

# Trillar lo invisible

## Poesía y pintura de la obra de Blanca Varela



Modesta Suárez

*Biblioteca*  
**Universidad Veracruzana**

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

*Biblioteca*

---

TRILLAR LO INVISIBLE

Poesía y pintura en la obra de Blanca Varela

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Raúl Arias Lovillo*

Rector

*Porfirio Carrillo Castilla*

Secretario Académico

*Víctor Aguilar Pizarro*

Secretario de Administración y Finanzas

*Leticia Rodríguez Audirac*

Secretaria de la Rectoría

*Agustín del Moral Tejeda*

Director General Editorial

**Modesta Suárez**

**TRILLAR LO INVISIBLE**

Poesía y pintura en la obra de Blanca Varela



Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial

*Biblioteca*  
Xalapa, Ver., México  
2012

Armado de forros: Aram Huerta, a partir de *Gestación*, de Marta  
Martínez Vigoya

Clasificación LC: PQ8498.32.A58 S92 2012

Clasif. Dewey: 861.64

Autor: Suárez, Modesta, 1961-

Título: Trillar lo invisible : poesía y pintura en la obra de Blanca  
Varela / Modesta Suárez.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2012.

Descripción física: 348 p. ; 21 cm.

Serie:

(Biblioteca)

ISBN: Bibliografía: 287-301.

Materias: 9786075021447

Varela, Blanca--Crítica e interpretación.

Arte y literatura.

DGBUV 2012/18

Primera edición Editorial Verbum, España, 2003

Primera edición UV, 29 de febrero de 2012

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, C. P. 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

*Por las imágenes de interiores:*

DR. © Francis Bacon DACS/SOMAAP/México/2012-00016

DR. © Yves Tanguy/ARS/SOMAAP/México/2012-00016

DR. © Antoni Tàpies/VEGAP/SOMAAP/México-2012-00016

DR. © Salvador Dalí/VEGAP/SOMAAP/México/2012-00016

ISBN: 978-607-502-144-7

Impreso en México

Printed in Mexico

*Para Armonía y José María, de nuevo.  
Siempre*



## AL INFATIGABLE LECTOR

La edición de *Donde todo termina abre las alas* (2001) viene completando la obra de Blanca Varela con *El falso teclado*, y suma los seis poemarios de la *Poesía reunida (1949-2000)*.<sup>1</sup> El nuevo prólogo de Adolfo Castañón –tras los de Octavio Paz y Roberto Paoli– así como el epílogo de Antonio Gamoneda enmarcan estos textos ofrecidos a aquellos que estén descubriendo/redescubriendo a la peruana poeta fallecida en los umbrales del presente siglo.<sup>2</sup>

El propio título contiene este “terminar” que acoge un germinar y no es sino el impulso para lanzarse y navegar hacia adentro, parafraseando uno de sus últimos versos. La obra está entonces lista para seguir señalando el punto de convergencia que es la poesía: “momento como tumba o nacimiento / lugar de encuentro”.

Los capítulos y las páginas siguientes se escribieron con anterioridad, a partir de la obra reunida bajo el título de *Canto villano*.<sup>3</sup> Sin embargo, sigue vigente la perspectiva de una poeta con “mirada de pintor” y sueño de arquitecto, como lo recordaría ella durante uno de los últimos encuentros que tuvimos en

---

<sup>1</sup> Blanca Varela, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*.

<sup>2</sup> Blanca Varela (Lima, 1926-2009).

<sup>3</sup> Blanca Varela, *Canto villano*. Entre otros, también se publicaron los siguientes libros sobre/de Blanca Varela: Silvia Bermúdez, *La esfinge de la escritura: la poesía ética de Blanca Varela*; con motivo del XVI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana: Blanca Varela, *Aunque cueste la noche*; Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*.

su casa de Barranco. La puesta en espacio funciona de enlace para unos enfoques críticos que, recorriendo las artes del Renacimiento al siglo xx, configuran una de las más fecundas “poéticas de la mirada” latinoamericanas.

Los poemarios de Blanca Varela nunca han dejado de apelar al espacio, poético y pictórico, acompañando el canto que brota de un teclado falso, como lo eran las confesiones públicas de los años sesenta. Nos queda como lectores el seguirle esta cuerda, verdadero hilo de Ariadna: “a trillar lo invisible se ha dicho”.

*Toulouse, agosto de 2011*

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

Bajo el título genérico de *Canto villano*, Blanca Varela (Lima, 1926-2009) ya ha recogido su obra en dos ediciones mayores en las que, poco a poco, se amplía su obra poética: en 1986, *Poesía reunida, 1949-1983*, luego en 1996, *Poesía reunida, 1949-1994*. Posteriormente, apareció *Concierto animal*, 1999. Ya son, pues, cincuenta años de poesía ofrecida a un lectorado cada vez mayor.<sup>1</sup> Por ahora *Canto villano* consta de seis poemarios que sirven de base a nuestro estudio: *Ese puerto existe* (1949-1959); *Luz de día* (1960-1963); *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971); *Canto villano* (1972-1978); *Ejercicios materiales* (1978-1993); y *El libro de barro* (1993-1994).

Hablar de la poesía de Blanca Varela supone, a la vez que un acercamiento a una de las poetas latinoamericanas más personales de esta segunda mitad del siglo XX, adentrarnos por una generación, si no un grupo de poetas y creadores peruanos que han marcado el siglo. Con razón puede apuntarse la discreción que siempre marcó la publicación de los poemarios de Blanca Varela, hasta los años ochenta:

---

<sup>1</sup> Las dos ediciones estuvieron a cargo del FCE de México. Todas las citas de poemas, de ahora en adelante, pertenecen a la segunda edición (1996) y a la edición de *Concierto animal* (1999). Más recientemente aún, puede encontrarse en Francia la traducción de su poemario *Libro de Barro* (1994), traducido por Claude Couffon (*Le livre d'argile*, Indigo, París, 1998) y la traducción de *Ejercicios materiales* por Tita Reut con un prefacio de Mario Vargas Llosa (*Exercices matériels*, Myriam Solal, París, 1999).

