepara para despedirse en lo posible con ese sabor «algo [...] picante» que despierta la vida y que provoca una inútil renovación de la esperanza, aunque la voz la asuma a sabiendas de que caducará prontísimo.

### *El hueco del amor*

El sujeto poético consigna desde los primeros libros la imagen de un amor caracterizado por el desconsuelo. Los diálogos con el amado hasta ahora fueron casi siempre amargos, en parte porque existe en

la obra de Varela una reiterada constatación del absurdo al que conduce el sentimiento. Con una autoexigencia extrema, la voz acota el espacio donde este se aloja para intentar, en consecuencia, limitar su alcance. Una figura siempre controlada, entonces, no podía quedar a merced de un tú que, cuando menos, suele mantenerse apartado y ajeno. Además, no olvidemos que las pocas veces que se desata la emoción lo hace para discurrir amenazada por clichés y tópicos. Como si en verdad resultara imposible nombrar el amor, la voz opta en ocasiones por vaciarlo totalmente del contenido esperado. El resultado en esos casos lo deja tan desfigurado que resulta casi irreconocible —ahí está, por ejemplo, «Casa de cuervos», poema que dinamita el tratamiento habitual del tema de la maternidad—. Otras veces, en cambio, el sujeto decide encajarlo irónicamente en algunos de los lugares comunes propios de un sentimentalismo facilón y predecible, como sucedía en *Valses y otras falsas confesiones*. En todo caso, prima una actitud falsamente fría y objetiva en relación con el sentimiento y especialmente con el amor, injusto a menudo y casi siempre demasiado doloroso.

Sin embargo, *El falso teclado* nos depara una sorpresa, pues en él sí se produce la posibilidad del amor. Del impulso que sin descanso empuja hacia el fin en *Concierto animal* pasamos al intento de salvación de un pequeñísimo espacio para la plenitud. Posiblemente ese sea uno de los mayores logros de la poesía de Varela, el hecho de arrancar un instante de perfección a un paisaje sin condiciones para permitirlo. El amor en *El falso teclado* muestra también ese perfil: con la piel llena de estragos y todas las carencias imaginables acumuladas sobre el sujeto, con un sentimiento de orfandad irremediable ya a estas alturas, con el olvido convirtiendo en crueles cavidades los recuerdos... con todo eso y más, sucede el amor. La conciencia de la muerte necesita compensación y por tanto, al igual que el sujeto acepta su desaparición próxima, no le queda más remedio que comprender el gesto primario que lo aferra a la vida. Ya en *Concierto animal* encontramos ejemplos de ello:



una rama una garra  
para tocar el gran vacío  
aridez bajo la luna mendicante  
y un cuerpo deslenguado que se evade

un clavo un gancho un garfio  
para anclar en el cielo borrego  
del mar que es el vivir  
y más allá entreluces (2001: 242-3)

Puede considerarse este amor crepuscular como el mejor exponente de la asunción. En primer lugar, no se esconde la emoción tras velos superpuestos. Un título, por ejemplo, la anuncia claramente: «Juego amoroso» (2001: 252). En segundo término, la explicitud del erotismo no permite ocultar una carne desgastada. La presencia de la erosión ha sido tan evidente en los dos últimos poemarios que no podemos evitar pensar en las cenizas, como el polvo enamorado que obstinadamente permanece en el soneto de Quevedo:

párpado sobre párpado  
labio contra labio  
piel demorada sobre otra  
llagada y reluciente

hogueras  
eso haremos a solas (2001: 252)

El tú del poema es también muy distinto a otros aparecidos antes. Observemos atentamente las expresiones «párpado sobre párpado», «labio contra labio», «piel demorada sobre otra llagada». En ellas advertimos una correspondencia entre el yo poético y el tú amado, puesto que el párpado propio se posa sobre el ajeno; el labio encuentra otro labio en que apoyarse, la piel otra piel. Antes el sujeto se miraba en el amado y perdía la propia imagen o bien la recibía de nuevo deformada. Sin embargo, ahora la proyección halla en el otro un reflejo reconocible. Hay una cercanía tal que incluso los rasgos de ambos se confunden en el juego amoroso. Existe, por tanto, un «nosotros» que al unísono hace los gestos del amor. Por una vez

se da un verdadero diálogo, la voz respondida por otra voz que tiene existencia propia y que no es solo fruto de un desdoblamiento del yo, como al principio ocurría. Precisamente «Diálogo» se titula otro de los poemas dedicados al amor:

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

se está quieta  
la córnea luna  
iluminando apenas  
la bienamada encía

adentro  
con silencio  
a boca cerrada  
a oscuras  
habitan ambos (2001: 255)

La sencillez de los versos intensifica su rotundidad. El componente plástico y pictórico de esta poesía se encuentra aquí reducido al mínimo. Lejos quedan los textos articulados como recreaciones poéticas de cuadros, aunque todavía en esta última etapa hallamos referencias relativas a la pintura.<sup>159</sup> Los versos transcritos se limitan a

---

<sup>159</sup> En *Concierto animal* encontramos una comparación entre la vida agonizante, próxima a la muerte, y un lienzo que fuera poco a poco menguando: «un cuadro estrecho sin extremos», «la tela cada vez más estrecha» (2001: 237). En *El falso teclado*, además, hallamos una imagen interesante no solo por su cualidad pictórica, sino también por su paralelismo antitético con aquella otra que en *Valses y otras falsas confesiones* recogía un sol de cartón («No sé si te amo o te aborrezco»). Al igual que entonces, la realidad tiende a volverse dura, como la luz del falso sol:

tras cualquier puerta que se abre  
está la luna  
tan grande y plana  
tan fuera de lugar  
como si de un cuadro se tratara

dar una descripción bastante simple, incluso esperable: roja la boca, blanca la córnea. Pero en una poesía tan depurada como la de Varela el hecho de asociar los nombres a los adjetivos que lógicamente los definen significa ahondar su esencia, que la blancura de la córnea sea tan intensa que necesariamente se convierta en luna.

La segunda estrofa abunda en otro fenómeno habitual y que tuvo su mayor relevancia en *Ejercicios materiales*: el tratamiento del cuerpo como paisaje. El erotismo, la incidencia del amor en la carne es descrita también en *El falso teclado* como si se tratara de un fenómeno natural. La córnea-luna echa su débil luz sobre la amada encía al igual que la luna ilumina apenas la tierra. Se logra así una identificación con toda la naturaleza —explícitamente buscada en *El libro de barro*— aun cuando se pretende precisamente lo contrario: cerrar el espacio oscuro donde habitar solos —«en la boca del otro habitas», dice la voz en otro poema (2001: 257)—. Ese hueco se equipara al punto donde «bajo el diente desgarrado algo verde / y picante» se aloja y nos despierta. Así, se acondiciona un minúsculo lugar en el que alimentar el amor frente a una muerte que ya ha señalado a los amantes.