Blanca Varela, como Westphalen y Moro, está entre estos poetas que los lectores esperan muchos años después de escrita la obra, incluso ya publicada, al menos editada: poetas que escriben más allá del tiempo en que vive y dormita la sociedad en que se mueven y a la que vaga o inconscientemente molestan; más allá, digamos, de la época estereotipo que solicita modelos adaptados a normas siempre desfasadas respecto al tiempo incesantemente futuro en que se ejerce la libertad de la palabra poética.<sup>2</sup>

Estas reflexiones inician un artículo de Américo Ferrari dedicado al estudio de la poeta y prolongan el interés de otros escritores que siempre acompañaron a la poeta. Empezando por Octavio Paz, el primero en señalar públicamente aquella voz peruana que apenas nacía en los albores de los años cincuenta parisenses,<sup>3</sup> en un texto que fue prólogo de *Este puerto existe* en 1959, y sigue encabezando cada edición de *Poesía reunida*. Voz ya apreciada desde los años limeños de amistad con Emilio Adolfo Westphalen.

En siete poemarios y ciento veintisiete poemas, Blanca Varela nos invita a la lectura de un itinerario poético complejo, con pautas de increíble exigencia para sí misma y lucidez sobre el ser humano. La reflexión puede adquirir matices existencialistas, no deja de sorprender la excesiva materialidad y corporeidad que se despliegan en los poemarios a medida que avanzamos en la obra. De una poesía epigramática a unos amplios poemas en verso y en prosa, la poeta da siempre una muestra de la total libertad de su escritura.

Ya en el prólogo a *Camino a Babel* (antología de 1986), Javier Sologuren destacaba “todo un sector de poemas que

---

<sup>2</sup> Américo Ferrari, “La carrera y el premio-reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela”, *Los sonidos del silencio (poetas peruanos del siglo XX)*, p. 96.

<sup>3</sup> Octavio Paz, “Destiempos de Blanca Varela”, *Puertas al campo*, pp. 94-99.

hallan su inspiración en las sugerencias de la pintura, en sus recursos y en la condición existencial del pintor”.<sup>4</sup> Más tarde, Adolfo Castañón observa la relación insistente, en la obra de Blanca Varela, con la pintura hasta señalar en ella “un ejemplo de esos consanguíneos vínculos en la literatura latinoamericana [entre pintores y escritores]” e insertar su trayectoria poética “[que] se inicia en 1939, en la figura generacional que constela a Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Jorge Eduardo Eielson”.<sup>5</sup> Amparada de nuevo por sus compañeros de generación, los lazos entre poesía y pintura se juntan naturalmente en sus versos. Más aún si pensamos en las relaciones que poesía y pintura mantienen en la tradición poética peruana del siglo xx, empezando por José María Eguren.<sup>6</sup>

Más allá del ejemplo peruano, Blanca Varela me parece pertenecer a lo que se llama en la poesía contemporánea “les poétiques modernes du regard”.<sup>7</sup> Tal vez en sentido distinto de lo que se suele conocer con la obra de Octavio Paz. Anne Picard señala con agudeza la empatía de Octavio Paz con la pintura, y unos poemas que nacen a partir de esas “puertas de lienzo”; añade que Paz “visita el espacio en *poeta*”.<sup>8</sup> La actitud de Blanca Varela me parece más cercana a la de una poeta que “ve en pintura”.

---

<sup>4</sup> Prólogo de Javier Sologuren a *Camino a Babel. Antología*, p. 9.

<sup>5</sup> Adolfo Castañón, “Blanca Varela: la piedra incandescente”, prólogo de *Canto villano (Poesía reunida 1949-1994)*, pp. 26-27.

<sup>6</sup> Véase el artículo de Emilio Adolfo Westphalen, “Pinturas y fotografías de Eguren. El Poeta”, *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 318-323. En este artículo, se recuerda oportunamente la pasión de Eguren por la pintura y se añaden los nombres de César Moro y de Ricardo Peña Barrenechea. Véase también el libro *Hojas de herbolario*, de Javier Sologuren.

<sup>7</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 264.

<sup>8</sup> Anne Picard, “Octavio Paz. El espacio dicho de otra forma. Hacia una convivencia entre ritmo pictórico y ritmo poético”, Modesta Suárez *et al.* (eds.), *Poesía hispanoamericana contemporánea: ritmo(s)/métrica(s)/ruptura(s)*, pp. 211-221 (subrayado por Anne Picard).

La propuesta teórica de Michel Collot, en torno a lo que él llama la *structure d'horizon du poème*,

[là où le monde] ne se donne jamais que comme horizon, c'est-à-dire selon le point de vue particulier du sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui n'est pas, entre l'élaboration d'une structure et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination,<sup>9</sup>

me interesa en la medida en que lleva a considerar el universo imaginario de un escritor como un territorio con un horizonte abierto y móvil, en cuya elaboración la pintura, en el caso que me ocupa, puede ser plenamente partícipe.

No se trata solamente de una transposición de códigos, si bien cabe hablar de trabajo de traducción, como lo hace Claude Esteban a propósito de Octavio Paz, sino de una traducción de signos plásticos a una lengua, sin hablar de relación de identidad.<sup>10</sup> Se trata de la búsqueda de un lugar común entre poesía y pintura, sin volver a una *mimesis* sonora del cuadro —y veremos que el único caso de *ekphrasis* en toda la obra de Blanca Varela ya encierra una serie de desfases con el cuadro observado—, mas considerando el universo pictórico como un llamamiento para la imaginación. Este voluntario acercamiento a la pintura no resuelve todas las contradicciones entre ambas, no disuelve todos los misterios: “Etrangement familière, la peinture paraît comme une chose qui, dans son *énigmatique présence*, reste hors

---

<sup>9</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 7.

<sup>10</sup> Claude Esteban, *Détours d'écriture. Octavio Paz ou la raison poétique*, núms. 13-14 (primavera-verano), 1989, p. 17. Es de señalar en el mismo sentido el artículo de Liliane Louvel, “La description ‘picturale’. Pour une poétique de l'iconotexte”, *Poétique*, p. 477.

d'atteinte tout en ouvrant un *espace inépuisable de désirs et de significations*".<sup>11</sup>

Tal vez sean este riesgo y esta promesa alicientos suficientes para todos los poetas que, en particular en el siglo xx, han considerado a los pintores como "aliados sustanciales", según la fórmula de René Char.

Por otra parte, este estudio no pretende lanzarse en busca de filiaciones –algunas son explícitas– o de una legitimidad a través de la pintura –como podría hacerse también mediante el intertexto poético–; tampoco pretende reducir la poesía de Blanca Varela a un catálogo de técnicas desarrolladas o teorizadas por pintores. Desde mi perspectiva literaria, me adhiero a la reflexión que Jean-Marie Pontévia plantea desde la crítica de arte. Rechaza primero lo reductor que es la mera contabilización de "préstamos": "chaque fois qu'il est question d'‘influence’, l'accent est mis exclusivement sur ce qu'elle censée transmettre, jamais sur *le procès de transmission*"; luego, prefiere hablar de "latence [et de] circulation souterraine du sens".<sup>12</sup> Su visión es interna a la pintura y tal vez el hecho de trabajar pensando en y pasando por dos códigos distintos me libere de este tipo de aproximación contable.<sup>13</sup> Toda la obra de Blanca Varela está hecha de afinidades y complicidades con pintores –y poetas, músicos, filósofos– sin que se establezca jerarquía entre unos y otros.

---

<sup>11</sup> Carine Trévisan, "Les poètes et la peinture: une 'fête de l'apparition'", en Marie-Claire Bancquart (ed.), *Poésie de langue française 1945-1960*, p. 210. El subrayado es mío.

<sup>12</sup> Jean-Marie Pontévia, "La portée de Magritte: remarques sur la notion d'influence", *Magritte*, CAPC, Bordeaux, 1977, s. p. (el subrayado es mío).

<sup>13</sup> Antes que un catálogo, el diccionario de la obra de Blanca Varela al que dedicaré las páginas siguientes me pareció sugestivo y útil como herramienta de trabajo y no como un fin en sí.

Tendré en cuenta una última advertencia, la que expresa Daniel Lançon cuando se interroga sobre la necesidad –¿su naturaleza?– que tantos poetas confiesan sentir al acercarse al lienzo. Su respuesta pone en evidencia el efecto revelador que tiene lo pictórico sobre la experiencia poética:

... l'art visuel soumet qui l'aborde à un dialogue singulier, car l'hétérogénéité demeure forte entre l'œuvre et le langage qui commente malgré les tentatives de mime, d'identification, voire d'annexion; d'où une possible transformation de l'écriture elle-même, sans doute une activation de virtualités singulières de "visibilité" dans l'écriture.<sup>14</sup>

En esto está una buena parte de las hipótesis que construyen este estudio: lo pictórico, el espacio pictórico, contribuye a –¿modifica?– la manera de escribir el poema, de crear su espacio –poético– y tal vez su manera de ser leído.

Apuesto, en cierto sentido, por la constitución de una memoria visual –¿una memoria pictórica?– que acompaña al largo proceso de escritura y establece pautas a partir de las que se construye el espacio del poema. Cierta “acumulación” pictórica va creando un intertexto fértil que no se agota en la referencia al lienzo. Paulatinamente y gracias a la estructuración de un espacio –una puesta en espacio tal como la pensaría un pintor– Blanca Varela se aleja de aquella referencia para crear la esfera donde se mueve su poesía. La relación directa con la pintura, incluso cuando se esfuma, no cesa de dejar huellas en el poema, fruto de la reflexión anterior, y la omnipresencia de un paisaje inscrito desde el primer poema de la obra.

---

<sup>14</sup> Daniel Lançon, “Un *ut pictura poesis* contemporain”, en Godoffre, Ellrodt, Maulpoix (eds.), *Lacte créateur*, pp. 211-212.

Para interrogarnos sobre esta marca pictórica propia de *Poesía reunida*<sup>15</sup> y *Concierto animal*, cabe volver a los años de formación de la poeta y del grupo de creadores peruanos al que pertenece. Las fuentes no son únicas, y el estudio de varios poemas nos incitará a tener en cuenta una perspectiva amplia cuando se alude al acercamiento pictórico. Las implicaciones son numerosas ya que de las nociones de cuadro o de espacio pictórico surgen cuestiones como las de la representación, de la creación o de la creación del sujeto poético, entre otras.