Una vez más se ejemplifica la rebeldía de un sujeto poético que, lejos de esperar pasivamente el fin, inaugura una última y frágil trinchera. La ascensión no interrumpe la actitud insurrecta iniciada en los primeros versos de la obra, desde el instante en que la indagación propusiera un mundo caótico difícilmente aceptable y que incluso cuando fue aceptado recibió el rechazo de la voz.

### *Esto es mi cuerpo, esto la poesía*

El cuerpo en *El falso teclado* no se reduce a boca, ojos y manos, los elementos más repetidos. Como ya vimos en otros poemarios, muchos autorretratos se dibujan mediante la mención de lo físico y algunos otros proponen una caracterización del cuerpo en relación

---

óleo sobre el papel  
endurecido por el tiempo (2001: 249)

con la palabra. En comparación con *Concierto animal*, el tema de la poesía recibe una mayor atención, pues al menos cuatro textos lo abordan o desarrollan en algún sentido. Así, se recoge en la última etapa de la obra una preocupación que nunca dejó de existir, aunque su manifestación explícita viniera adelgazándose cada vez más.

Aunque la reflexión sobre la poesía no suele erigirse en línea articuladora del texto e incluso su presencia se adivina más que se confirma en muchos casos, creo pertinente hacer una parada en esos textos porque a fin de cuentas construyen, mediante la atención a la palabra, algunos rasgos del sujeto poético. Las dos primeras estrofas del poema «Dama de blanco» así lo confirman:

el poema es mi cuerpo  
esto la poesía  
la carne fatigada el sueño  
el sol atravesando desiertos  
  
los extremos del alma se tocan  
y te recuerdo dickinson<sup>160</sup>  
precioso suave fantasma  
errando tiempo y distancia (2001: 257)

La caracterización es mutua: el poema, como el cuerpo, se encuentra fatigado; la carne, por su parte, se reescribe obsesivamente, como la palabra. «De otro modo, sin esa encarnación del verbo, estamos ante un alfabeto vacío», comenta al respecto López Parada (2001: 11). Así, una vez más, el sujeto recibe su identidad de la poesía. Recordemos que antes era definido por su afán indagador, también ejecutado mediante la escritura. Su principal cometido dependía

---

<sup>160</sup> Usandizaga comenta con respecto a este texto: «En *El falso teclado* se llega a la culminación de esta búsqueda del reverso de la palabra y de la vida, por la imagen del golpe, que esta vez viene de la palabra ajena, en el poema referido a Emily Dickinson [...]» (2001: 181). Al homenaje que proponen estos versos pueden añadirse las declaraciones de Varela acerca de la admiración que profesa a la poeta estadounidense: «Me ha interesado mucho la poesía inglesa y la norteamericana: Marianne Moore, Hilda Dolittle, Emily Dickinson... no he sido feminista ni lo soy, pero siempre me han interesado los escritos de mujeres» (Arcila 1994: 6).

de ella y por supuesto algo tan fundamental no podía abandonarse del todo. La tentativa de fijación de lo real la encontramos también aquí, en otro momento del poema «Es fría la luz de la memoria»:

se borra el mundo y se vuelve a escribir  
hasta el último aliento (2001: 249)

Se mantiene entonces la importancia de la poesía porque con ella se forja el mundo a cada rato y también porque, como vimos arriba, queda tan estragada como la piel con el paso del tiempo. Tan pegada a la carne está la palabra poética que no puede escapar al deterioro. Sin embargo también perdura, con pequeñas victorias equiparables a las del cuerpo. De este modo podemos observar cómo la carne se hace palabra y viceversa al recibir una configuración que casi las funde. Y cuando no son lo mismo, la voz aclara hasta qué punto su presencia es crucial. El siguiente texto lleva el título «Poema»:

ciegas en el fondo de mí  
haces blanco en el blanco  
y pasas  
hacia adentro navegan  
carne y peladura  
son alas de lo mismo  
gravitan en el cieno  
momento como tumba o nacimiento  
lugar de encuentro (2001: 262)

Aquí el poema se convierte en el punto donde convergen «carne y peladura», en una conciliación de lo interior y lo exterior que no se explicitaba tanto desde *Ejercicios materiales* —recuérdese: «convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo»—. Pero no solo en el plano espacial el poema aúna contrarios. También en el temporal reúne el momento de la muerte y el del nacimiento, según leemos en los últimos versos. La poesía, de nuevo, como punto donde las oposiciones no se anulan.

En las últimas líneas encontramos también cierta aliteración y la presencia de una rima asonante que se repite al menos en un poema más. Varela, como ya comenté en su momento, ha huido siempre de una musicalidad evidente. Su poesía avanza entrecortada y solo en escasas ocasiones se permite juegos fonéticos.<sup>161</sup> Cuando lo hace, además, suele imprimirles un carácter irónico o burlón. Así ocurre en otro de los textos donde tangencialmente se alude a la poesía, titulado «Visitación»:

dejé al demonio encerrado  
en un cajón  
en su pequeño lecho de crespón  
  
afuera el ángel vuela  
toca la puerta  
espera  
  
en una mano la rima  
como una lágrima  
en la otra el silencio  
como una espada (2001: 254)

La rima aquí es tanto asonante (puerta / vuela / espera) como consonante (cajón / crespón). Este poema resulta extraño en el universo poético de Varela, en tanto que se sirve conscientemente de un recurso poco habitual e incluso rechazado a menudo. La mención del silencio y de la rima implica cierta autorreflexividad, aunque no llegue a desarrollarse lo suficiente como para considerar el caso un exponente metapoético. Sin embargo, considero interesante leer algunos de estos textos como manifestaciones sutiles de una suerte de poética. Aunque tal vez podríamos acudir a otros, creo que el

---

<sup>161</sup> De hecho, encontramos algunos de esos juegos muy pronto. En el poema «Calle Catorce» de *Luz de día*, por ejemplo, leemos:

Teníamos que caminar exactamente treinta pasos para alcanzar las gradas y descender los cien peldaños, los cien peldaños que tenían mil años (2001: 57).

titulado precisamente «El falso teclado» puede hacerla evidente con el enorme peso de su sugerencia:

toca toca  
todavía tus dedos se mueven bien  
el dedo de la nieve y el de la miel  
hacen lo suyo  
  
nada suena mejor que el silencio  
nuestro desvelo es nuestro bosque  
  
aguza el oído como una hoz  
a trillar lo invisible se ha dicho  
  
para eso estamos  
para morir  
sobre la mesa silenciosa  
que suena (2001: 260)

Varela ha comentado en alguna entrevista cómo de pequeña solía sentarse frente a una mesa para simular que tocaba el piano. Ese es el falso teclado al que alude el título, y me parece una imagen apropiada también para ilustrar su poesía. Hay que tocar aunque del gesto no emane música, hay que escribir pese a no salvar nada en el poema. Del esfuerzo sobre la mesa solo queda el silencio y nada suena mejor. Es necesario por tanto preservarlo, en todo caso entrenar el oído para sentir su vacía presencia. Hay que insistir en golpear aun cuando la melodía solo ocupe nuestra cabeza, aun cuando se transforme únicamente en desvelo.

Recordemos: perseverancia, ascunción del fracaso y fe. El lema es evocado de nuevo aquí. Y como si de nuevas e inútiles instrucciones se tratara, la voz anima a trillar lo invisible. Porque en definitiva se trata de adivinar lo que apenas se vislumbra, de sondear la transparencia y nombrarla con música o con palabras. Nada más da sentido a la vida. Para esto estamos, para morir sobre una mesa silenciosa que sin embargo suena, para escribir sobre un papel cegador que sin embargo ilumina.

La palabra de Blanca Varela resulta interminable, interminable su voz de ojos abiertos. Como al Pacífico de sus poemas, a ella nos asomamos para extraer una piedra negra o señalar un ave minúscula. Su poesía resulta tan necesaria como la luz que constantemente evoca, e ilumina también un vasto territorio para quien quiera transitarlo.



## Obras citadas

ABRIL, Xavier

1931 *Hollywood: (relatos contemporáneos)*. Madrid: Ulises.

ALONSO, Joseph, Daniel LEFORT y José A. RODRÍGUEZ GARRIDO  
(compiladores)

1992 *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima:  
Instituto Francés de Estudios Andinos y Pontificia Universidad  
Católica del Perú.

AGUILAR MORA, Jorge

1992 «Estudio». En Martín Adán. *El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-158.

BACACORZO, Jorge

s.a. «Rainer María Rilke. Su influencia en la poesía peruana». s.e.

BACIU, Stefan

1981 *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso:  
Ediciones Universitarias de Valparaíso.

BEAUVOIR, Simone de

1985 *El existencialismo y la sabiduría popular*. Buenos Aires: Leviatán.

BERTELLONI, María Teresa

1997 *Epistemología de la creación poética*. Madrid: Parteluz.

BOUSOÑO, Carlos

1985 *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.

BRAVO, José Antonio

1989 *La generación del 50. Hombres de letras*. Lima: Okura.

BRETON, André

1974 *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama.

CARRASCO, Tulio

1989 «Palermo: 30 años de presencia». En UNEGV. *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle «La Cantuta», pp. 355-8.

CHUECA FIELD, Luis Fernando

1999 «La aproximación de los contrarios en *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson». Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.

CISNEROS, Antonio

1992 «El surrealismo vergonzante (tres poetas peruanos)». En Alonso 1992: 147-64.

DEBICKI, Andrew P.

1976 *Poetas hispanoamericanos contemporáneos: punto de vista, perspectiva, experiencia*. Madrid: Gredos.

1983 «Metapoetry». En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 7, n° 2, invierno, pp. 297-301.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI

2000 *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos.

DURAND, Gilbert

1982 *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Mauro Armiño (traductor). Madrid: Taurus.

EIELSON, Jorge Eduardo

1981 «¿Por qué no vivo en el Perú?». En *Hueso Húmero*, n° 8, enero-marzo, pp. 112-3.

EIELSON, Jorge Eduardo, Sebastián SALAZAR BONDY y Javier SOLOGUREN

1946 *La poesía contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica.

ELIOT, T. S.

2001 *Love song for Alfred Prufrock*. En T. S. Eliot. *La tierra baldía. Cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía selecta (1909-1942)*. Juan Malpartida y Jordi Doce (editores y traductores). Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 47-59.

FERRARI, Américo

2000 «Escritura y vida en la poesía peruana de la “Tercera Generación”». En *Fórnix*, n° 2, enero-junio, pp. 211-24.

FORGUES, Roland

1991 *Palabra viva: las poetas se desnudan*. Tomo IV. Lima: El Quijote.

GOGH, Vincent van

1991 *Cartas a Théo*. Barcelona: Labor.

GOMES, Miguel

2002 *Horas de crítica*. Lima: El Santo Oficio.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1992 «Surrealismo y cultura andina: la opción de Gamaliel Churata». En Alonso 1992: 111-29.

GUTIÉRREZ CORREA, Miguel

1988 *La Generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.

HEGEL, G. W. Friedrich

1997 *Introducción a la estética*. Barcelona: Península.

HIGGINS, James

1982 *The Poet in Peru. Alienation and the Quest for a Super-Reality*. Liverpool: Francis Cairns.

1993 *Hitos de la poesía peruana. S.XX*. Lima: Milla Batres.

IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel

1964 *La creación poética*. Madrid: Rialp.

- KOHUT, K., J. MORALES SARAVIA y S. V. ROSE (editores)  
1998 *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- LAUER, Mirko  
1992 «Un asalto a la ANEA: surrealismo limeño de los 50». En Alonso 1992: 41-58.
- LÁZARO CARRETER, Fernando  
1990 *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- MANRIQUE, Jorge  
1993 *Poesía*. Vicente Beltrán (editor) y Pierre Le Gentil (estudio preliminar). Barcelona: Crítica.
- MARTÍNEZ, Cesáreo  
1989 *Desde la vigilia. Hablan los escritores y pintores peruanos*. Lima: CONCYTEC.
- MARTÍNEZ RIVAS, Carlos  
1996 *La insurrección solitaria y Varia*. Luis Antonio de Villena (prólogo). Madrid: Visor.
- MARTOS, Marco  
1993 «Antología poética de la promoción 45/50». En *Documentos de Literatura*, nº 1, abril-junio.
- MASIELLO, Francine  
1986 *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- MATURO, Graciela  
1996 *La mirada del poeta. Ensayos sobre el conocimiento y el lenguaje poético*. Buenos Aires: Corregidor.
- MORENO JIMENO, Manuel  
1981 «Explicación de la poesía». En *Oráculo*, nº 3/4, pp. 71-6.
- MORO, César  
1980 *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

- OLLÉ, Carmen  
1989 «¿Existe la poesía pura?». En UNEGV 1989: 55-81.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos  
2002 *5 metros de poemas*. Daniel Salas Díaz (presentación). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ORBEGOZO, Manuel Jesús  
1989 «A manera de prólogo. El “Palermo” cambia de piel». En Bravo 1989: XVII-XX.
- ORTEGA, Julio  
1971 *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa.
- PAOLI, Roberto  
1985 *Estudios sobre literatura peruana*. Florencia: Parenti.
- PAZ, Octavio  
1980 *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*. Madrid: Fundamentos.  
1992 *El arco y la lira*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- POE, Edgar Allan  
2001 *Escritos sobre poesía y poética*. María Cándor Orduña (traductora). Madrid: Hiperión.
- QUEVEDO, Francisco de  
1990 *Poesía original completa*. José Manuel Blecua (edición, introducción y notas). Barcelona: Planeta.
- REBAZA SORALUZ, Luis  
2000 *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REISZ, Susana  
1996 *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Universidad de Lérida.