Quisiera destacar cómo existe un soporte de la representación pictórica para la constitución de un espacio poético propio (a partir de la problemática del paisaje, del enfoque, de los colores, etc.). De hecho, las implicaciones de una con otro parecen tener repercusiones en el mismo plano de la escritura, terreno en el que se experimenta la espacialización del poema. El abanico de formas poéticas usadas por Blanca Varela viene reforzando los lazos entre la elección de una escritura y la temática espacial. El uso, el abandono y luego el reintegro del poema en prosa, así como las numerosas variantes entre prosa y verso, deben ser entendidos dentro de esta búsqueda de un espacio capaz de señalar otros/nuevos límites (históricos, límites del sueño, límites del cuerpo en un espacio apremiante). Entonces, y más allá del mero referente pictórico, desde el meollo de la escritura, será necesario considerar cómo Blanca Varela fragua una reiterada reflexión ontológica, inscrita dentro de la tradición poética peruana contemporánea.

---

<sup>15</sup> Para evitar confusiones entre los títulos de los poemarios y el título de la obra, hablaré en general de *Poesía reunida*, y cada poemario vendrá señalado por su nombre en el texto.

## De concordancias y frecuencias<sup>16</sup>

Este trabajo tiene como punto de partida la elaboración informática de un diccionario de la obra publicada que permite precisar los usos y las reiteraciones de palabras así como su reparto en cada poemario y en el conjunto. Pensado como una herramienta lexical, este diccionario nunca pretende sustituirse al trabajo de análisis de la obra sino aportar a lo largo de la lectura de *Poesía reunida* y *Concierto animal* una percepción más precisa de intuiciones primeras. Los resultados obtenidos, y para algunos transcritos en la parte anexa de este trabajo, sí señalan la abundancia del campo semántico referido a lo espacial. Estas constataciones y la presencia importante de poemas dedicados en forma más o menos explícita a la pintura me incitan a investigar detenidamente esta relación entre poesía y pintura, nexos que se sitúa dentro de la misma tradición poética.

Sin pretender llevar a cabo un “estudio de estilística cuantitativa” como aquél emprendido por el crítico italiano Giovanni Meo Zilio a propósito de la obra poética de César Vallejo, la creación de un diccionario de la obra de Blanca Varela me ha permitido reforzar ciertas hipótesis,<sup>17</sup> utili-

---

<sup>16</sup> Tomo prestado este subtítulo del artículo de Giovanni Meo Zilio sobre “El lenguaje poético de César Vallejo...”, en Américo Ferrari (ed.), *César Vallejo. Obra poética*, pp. 621-660.

<sup>17</sup> De hecho este “estudio de estilística cuantitativa” no ha sido posible por no disponer, en la Maison des Pays Ibériques donde se ha llevado a cabo el trabajo informático, de una versión española del *logiciel* Hyperbase. Con lo cual se ha cerrado todo posible cotejo con un diccionario de referencia como el de la Real Academia de la Lengua (que vendría a ser el equivalente del diccionario usado en francés). Así pues, me he limitado a sacar una serie de elementos basados en un estudio lexicográfico y en lo que significan las concordancias y las frecuencias que anuncian el subtítulo.

zando la potencia de una computadora y la maleabilidad de un programa informático llamado Hyperbase.

Dicho diccionario tiene varios empleos. El primero de ellos consiste en establecer una lista definitiva, siempre que se hayan salvado los errores tipográficos, del conjunto de los términos usados por la poeta y reseñados por orden alfabético. Bajo cada término viene incluido luego su frecuencia y posición en los distintos poemarios (así como su situación dentro del poema en el que aparece). Otro empleo posible del diccionario consiste en explotar la obra completa según las ocurrencias de palabras, desde la frecuencia máxima que es la del punto (con 824 ocurrencias) hasta la frecuencia mínima seleccionada por la computadora (10 ocurrencias). Se tiene, entonces, acceso a las 206 palabras más usadas. Este empleo puede a su vez ser extendido a cada uno de los siete poemarios de la obra, bajando entonces la frecuencia mínima hasta las palabras repetidas solo dos o tres veces.<sup>18</sup> Última meta de este trabajo: poner a disposición de otros investigadores la obra de Blanca Varela informatizada y, por lo tanto, tener de ella un “manejo” semántico facilitado.

A partir de estos datos iniciales, cabe la posibilidad de otras aproximaciones, donde se plantee el tema de las concordancias de palabras ya sea en su forma completa ya sea en su forma parcial; por ejemplo, el censo de la palabra “lugar” o de la palabra comenzando por “lugar”: lo que implica el posible encuentro de palabras como “lugares” o “lugareño/a/os/as”. Los esquemas obtenidos ofrecen entonces una visión global de la situación de la palabra buscada dentro de su contexto poético, recapitulando a la vez su distribución en cada poemario.

Partiendo de esta base lexicográfica, el diccionario de la obra poética de Blanca Varela deja en evidencia una serie de

---

<sup>18</sup> Cfr. anexo 8. Conjunto de los siete volúmenes de la obra de Blanca Varela.

palabras recurrentes a lo largo de los poemarios. La primera ocurrencia sustantiva concierne a la palabra “ojos / ojo” con 60 ocasiones (43 veces en plural + 17 en singular) entre los seis poemarios. La ampliación del campo semántico hace también que, por ejemplo, el círculo de la visión venga confortado por la constancia de verbos que, juntando sus diversas formas conjugadas, alcanzan una presencia importante en el corpus analizado: “contemplar” (8), “mirar” (36), “observar” (6), “ver” (32). Sustantivos y formas verbales llevan a considerar el surgimiento de un espacio de la visión que obedece a leyes que los poemas irán enunciando a lo largo de la obra.