- ROMUALDO, Alejandro y Sebastián SALAZAR BONDY  
1957 *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Librería Internacional del Perú.
- SALAZAR BONDY, Sebastián  
1964 *Lima la horrible*. México: Era.  
1965 *El tacto de la araña*. Lima: Francisco Moncloa.
- SALINAS, Pedro  
1989 «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98». En Pedro Salinas. *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 26-33.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo  
1993 *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Departamento de Filología Española.
- SANTAYANA, George  
1993 *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid: Cátedra.
- SARTRE, Jean-Paul  
1975 *La náusea*. Aurora Bernárdez (traductora). Buenos Aires: Losada.  
1992 *El existencialismo es un humanismo*. Victoria Prati (traductora). Barcelona: Edhasa.
- TANIZAKI, Junichiro  
2001 *El elogio de la sombra*. Julia Escobar (traductora). Madrid: Siruela.
- TOVAR, Paco (editor)  
1996 *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lérida: Universidad de Lérida.
- UNEGV  
1989 *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle «La Cantuta».

- VALÉRY, Paul  
1990 *Teoría poética y estética*. Carmen Santos (traductora). Madrid: Visor.
- VALLEJO, César  
1996 *Poesía completa*. Antonio Merino (edición). Madrid: Akal.
- VARGAS LLOSA, Mario  
1989 «¿Es útil el sacrificio de la poesía?» En UNEGV 1989: 287-93.
- VELÁZQUEZ ROJAS, Manuel  
1989 «Panorama de la Generación del 50». En UNEGV 1989: 43-54.
- WEIL, Simone  
2001 *La gravedad y la gracia*. Carlos Ortega (traductor). Madrid: Trotta.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo  
1935 *Abolición de la muerte*. Lima: Perú Actual.  
1991 *Bajo zarpas de la quimera. Poemas (1930-1988)*. Madrid: Alianza.  
1995 *La poesía los poemas los poetas*. México: Universidad Iberoamericana.
- ZAMBRANO, María  
1998 *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela.





# Bibliografía de Blanca Varela

## Obra de Blanca Varela

### *Poemarios*

VARELA, Blanca

- 1959 *Ese puerto existe (y otros poemas)*. Octavio Paz (prólogo). México: Universidad Veracruzana.
- 1963 *Luz de día*. Lima: La Rama Florida.
- 1972 *Valses y otras falsas confesiones*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 1978 *Canto villano*. Lima: Arybalo.
- 1986a *Canto villano. Poesía reunida (1949-1983)*. Roberto Paoli (prólogo). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1986b *Camino a Babel. Antología*. Javier Sologuren (prólogo). Lima: Munilibros.
- 1988 *Poemas* (plaqueta). Valle (Colombia): Ediciones Embalaje.
- 1993a *Del orden de las cosas (antología)*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- 1993b *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico.
- 1993c *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir.
- 1993d *Poesía escogida (1949-1991)*. Jonio González (prólogo). Barcelona: Icaria.
- 1994 *Ejercicios materiales*. Caracas: Pequeña Venecia.

- 1996 *Canto villano. Poesía reunida (1949-1994)*. Adolfo Castañón, Roberto Paoli y Octavio Paz (prólogos). México: Fondo de Cultura Económica.
- 1998 *Le livre d'argile. Poèmes/Poemas*. Claude Couffon (presentación y traducción). París: Índigo y Coté-femmes Éditions.
- 1999a *Como Dios en la nada, (antología 1949-1998)*. José Méndez (selección y prólogo). Madrid: Visor.
- 1999b *Concierto animal*. Valencia y Lima: Pre-Textos/Peisa.
- 1999c *Exercices matériels 1978-1993*. Tita Reut (traducción) y Mario Vargas Llosa (prefacio). París: Myriam Solal.
- 2001 *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Adolfo Castañón (prólogo) y Antonio Gamoneda (epílogo). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

VARELA, Blanca, Eduardo MILÁN, Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA y José Ángel VALENTE

- 2002 *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

VARELA, Blanca

- 2005 *El libro de barro y otros poemas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 2006 *La voz de Blanca Varela. Poesía en Residencia*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

### *Poemas en primera publicación*

VARELA, Blanca

- 1946 «Yago construye bajo su propia sombra», «Yago siembra su voz» (sonetos). En *La Prensa*. 4 de agosto.
- 1948 «El día», «La ciudad». En *Las Moradas*, vol. II, nº 5, julio, p. 149.
- 1950 «Poema». En *Mar del Sur*, año II, nº 10, marzo-abril, p. 61.
- 1967 «Tres poemas de Blanca Varela». En *Alpha*, año III, nº 12, octubre-noviembre-diciembre, pp. 18-20.

- 1971 «Vals del Angelus». En *Casa de las Américas*, año XI, n° 64, enero-febrero, pp. 40-1.
- 1972 «Monsieur Monod no sabe cantar». En *Textual*, n° 4, junio, pp. 35-6.
- 1974 «Camino a Babel». En *Creación & Crítica*, n° 17, págs. 1-5.
- 1976 «Curriculum vitae». En *Diálogos*, vol. 12, n° 70, julio-agosto, p. 4.
- 1978 «A media voz». En *Vuelta*, vol. 2, n° 19, junio, p. 26.
- 1980 «Casa de cuervos». En *Hueso Húmero*, n° 4, enero-marzo, pp. 8-10.
- 1981 «Último poema de junio». En *Escandalar*, vol. 4, n° 3, julio-septiembre, p. 37.
- 1983 «Sin fecha». En *Escandalar*, vol. 6, n° 1-2, enero-junio, pp. 23-4.
- 1984 «Malevitch en su ventana». En *Vuelta*, vol. 8, n° 86, enero, pp. 14-5.
- 1991 «Ejercicios materiales». En *Hueso Húmero*, n° 28, diciembre, pp. 3-6.
- 1993 «Crónica». En *Hueso Húmero*, n° 29, mayo, pp. 68-70.
- 1998 «Poemas». En *Lienzo*, n° 19, pp. 73-81.
- 1998 «Inéditos». En *Prometeo*, n° 50.
- 2003 «Poema», «El otro» y «Bazar». En *Hueso Húmero*, n° 41, enero.

### *Artículos*

VARELA, Blanca

- 1964 «Uno o muchos libros». En *Revista Peruana de Cultura*, n° 3, octubre, pp. 130-4.
- 1967 «Dos antologías de poesía norteamericana». En *Amaru*, n° 2, abril, p. 90.
- 1967 «Las colinas de Iossip Brodski». En *Amaru*, n° 3, julio-septiembre, pp. 89-91.
- 1968 «Celebrar a la mujer». En *Amaru*, n° 5, enero-marzo, p. 95.
- 1968 «Poesía de desencanto, crítica y furor». En *Amaru*, n° 7, julio-septiembre, p. 85.

- 1968 «José María Arguedas está entre los grandes autores de América». En *La Prensa*. 14 de octubre, p. 23.
- 1969 «La aparición de lo invisible». En *Amaru*, n° 10, junio, p. 93.
- 1970 «El fuego y todos sus riesgos». En *Amaru*, n° 13, octubre, p. 93.
- 1981 «¿Cómo fue su juventud?». En *Debate*, n° 12, diciembre, pp. 44-6.
- 1982 «Historia de sombras». En Jorge Boccanegra (editor). *Palabra de mujer*. México: Editores Mexicanos Unidos, p. 218.
- 1985 «Antes de describir estas líneas». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 417, marzo, pp. 84-7.
- 1986c «La mujer peruana en la literatura y el arte». En *La Casa de Cartón*, n° 8, p. 7.
- 1986d «Y de pronto la vida». En Ramiro Lagos (compilador). *Mujeres poetas de Hispanoamérica*. Bogotá: Tercer Mundo, pp. 272-3.

VARELA, Blanca y Ramiro LLONA

- 1991 «El revés de la tela, el revés de la página». En *El Peruano*. 10 de enero, p. C19.

VARELA, Blanca

- 1991 «El azar siempre dispone de un poeta para guiar a los jóvenes extraviados». En *Ínsula*, n° 532-533, abril-mayo, p. 13.
- 1992 «Prólogo». En Carmen Ollé. *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Flora Tristán, pp. 7-8.
- 1999d «Homenaje a Octavio Paz». En Luis Fernando Chueca *et al. Homenaje a Octavio Paz (1914-1998)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 13-7.
- 2002 «Su propia mirada». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, pp. 85-8.
- 2003 «La imaginación justa». En *Abyssinia*, n° 2, pp. 162-5.

### *Traducciones*

- 1998 «Poemas de Ruth Fainlight». En *Hueso Húmero*, n° 33, noviembre, pp. 60-4.
- 2000 «Poemas de Ruth Fainlight». En *Lienzo*, n° 21, pp. 89-108.
- 2001 «Dos poetas del Camerún». En *Hueso Húmero*, n° 39, septiembre, pp. 128-30.

## Sobre la obra de Blanca Varela

### *Estudios, artículos, reseñas, entrevistas*

ÁGREDA, Javier

1997 «Canto villano». En *La República*. 26 de enero. Suplemento *Domingo*, p. 24.

1999 «Concierto animal». En *La República*. 12 de septiembre. Suplemento *Domingo*, p. 29.

ALBA, Patricia

1999 «Luz de lo oscuro». En *Debate*, vol. XXI, n° 107, octubre-noviembre, pp. 61-2.

ÁNGELES, César

1989 «Las confesiones de Blanca Varela: “No puedo ser sin el Perú”». En *La República*. 30 de abril, pp. 25-7.

ANÓNIMO

1960 «Blanca Varela, poetisa peruana, retorna al Perú». En *La Prensa*. 1 de julio, p. 15.

1971 «Lecturas: Blanca Varela; Sophia de Mello Breyner». En *Diálogos*, n° 40, pp. 38-9.

1998 «Blanca Varela». En *La República*. 19 de septiembre. Suplemento *Domingo*.

1999 «Áspera música de los cuerpos». En *El Comercio*. 29 de agosto. Suplemento *El Dominical*, p. 14.

1999 «Queremos tanto a Blanca». En *El Sol*. 21 de septiembre. Suplemento *El Dominical*, p. 9B.

2001 «Sólo Blanca (poeta peruana gana el premio Octavio Paz)». En *Etecé*. 10 de marzo, pp. 6-7.

2007 «El hijo de Blanca Varela descata la poesía brutal y “descarnada” en la recogida del Lorca». En *El País Literario*. 11 de mayo.

ARANA FREIRE, Elsa

1964 «Luz de día, último libro de Blanca Varela». En *La Prensa*. 5 de enero. Suplemento *7 días del Perú y el Mundo*, p. 22.

- ARCILA, C. A.  
1994 «Blanca Varela. A contraluz, a contrasombra». En *El Espectador*. 31 de julio. *Magazine Dominical*, pp. 6-8.
- ARETA, Gema  
1996 «El conjuro del silencio: la poesía de Blanca Varela». En Paco Tovar (editor). *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lérida: Universidad de Lérida, pp. 489-94.
- ARÉVALO, Javier  
1992 «Blanca Varela: una dulce flojera y un extraño pudor». En *El Comercio*. 9 de agosto, p. C1.
- ARIDJIS, Ana  
1993 «Poesía escogida de Blanca Varela (1949-1991)». En *Vuelta*, año XVII, n° 205, p. 49.
- BADOS CIRIA, Concepción  
1995 «La poética del espacio en la obra de Blanca Varela». En *Lucero*, n° 6, primavera, pp. 37-43.
- BARRIENTOS SILVA, Violeta  
2002 «Física y metafísica de la poesía de Blanca Varela». En *Ajos&Zafiros*, n° 3/4, pp. 45-57.
- BAYLY, Doris  
1985 «Blanca Varela: “Porque somos más vulnerables”». En *Taxi*, n° 4, pp. 26-8.
- BERMÚDEZ, Silvia  
2001 «Extrañamiento y escritura: Blanca Varela y sus *Ejercicios materiales*». En *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 7, n° 2, diciembre, pp. 117-27.
- BORSÒ, Vittoria  
1998 «La poesía del eco en la escritura de los años 80: Blanca Varela, Giovanna Pollarolo y Carmen Ollé». En K. Kohut, J. Morales Saravia y S. V. Rose (editores). *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 195-217.

CÁCERES, Grecia

2002 «“Puerto Supe” y “Fuente”: dos vías posibles hacia la definición del sujeto en *Ese puerto existe*». En *Ajos&Zafiros*, nº 3/4, pp. 59-67.

CAMPOS, Mario

1996 «Blanca Varela: el amor, la muerte y otras sorpresas». En *El Comercio*. 21 de septiembre. Revista *Somos*, pp. 22-6.

1997 «El golpe de Serafina». En *El Comercio*. 8 de marzo. Revista *Somos*, pp. 38-42.

CÁRDENAS, Federico de y Peter ELMORE

1982 «Blanca Varela: confesiones verdaderas». En *El Observador*. 13 de octubre, pp. I-II.

CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther y Elizabeth TOGUCHI KAYO

1997 «Blanca Varela y su tradición poética». En *La Casa de Cartón de Oxy*, nº 10, verano, pp. 26-39.

CASTAÑÓN, Adolfo

1996a «Blanca Varela: la piedad incandescente». En *Vuelta*, año XX, nº 233, abril, pp. 29-33.

1996b «Blanca Varela: la piedad incandescente». En *Varela 1996*: 25-40.

2001 «Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio». En *Varela 2001*: 5-22.

CASTILLO, Luis Alberto

1994 «Blanca Varela: *Ejercicios materiales*». En *La Casa de Cartón de Oxy*, nº 4, invierno-primavera, p. 114.