Los sustantivos que siguen a la palabra “ojos” en cuanto a mayor número de ocurrencias constituyen más bien un paisaje mínimo: “luz / luces” (57 + 2), “cielo” (53), “aire / aires” (49 + 1), “noche / noches” (46 + 3), “tiempo” (40), “día / días” (42 = 34 + 8), “sombra / sombras” (43 = 33 + 10), “mar” (38), “sol / soles” (36 + 1); paisaje al que se añade un término esencial en la obra: “mano / manos” (45 = 30 + 15). Este recuento se conforta cuando se amplía la observación al sistema de los derivados: por ejemplo, “noche / noches” con “nocturno / a / as”, se alcanzan entonces las 53 ocurrencias. Si seguimos ateniéndonos a este recuento de frecuencia de palabras, nos damos cuenta muy rápidamente de que no existe alta frecuencia de los adjetivos, pues están casi completamente ausentes, excepto los adjetivos de colores y los posesivos y los demostrativos en función adjetival.

Otra observación, a partir del sistema de ocurrencias: la superioridad cuantitativa del artículo definido: “la” (813) + “el” (690) al que hay que añadir “del” (186) y “al” (118) + “los” (158) + “las” (124) o sea un total de 2 089, frente a un artículo indefinido que consta de 389 ocurrencias repartidas entre “un” (235) + “una” (151) + “unos/as” (3). ¿Hasta qué punto no se puede hablar de objetos señalados y situados “visualmente” en

el poema por el artículo definido que tiene entonces la función de un deíctico? Esta idea vendría reforzada por la misma y abundante presencia de los deícticos, demostrativos o pronombres personales.<sup>19</sup> Los adverbios espaciales y temporales parecen equilibrarse cuantitativamente (221 frente a 224): esto conduce a dos reflexiones. Da razón a los críticos que veían una reflexión poética vareliana enfocada desde la perspectiva temporal pero a la vez matiza la exclusividad del tema al señalar la presencia marcada de la espacialidad.

Dentro de esta lectura que destaca la existencia de un espacio visual, la referencia pictórica se encuentra dispersa a la vez en una red que se podría decir “cuantitativa” de ocurrencias que especifican nociones de espacio, de pintura, y también en una red “cualitativa” de palabras o nombres que por su carácter único señalan una intención; en ambas se desarrolla un vocabulario técnico pictórico.

Esta última red de palabras se constituye no tanto al considerar el número de ocurrencias sino al observar más detenidamente las entradas del diccionario de la obra completa de Blanca Varela. Destacan de inmediato los apellidos que

---

<sup>19</sup> Los demostrativos:

$$\text{“esa”} + \text{“esas”} + \text{“ésas”} = 21 + 3 + 1 = 25$$

$$\text{“ese”} + \text{“eso”} + \text{“esos”} = 24 + 11 + 2 = 37$$

$$\text{“está”} + \text{“estas”} = 30 + 3 = 33$$

$$\text{“este”} + \text{“éste”} + \text{“esto”} + \text{“estos”} = 24 + 7 + 8 + 5 = 44$$

$$\text{“aquel”} + \text{“aquél”} + \text{“aquella”} + \text{“aquéllos”} = 2 + 3 + 3 + 1 = 9$$

Los pronombres personales expresados fuera de la forma verbal y adjetivos posesivos:

$$\text{“yo”} + \text{“mi”} + \text{“mis”} = 22 + 60 + 22 = 104 + \text{“mío”} + \text{“mía”} + \text{“míos”} (8 + 9 + 3 = 20) = 124$$

$$\text{“tú”} + \text{“tu”} + \text{“tus”} = 29 + 80 + 13 = 122 + \text{“tuyo”} + \text{“tuya”} + \text{“tuyos”} (1 + 2 + 1 = 4) = 126$$

$$\text{“él”} + \text{“ella”} + \text{“ellos”} + \text{“ellas”} + \text{“su”} + \text{“sus”} = 8 + 6 + 11 + 4 + 89 + 44 = 162 + \text{“suyo”} (1) = 163.$$

históricamente aluden al mundo de la pintura. Tampoco son muy numerosos. El nombre de Fernando de Szyszlo (p. 114), como referencia autobiográfica y pictórica; también en *Valses y otras falsas confesiones* leemos el principio de una apóstrofe a Picasso, en el poema “Nadie sabe mis cosas” (p. 121). En el último poema del mismo libro falta el nombre explícito de Van Gogh, sin embargo apenas disimulado por el título: “Auvers-sur-Oise” (p. 139), y sobrentendido en la frase final: “esa música loca que se escapa de tu oreja” (p. 141). El nombre de Rubens está presente en el poema “Canto villano” del poemario homónimo, así como Tapiès [*sic*] a quien la poeta dedica un poema subtítulo “puertas” (p. 151). Malevitch en “Malevitch en su ventana” (p. 185) viene a completar este recuento desde *Ejercicios materiales*. De hecho el primero y el último volumen de *Poesía reunida* no incluyen este tipo de datos. El nombre de un nuevo pintor destaca en *Concierto animal*: Cézanne (p. 41).

Estos apellidos no son los únicos citados en la obra pues vienen rodeados por los de filósofos como Simone Weil (“Conversación con Simone Weil” en *Valses*) y Théodore Monod (“Monsieur Monod no sabe cantar” en *Canto villano*); músicos como Bach (“Conversación con Simone Weil”), Mozart (“Divertimento” en *Ese puerto existe*), y cantantes como Billie Holiday (“Oyendo a Billie Holiday” en *Canto villano*) o Frank Sinatra (poema sin título que encabeza la sección “Valses” en *Valses*); poetas a quienes van dedicados textos como César Moro (III de “Destiempo”, poema final de *Ese puerto existe*) y Octavio Paz en “Del orden de las cosas”, poema inaugural de *Luz de día*. Por fin, Kafka es el dedicatario del poema “Sin fecha” en *Ejercicios materiales*, poema que además incluye sin mayor precisión un verso de Dante, en italiano –“lasciate ogni speranza voi ch'entrate”–. Sin embargo, los apellidos de los pintores no están aislados en absoluto y asientan su autoridad por una serie de términos que reafirman la importancia de la pintura.