1997 «Blanca Varela: *Canto villano. Poesía reunida (1949-1994)*». En *La Casa de Cartón de Oxy*, nº 11, otoño, p. 79.

1999 «Blanca Varela: *Concierto animal*». En *La Casa de Cartón de Oxy*, nº 19, primavera-verano, p. 64.

CHEREM, Silvia

2001 «Blanca Varela: asediada por rumores y ruinas». En *La Reforma*. 5 de agosto. Suplemento *El Ángel*.

CHIRINOS, Eduardo

2003 «Ascetismo del cuerpo y ascetismo del alma. Los *Ejercicios materiales* de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio». En *X Festival Internacional de Poesía de Bogotá —memorias—*. Bogotá: Corporación Azul Cantante e Instituto Distrital de Cultura y Turismo, pp. 101-4.

COAGUILA, Jorge

1994a «Confesiones de Blanca Varela (1): “La poesía es una sola”». En *La República*. 15 de mayo. Suplemento *Domingo*, pp. 25-6.

1994b «Confesiones de Blanca Varela (2): “Prefiero la desvergüenza”». En *La República*. 22 de mayo. Suplemento *Domingo*, pp. 35-6.

COLCHADO García, Patricia

2002 «Aproximaciones a la bibliografía de Blanca Varela». En *Ajos&Zafiros*, n° 3/4, pp. 75-84.

COLONA, Carla

1986 «Habla Blanca Varela». En *Hipocampo*, año I, n° 8, p. 4.

CUETO, Alonso

1993 «El deseo es un lugar que se abandona». En *El Comercio*. 14 de noviembre. Suplemento *El Dominical*, p. 15.

DELGADO, Wáshington

1984 «Blanca Varela». En Wáshington Delgado. *Historia de la literatura republicana: Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay, p. 152.

ECHEVERRÍA, Rosa María

2001 «Blanca Varela: “Empecé a escribir versos por pura rebeldía”». En *Abc*. 8 de julio, p. 43.

ESCOBAR, Alberto

1964 «Blanca Varela: *Luz de día*». En *Revista Peruana de Cultura*, n° 2, julio, pp. 137-42.

1999 «El orden y las luces de Blanca Varela». En Alberto Escobar. *Patio de Letras*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 329-35.



FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

2002 «“Vals del Angelus” de Blanca Varela y su crítica a la sociedad patriarcal». En *Ajos&Zafiros*, n° 3/4, pp. 69-73.

FERRARI, Américo

1986 «Varela: explorando los “bordes espeluznantes”». En *Hueso Húmero*, n° 21, diciembre, pp. 134-43.

1990 «Blanca Varela». En Américo Ferrari. *Los sonidos del silencio*. Lima: Mosca Azul, pp. 96-103.

FERREIRA, César

1994 «Blanca Varela. Ejercicios materiales». En *Chasqui*, vol. XXIII, n° 1, mayo, pp. 119-21.

2000 «Como Dios en la nada: antología, 1949-1998». En *World Literature Today*, vol. 74, n° 3, verano, pp. 678-9.

FONDEBRIDER, J., D. G. HELDER y Charo NÚÑEZ

1995 «Blanca Varela: “Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años”». En *Diario de Poesía*, año 9, n° 33, marzo, pp. 3-5.

FORGUES, Roland

1991 «Blanca Varela, la fascinación por lo maravilloso». En Roland Forgues. *Palabra viva: las poetas se desnudan*. Tomo IV. Lima: El Quijote, pp. 77-90.

FREIRE SARRIÁ, Luis

1999 «Un compromiso casi suicida». En *El Sol*. 15 de agosto, pp. 38-41.

GARCÍA, Concha

1999 «Más lejos que mirar y callar». En *Abc*. 26 de junio. Suplemento *Abc Cultural*, p. 6.

GARCÍA-POSADA, Miguel

1999 «La perdida claridad». En *El País*. 26 de junio. Suplemento *Babelia*, p. 9.

GAZZOLO, Ana María

1989 «Blanca Varela y la batalla poética». En *Cuadernos hispano-americanos*, n° 466, abril, pp.129-38.

1991 «Una inmersión en el deseo». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 497, noviembre, pp. 116-21.

1997 «Blanca Varela: Más allá del dolor y el placer». En *La Casa de Cartón de Oxy*, n° 10, verano, pp. 16-25.

GOMES, Miguel

2002 «Aproximaciones a Blanca Varela». En Miguel Gomes. *Horas de crítica*. Lima: El Santo Oficio, pp. 41-64.

GONZÁLEZ, Jonio

1993 «Prólogo». En Varela 1993d: 9-18.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1978 «Blanca Varela: cantar de ciegos». En *El Comercio*. 19 de noviembre. Suplemento *El Dominical*, p. 17.

1999 «Concierto del desconcierto animal». En *El Comercio*. 5 de septiembre, p. C6.

2002 «Emilio Adolfo Westphalen y Blanca Varela: dos ínsulas extrañas». En *Múltiple*, n° 1, diciembre-febrero, pp. 6-14.

GRAVES, Cristina

1979 «The Poetry of Blanca Varela, un gesto de amor en la oscuridad: a Critical Study and a Translation of *Luz de día* and *Canto villano*». Tesis. State University de San Diego.

1980 «Con el ángel entre los dedos». En *Hueso Húmero*, n° 4, enero-marzo, pp. 93-101.

1986 «Falsas confesiones». En *Cambio*. 11 de septiembre, pp. 28-9.

GUSTAVO, Enrique

1978 «Blanca Varela publica poemario *Canto villano*». En *La Prensa*. 10 de septiembre, p. 31.

GUTIÉRREZ, Susy

1994 «El hechizo de publicar un libro». En *Debate*, vol. XVI, n° 77, abril-mayo, pp. 39-40.

GUZMÁN, Jairo

1995 «El ojo mide como una araña su territorio. (Aproximación a *El libro de barro* de Blanca Varela)». En *Prometeo*, n° 38, 1995, pp. 61-5.

HEREDIA, Julio

1999 «Blanca Varela, hada en París». En *La República*. 17 de mayo, p. 17.

HIGGINS, James

1993 «Una voz femenina: Blanca Varela». En James Higgins. *Hitos de la poesía peruana. S.XX*. Lima: Milla Batres, pp. 129-49.

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé

2002 «Piedra negra sobre piedra blanca». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, pp. 50-6.

2003 «Esa flor roja sin inocencia: una lectura de *Valses y otras falsas confesiones* de Blanca Varela». Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

JARQUE, Fietta

2001 «Blanca Varela: “Odio todo lo que tenga que ver con el éxito y el poder”». En *El País*. 21 de julio. Suplemento *Babelia*, p. 10.

JIMÉNEZ, Reynaldo

1981 «Contra el regreso a Babel». En *Oráculo*, n° 2, junio, pp. 75-9.