La lectura del diccionario de la obra poética deja constancia de la presencia de un léxico pictórico que, según los volúmenes, tiene mayor o menor presencia. Blanca Varela incluye palabras que van creando una constelación en torno al mundo de la pintura: así “museo” (2 ocurrencias), “cuadro/os” (3), “marco” (1), “crítico” (1), “borrar/borrosas” (2), “manchas” (1), “halo” (1), “claroscuro” (1) “descolorido” (1); e igualmente la inclusión de un vocabulario técnico: “carbón” (1), “esmalte” (1) “estuco” (1), “alla prima” (1); o aun alusiones al mundo de la pintura. Comparto, por ejemplo, la impresión de Carmen Ollé acerca del enigmático título del poema “La muerte viste a la novia”, cuando a ella le parece escuchar un título distinto, relacionado con Duchamp y una obra suya de 1923, “La Novia desnudada por sus solteros”.<sup>20</sup>

Sin entrar por ahora en el estudio directo de la obra, ciertos poemas remiten a escenas cuya representación ha quedado fijada por la pintura; por ejemplo, “Claroscuro” (*Ejercicios materiales*, pp. 208-209), por su temática y el dispositivo que presupone, hace pensar en uno de aquellos cuadros barrocos dedicados a la vanidad del ser, desde su principio hasta la estrofa final que cito:

como en los viejos cuadros  
el mundo se detiene  
y termina  
donde el marco se pudre.

Las evocaciones de cuadros son varias, sin ser obligatoriamente citas directas, incluso llegan a ser cuadros imagina-

---

<sup>20</sup> Carmen Ollé en la reseña que hace de la edición del libro *Poesía reunida (1949-1994)* para la revista *Debate*, pp. 63-64.

dos. En una entrevista, Blanca Varela reconocía que “Antes del día” (*Luz de día*, p. 81) podría ser como un cuadro de Magritte aunque el cuadro no fue nunca pintado. Y añadía que el poema venía “dedicado a Dore Ashton, que es una magnífica crítica de pintura”.<sup>21</sup> El paratexto, en este sentido, constituye otro punto de encuentro con la pintura como lo recuerdan varias carátulas de los libros de Blanca Varela: *Valses y otras falsas confesiones* está ilustrado por un lienzo de Szyzlo; la primera edición de *Poesía reunida* recuerda la composición de un bodegón, aunque la poeta se distancie de una portada impuesta por el editor, mientras que la segunda edición recoge el cuadro de Goya titulado *Perro semihundido en la arena*. Fue una elección que ella explica de la siguiente manera:

Goya y el perrito. Ese perrito yo lo impuse. Dije yo quiero esto o un perro de Bacon que me gusta mucho. Es un cuadro francamente abstracto: dos planos. Y luego hay esa especie de pequeño ser que se debate, que no sabes si se está tratando de salvar o si está emergiendo del agua.<sup>22</sup>

Volviendo a los poemas, está también el principio de “Crónica” (*Ejercicios materiales*, p. 211) donde aparece un personaje de posible virgen policromada que “sacude soleada melena y albiceleste gualdrapa”, a la que ella misma tilda de “virgen de cartón-piedra”.<sup>23</sup> Del mismo modo, al final de “Ejercicios materiales” (p. 199), leemos una estrofa que parece construirse a partir del cuadro de Manet titulado *L'origine du monde*:

---

<sup>21</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, 1997.

<sup>22</sup> *Idem*. Cfr. anexo.

<sup>23</sup> Charo Núñez *et al.*, “Blanca Varela: ‘Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años’”, *Diario de Poesía*, p. 5.

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.

La propia descripción juega entre arte, en un sentido más amplio, y realidad, en poemas incluidos en *Luz de día*:

El pájaro herido en el esmalte al alcanzar el fruto  
("Palabras para un canto", p. 98);  
Pía el impío en la rama de mármol,  
("Alla prima", p. 104)

hasta constituir en sí, en "Nadie sabe mis cosas" (p. 119), una referencia pictórica del sujeto poético:

y un perro una gota de lluvia una familia de paseo  
como en un cuadro entraban para siempre en la memoria.

En los últimos ejemplos citados, salimos del sencillo marco del diccionario para entrar en un sistema de referencias culturales compartidas con los lectores. Sin embargo, este conjunto de datos está confortado por un recuento abrumador si pasamos a considerar dos listas esenciales en la constitución de lo pictórico: los colores y la luz. Se confirma entonces no solo la atención llevada a la presencia de los colores fundamentales –azul (17 ocurrencias), amarillo (9), rojo (31)– entre los cuales cabría notar la casi ausencia del verde (4), sino también el que la poeta

hace un uso del color con los matices que escogería un pintor. El diccionario de la obra permite recoger unas treinta y cinco palabras que remiten al colorido hasta la creación de colores tan misteriosos como aquel “color perdido de vieja misiva” (p. 70); un fragmento de “Último poema de junio” ofrece una paleta interesante:

Rojos, divinos, celestes rojos de mi sangre y de mi corazón. Siena, cadmio, magenta, púrpuras, carmines, cinabrios. Peligrosos, envenenados círculos de fuego irreconciliable (p. 183).