KRISTAL, Efraín

1995 «En lo más oscuro del verano: interpretando un poema de Blanca Varela». En *Neue Romania*, n° 16, pp.131-5.

KRISTAL, Efraín, Rosa NEMES, Emanuelle OLIVEIRA y Soraya

ALAMDARI (editores)

1995 «Entrevista con Blanca Varela». En *Mester*, vol. XXIV, n° 2, otoño, pp. 133-50.

LE CORRE, Hervé

2003 «Dos lecciones de anatomía: vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en la poesía de Olga Orozco (1920-1999) y Blanca Varela (1926)». En Carmen de Mora y Alfonso García

Morales (editores). *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 153-76.

LINDSTROM, Naomi

1997 «Canto villano: poesía reunida, 1949-1994». En *World Literature Today*, vol. 71, n° 4, otoño, p. 763.

LÓPEZ CUBAS, Rosana

1994 «El renacer de Blanca Varela». En *Oiga*. 28 de febrero, pp. 52-3.

LÓPEZ PARADA, Esperanza

2001 «La belleza del mutismo». En *El País*. 21 de julio. Suplemento *Babelia*, p.11.

MALCA, Óscar

1993 «El lugar del espíritu». En *Caretas*. 2 de diciembre, pp. 72-3.

MARTÍNEZ, Cesáreo

1989 «Blanca Varela: “Yo he visto el rabo del animal que todos tapan”». En Cesáreo Martínez. *Desde la vigilia. Hablan los escritores y pintores peruanos*. Lima: CONCYTEC, pp. 199-212.

MARTÍNEZ, Yaiza

1998 «Blanca Varela, poeta». En *Tendencias del Siglo XXI*, marzo, pp. 14-5.

MARTOS, Marco

1993 «Algunos poetas del Perú». En *Documentos de Literatura*, n° 1, abril-mayo-junio, pp. 5-24.

2002 «Apuntes sobre la poesía de Blanca Varela». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, págs. 74-84.

MÉNDEZ, José

1997 «Blanca Varela, poeta en Residencia». En *Boletín de la Residencia de Estudiantes*, n° 4, noviembre-diciembre, pág. 13.

1999 «¿De qué pérdida claridad venimos?». En Varela 1999a: 7-12.

MENDIOLA, Víctor Manuel

2001 «La flor que ladra: Blanca Varela». En *La Reforma*. 4 de agosto de 2001.

- MORA, Miguel  
 1999 «Blanca Varela: “A mí la rosa no me gusta, yo no quiero la rosa”». En *El País*. 26 de junio. Suplemento *Babelia*, p. 9.
- MORALES CABALLERO, Linda  
 1994 «Blanca Varela luce su mundo poético en el Instituto Cervantes». En *El Comercio*. 4 de mayo, p. C8.
- MORALES HURTADO, Jessica Milagros  
 1990 «El discurso amoroso en la poesía de Blanca Varela». Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MOROMISATO, Doris  
 2002 «Claves de género en la poesía de Blanca Varela». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, pp. 62-8.
- MUÑOZ CARRASCO, Olga  
 2002 «La palabra y sus pérdidas». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, pp. 29-37.  
 2005 «Blanca Varela: los últimos acordes de *Concierto animal*». En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 34, pp. 235-47.  
 2006 «Voz y desvelo en la poesía de Blanca Varela.» En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 668, febrero, pp. 53-60.  
 2006 «Blanca Varela: el ancho delta de *El falso teclado*». En *Hueso Húmero*, n° 48, mayo, pp. 100-10.  
 2006 «La búsqueda del origen en *El libro del barro* de Blanca Varela». En *Lienzo*, n° 27, pp. 193-207.
- NAVARRO SANTOS, Marianela  
 2000 «La palabra-ligadura de Blanca Varela». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 598, abril, pp. 141-2.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo  
 1986 «Blanca, tu canto oscuro». En *El Comercio*. 14 de noviembre, p. A2.
- O’HARA, Edgar  
 1983 «Blanca Varela en aire, tierra y agua». En *Cielo Abierto*, vol. 8, n° 24, abril-junio, pp. 18-24.

1984 «El recuerdo del recuerdo. Conversación con Blanca Varela». En *Revista Peruana de Cultura*, n° 2, pp. 11-28.

OLLÉ, Carmen

1989 «¿Existe la poesía pura?». En UNEGV. *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle «La Cantuta», pp. 55-81.

1992 «¿Es lacerante la ironía?». En *Márgenes*, n° 12, pp. 13-6.

1997 «*Canto villano*». En *Debate*, vol. XVIII, n° 92, diciembre-enero, pp. 63-4.

1998 «Poetas peruanas: ¿es lacerante la ironía». En K. Kohut, J. Morales Saravia y S. V. Rose (editores). *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 187-95.

OQUENDO, Abelardo

«La desesperación y su orden». En *Proceso*, n° 0, pp. 9-10.

ORTEGA, Antonio

1999 «Cuando el ojo de Dios no se detiene». En *Abc*. 26 de junio. Suplemento *Abc Cultural*, p. 6.

ORTEGA, Julio

2002 «En carne viva». En *More Ferarum*, n° 7/8, pp. 105-7.

OTERO, Diego

1999 «Blanca Varela: una voz en la intimidad». En *El Comercio*. 18 de abril. Suplemento *El Dominical*, pp. 4-7.

OVIEDO, José Miguel

1972 «Las tenaces confesiones de Blanca Varela». En *El Comercio*. 9 de julio. Suplemento *El Dominical*, pp. 28-30.

1979a «Blanca Varela, o la persistencia de la memoria». En *Diálogos*, n° 89, pp. 15-20.

1979b «Blanca Varela, o la persistencia de la memoria». En *Eco*, n° 217, noviembre, pp. 100-11.

2001 «Poesía como legítima defensa». En *El Comercio*. 4 de marzo. Suplemento *Dominical*, pp. 8-9.

2004 «Blanca Varela y la crítica». En *Letras Libres*, octubre, pp. 90-1.

- PAOLI, Roberto  
 1985 «Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos». En *Estudios sobre literatura peruana*. Florencia: Parenti, pp. 93-163.  
 1986 «Una visión lúcida y desencantada». En Varela 1986a: 7-12.  
 1996 «Una visión lúcida y desencantada». En Varela 1996: 15-23.
- PAZ, Octavio  
 1959 «Prólogo». En Varela 1959: 9-16.  
 1989 «Destiempos». En Octavio Paz. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 94-9.  
 1996 «“Destiempos” de Blanca Varela». En Varela 1996: 7-13.  
 2001 «Destiempos de Blanca Varela». En *Palabra en Libertad*, año 5, n° 5, primavera, pp. 85-8.
- POLLAROLLO, Giovanna  
 1986 «Blanca reunida». En *Debate*, vol. VIII, n° 40, septiembre, p. 86.
- PRAIN, Michelle  
 2001 «Titular para esta entrevista». En *El Comercio*. 4 de marzo. Suplemento *El Dominical*, p. 9.
- RAZZETO, Mario  
 1975 «Blanca Varela: en y alrededor de los libros». En *El Correo*. 15 de junio. Suplemento *Suceso*, p. 13.
- REBAZA SORALUZ, Luis  
 2000 «Aquí la tierra vasta de un inmenso día». En Luis Rebaza Soralez. *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 203-14.
- REISZ, Susana  
 1998 «“Escritura femenina” y estrategias de auto-representación en la “nueva” poesía peruana». En K. Kohut, J. Morales Saravia y S. V. Rose (editores). *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*.

Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 218-33.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor

1998 «La poesía ya no es una dama burguesa». En *Inti*, n° 46-47, otoño-primavera, pp. 285-92.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge

2001 «Experiencia de Blanca Varela». En *Abc*. 28 de agosto. *Abc Cultural*, p. 5.

ROMEO, Félix

2001 «Blanca Varela: “Cada poema que escribo es el primero”». En *Abc*. 25 de agosto. *Abc Cultural*, pp. 3-4.

ROSAS, Patrick

1999 «Hay que vivir como si fuera el día definitivo». En *Quehacer*, mayo-junio, pp. 75-80.

ROSAS RIBEYRO, José

2002 «¿Por qué no vivir con la muerte?». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, pp. 69-73.

ROSS, Indira

1999 «Blanca en el diván». *La República*. 18 de abril. Suplemento *Domingo*, pp. 27-8.

RUBIERA, Luis de la

1997 «Blanca Varela: la poesía elige a los poetas, no a la inversa». *Abc*. 9 de diciembre, p. 38.

RUIZ ROSAS, Alonso

1999 «Blanca Varela presenta obra en París». En *El Comercio*. 12 de mayo, p. C4.

SALAZAR, Ina

2002 «El canto del paria». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, pp. 17-28.

SALAZAR, Jorge

1983 «Las puertas del poeta». En *Caretas*, n° 761.



SALAZAR BONDY, Sebastián

1960 «Los sueños conscientes de Blanca Varela». En *El Comercio*. 3 de abril. Suplemento *El Dominical*, p. 4.

1964 «Dos poetas, dos ensayos de existencia: Blanca Varela y Carlos Germán Belli». En *La Gaceta* (Fondo de Cultura Económica), nº 120, p. 4.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo

1994 «Blanca Varela: su jerga de aguas negras». En *La Industria*. 27 de marzo. Suplemento *Lundero*, p. 3.

SARCO, Mabel

1994 «Los ejercicios materiales de Blanca Varela». En *El Comercio*. 6 de febrero. Suplemento *El Dominical*, p. 18.

SARMIENTO, Edwin

2001 «La soledad: Blanca Varela al pie del acantilado». En *La República*. 11 de marzo. Suplemento *Domingo*, pp. 34-7.

SCHWARTZ, Perla

1986 «Blanca Varela: poesía de ausencias». En *Plural*, nº 178, julio, pp. 64-5.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío

1994 «Un animal para el sacrificio». En *Hueso Húmero*, nº 30, marzo, pp. 109-13.

1997 «El deterioro del cuerpo en *Ejercicios materiales*». En *La Casa de Cartón de Oxy*, nº 10, verano, pp. 40-7.

1998 «¿Muchachita ingenua? Resemantización moderna de una expresión criolla popular: a propósito de Valses de Blanca Varela». En *Márgenes*, nº 16, diciembre, págs. 85-110.

2001a «Cómo ver en el doblez». En *El Comercio*. 4 de marzo.

2001b «Exacta dimensión». En *Ideele*, nº 137, pp. 49-52.

2002 «Ejercicios materiales: aprender la mortalidad». En *Ajos & Zafros*, nº 3/4, pp. 27-44.

SOBREVILLA, David

1986 «La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía reunida (1949-1983)* de Blanca Varela». En *Kuntur*, n° 2, septiembre, pp. 52-8.

2002 «Del abismo de *Concierto animal*». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, pp. 57-60.

SOLOGUREN, Javier

1976 «Poesía del 40: Blanca Varela». En *La Prensa*. 25 de julio. Suplemento *La Imagen*, p. 22.

1988 «Prólogo a Blanca Varela». En Javier Sologuren. *Gravitaciones y tangencias*. Lima: Colmillo Blanco, pp. 284-7.

SUÁREZ, Modesta

1999 «De sombras y destellos. Ritmo y épica en “Crónica” de Blanca Varela». En Gema Areta, Herve Le Corré, Modesta Suárez y Daniel Vives (editores). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)*. Madrid: Verbum, pp. 255-70.

2002 «Convertir lo exterior en interior». En *Martín*, año 2, n° 3, febrero, pp. 39-48.

2003 *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum.

SUÑÉN, Juan Carlos

1999 «Blanca Varela: “La poesía es una lógica inalienable”». En *Abc*. 26 de junio. Suplemento *Abc Cultural*, p. 5.

SZYSZLO, Fernando de

1991 «Días de París del 49». En *Ínsula*, n° 532-533, abril-mayo, p. 11.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1994 «Blanca Varela». En Augusto Tamayo Vargas. *Literatura peruana*. Tomo III. Lima: Peisa, pp. 955-6.

TORRES FIERRO, Danubio

1981 «Blanca Varela: “No me asusta envejecer”». En *Revista de la Universidad de México*, vol. 63, n° 3, julio, pp. 16-7.

USANDIZAGA, Helena

2001 «La oscuridad más plena». En *Hueso Húmero*, n° 39, septiembre, pp. 172-84.

2002 «“No sé si te amo o te aborrezco”: imágenes de Lima en la poesía contemporánea». En Pierre-Luc Abramson, Marie-Jeanne Galéra y Pierre López (editores). *Villes réelles et imaginaires d'Amérique Latine*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 127-48.

VALCÁRCEL, Rosina

1997 «Blanca Varela: “Esto es lo que me ha tocado vivir”». En *La Casa de Cartón de Oxy*, n° 10, verano, pp. 2-15.

VALDIVIA BASELLI, Alberto

2002 «Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta». En *Ajos&Zafiros*, n° 3/4, pp. 15-26.

VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario

2000 «Redescubriendo la poesía de Blanca Varela: *Canto villano*». Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VALERO JUAN, Eva María

2006 «“El mundo iluminado y yo despierta”: la poética material de Blanca Varela desde los años 80». En *Ómnibus*, n° 12, diciembre.

VALLE, Gustavo

2001 «Esa luz existe». En *Letras Libres*, año I, n° 1, octubre, pp. 79-80.

VARGAS, Rafael

1986 «Palabras para un canto». En *Cambio*. 11 de septiembre, pp. 28-9.

VARGAS LLOSA, Mario

2007 «Elogio de Blanca Varela». En *El País*. 20 de mayo.

XIRAU, Ramón

s.a. «El vals, la música y otros infiernos». En *Plural*, n° 13, p. 41.