En cuanto a la luz, tal vez sea más justo referirse a un claroscuro, ya que claridad y oscuridad se equilibran con respectivamente 198 y 204 ocurrencias. Está relacionada con elementos de un paisaje que cubre el conjunto de los poemarios en el que la noche, el cielo y el día proporcionan gran parte de las fuentes naturales de luz.

Por otra parte, y para entender mejor la importancia de estas observaciones, antes de pasar a una parte más de análisis de la obra poética pienso necesario detenerme en el recorrido intelectual de Blanca Varela y las varias etapas de su formación. De hecho, su itinerario mezcla sin reparo la escritura y la pintura: en su vida privada, en sus amistades peruanas y, luego, en encuentros fecundos de los cuales habría que entresacar a Octavio Paz como figura que hace enlazar perfectamente ambas tradiciones. Poco a poco se elabora algo parecido a una “mirada de pintor”, que Blanca Varela también reivindica.

En forma casi anecdótica, podría decirse que lo pictórico está inscrito dentro de la escritura de la poeta por meros caminos autobiográficos. Entre aquellas confesiones, anunciadas y desviadas desde el título de su tercer poemario (*Valses y otras*

*falsas confesiones*), la poeta ofrece dos versiones complementarias de una identidad relacionada con el mundo de la plástica: primero un verso, “mi nombre de seis letras negras” (p. 112), donde la escritura se complementa con el contraste de colores: negro de la letra, blanco de la página, y Blanca el nombre; luego una réplica en inglés: “Good morning Mrs Szyszlo” (p. 114), en la cual se refiere a su apellido civil, era entonces esposa del pintor, también peruano, Fernando de Szyszlo.

### Lima de los años cuarenta

Dejando de lado los polémicos debates sobre periodizaciones y definiciones de generaciones, la década del cuarenta ofrece un fructífero terreno de experiencia –auge para unos, “punto de partidas” para otros– al mayor grupo de creadores peruanos (narradores, poetas, pintores) del siglo xx. Entre ellos muy pocas mujeres. Está en trasfondo, la anterior labor de Magda Portal, poeta, periodista, militante de los años veinte-treinta; y están en ciernes futuras poetas como Cecilia Bustamante, Carmen Luz Bejarano, Yolanda Westphalen o Blanca Varela: la eclosión tardará unos años más.

Si bien el mundo universitario de San Marcos, y masculino por antonomasia en los años cuarenta, no le dejaron un imperecedero recuerdo, Blanca Varela evoca “[una] entrada al grupo de los jóvenes escritores [que fue] absolutamente natural”.<sup>24</sup> Blanca Varela siempre ha subrayado la importancia de una serie de encuentros, aperturas hacia nuevos horizontes, en una vida devorada desde muy joven por la lectura y la escri-

---

<sup>24</sup> Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 85.

tura. En su entorno, cuatro nombres, cuatro hombres, dominan en un panorama donde se entrecruzan todos los intelectuales faros de las décadas venideras: los peruanos Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Emilio Adolfo Westphalen (1911), César Moro (1903-1956) y José María Arguedas (1911-1969). Siendo los tres últimos los que conformarían el “imaginario nacional” peruano, tal como lo calificó Alberto Escobar,<sup>25</sup> por la influencia que tuvieron en las generaciones ulteriores.

Sebastián Salazar Bondy tal vez sea el primero en preguntarle a Blanca Varela por los versos que escribe –“Sebastián, sobre todo, me hizo un gran favor: me enseñó a leer poesía”–.<sup>26</sup> A partir de ese encuentro, en 1943, Blanca Varela se vuelve lectora de César Moro, Martín Adán (1907-1985) y Emilio Adolfo Westphalen, antes de entablar una amistad duradera con poetas como Jorge Eduardo Eielson (1921) y Javier Sologuren (1923). Por Sebastián Salazar Bondy también se hacía el encuentro con los poetas franceses, de finales del siglo XIX hasta los surrealistas. Se añadía a esta proximidad con la poesía en lengua castellana, las lecturas proporcionadas desde las traducciones hechas por los integrantes del grupo.

Entre otros lugares de acogida: el bar Zela de la Plaza San Martín “donde estaban pintores como Sérvulo Gutiérrez, Cristina Gálvez, Ricardo Sánchez”,<sup>27</sup> o la peña Pancho Fierro. El recuerdo es:

[el de] un local muy frecuentado por escritores, pintores y músicos. Una de las propietarias era Celia Bustamante, que fue esposa de José María Arguedas. Un día Sebastián me llevó a la Peña. Era un

---

<sup>25</sup> Alberto Escobar, *El imaginario nacional*.

<sup>26</sup> Jorge Coaguila, “La poesía es una sola (confesiones de Blanca Varela-1)”, *La República (Culturas)*, p. 25.

<sup>27</sup> *Idem*.

lugar curioso, porque allí se reunía gente de todas las generaciones: Sabogal, Moro, Adán, Westphalen, Szyszlo, con quien me casé después.<sup>28</sup>

La peña Pancho Fierro cobra, para Blanca Varela, las dimensiones de un espacio utópico:

... un mundo de reconciliación, de eso que nunca se ha podido conseguir en el Perú y que allí se conseguía. Había gente de muy diversas edades y de muy diversos intereses [...] pero todo con amistad y respeto. Estábamos sentados allí conversando y de pronto aparecía el pintor José Sabogal o Martín Adán. En esos tiempos también se presentaban en la peña Corpus Barga, que era un conocido escritor y político español emigrado, Eielson, Sologuren, Szyszlo, la pintora Leonor Vinatea, Camino Brent, y los doctores Valega, Gastiaturú y Pesce, que eran médicos.<sup>29</sup>

En aquellos años marcados por la esperanza de una apertura política con la presidencia de José Bustamante y Rivero (1945-1948), por la violencia aprista hasta el golpe de estado del general Odría en octubre de 1948, debe situarse otro acontecimiento que cohesiona radicalmente ese grupo de intelectuales: la creación de la revista *Las Moradas* (1947-1949),<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *Idem*. Las citas incluidas en estas páginas y sin mayor precisión son palabras de Blanca Varela.

<sup>29</sup> Efraín Kristal, "Entrevista con Blanca Varela", *Mester*, pp. 134-135. Véase también, sobre la peña Pancho Fierro, el libro de Roland Forgues, *José María Arguedas. La letra inmortal (correspondencia con Manuel Moreno Jimeno)*.

<sup>30</sup> Françoise Aubès, "Las Moradas ou la frontière magique: la revue du poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen (1947-1949)", *América. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*, p. 248.

fundada por Emilio Adolfo Westphalen y en la que participaría activa y amistosamente César Moro, representa un cimiento fundamental en la constitución de un grupo de ahora en adelante unido. Lo que ya imperaba a nivel de relaciones entre individuos, el enlace entre diversas generaciones y entre las artes y las letras, plasma en lo que se ha podido llamar, tal vez abusivamente, una “revista-persona”.<sup>31</sup> Entre los colaboradores encontramos a varios nombres ya citados y por supuesto a Blanca Varela y a Fernando de Szyszlo, para debates que, superando los límites del Perú, intentan tejer una red de afinidades que se desborda hasta México y Europa, aprovechando también las circunstancias históricas y los diversos exilios y encuentros que implicó la Guerra Civil Española primero y luego la Segunda Guerra Mundial. Westphalen tiene, además, la estatura del *porteur* para muchos y también para aquella joven poeta que es Blanca y a la que él recordara más tarde como “la más devota y enamorada alumna”.<sup>32</sup>

## **Del “parasurrealismo” peruano a la experiencia europea**

Dentro de lo que puede considerarse como un momento de formación intelectual para Blanca Varela, y ahí también están sus dos primeros poemas publicados,<sup>33</sup> *Las Moradas* constitu-

---

<sup>31</sup> La expresión es de Bruno Podestá (“Revistas peruanas de este siglo”, *Apuntes*, vol. 3, núm 6, 1977, p. 71), citada por Françoise Aubès, *op. cit.*, p. 249.

<sup>32</sup> Jonio González, prólogo de *Blanca Varela. Poesía escogida 1949-1991*, pp. 9-18.

<sup>33</sup> Los dos poemas son: “El día” y “La ciudad”, aparecidos en la revista *Las Moradas*, p. 149. También la revista *Letras Peruanas* publicó, en 1952, cuatro poemas —“Carta”, “Fuente”, “Divertimento” y “Poema” (“Vuelvo a contar mis dedos...”)—, acompañados por una acuarela-retrato de la poeta con la firma de Szyszlo.

yen una doble apertura respecto a lo que vivirá en la década siguiente. Son años en los que César Moro primero, pero también otros poetas como Eielson o Sologuren, favorecen lo que el propio Sologuren ha llamado “un clima para-surrealista”.<sup>34</sup> En el recuerdo de la poeta destacan las lecturas surrealistas: “[Las] tuvimos en grupo a través de Moro, Westphalen y Manuel Moreno Jimeno quien tenía una bibliografía espléndida del surrealismo. Ya cuando llegamos a París compramos todos los documentos surrealistas”.<sup>35</sup>

Si bien Stefan Baciú señala una como inexistencia del surrealismo en el Perú, de la cual emergería el único César Moro<sup>36</sup> y Luis Monguió –en *La poesía posmodernista peruana*, reduce a una frase la misma experiencia surrealista de Moro–, otros críticos lo señalan como el mayor poeta surrealista latinoamericano.<sup>37</sup> Marcel Jean, en su *Autobiographie du surréalisme*, cita a César Moro entre el grupo de los amigos y colaboradores de Breton, en los años treinta. Su nombre vuelve a incluirse en un grupo de 16 poetas que publicó en Bélgica un conjunto de poemas y dibujos titulado *Violette Nozières (1934)*

---

<sup>34</sup> Javier Sologuren, “Al andar del camino. Poesía del 40: Blanca Varela”, *La imagen* (suplemento cultural de *La Prensa*), p. 22.

<sup>35</sup> Jorge Coaguila, *op. cit.*, p. 25.

<sup>36</sup> Stefan Baciú, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*.

<sup>37</sup> Véase el artículo de Estuardo Núñez sobre “La recepción del surrealismo en el Perú”, Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, pp. 40-48. Al respecto, es interesante también el libro de Joseph Alonso *et al.* (eds.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*; así como el artículo de Marco Martos sobre “Reflexión sobre la poética de los movimientos de vanguardia latinoamericana”, Le Corre, Suárez (eds.), “Rupture(s) et littérature(s) latino-américaine(s)”, *Les Langues Néo-Latines*, núm. 297, pp. 157-167, 1996. En él, Marco Martos devuelve su lugar a César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, pues considera como “poroso al credo surrealista” (p. 167), pero sobre todo Javier Abril y Abelardo Oquendo de Amat.

(poemas de Breton, Char, Eluard, Maurice Henry, César Moro, Péret, Tzara; dibujos de Arp, Brauner, Dalí, Ernst, Giacometti, Marcel Jean, Magritte, Tanguy; carátula fotográfica de Man Ray).<sup>38</sup> Como lo recuerda Jonio González, César Moro organiza en 1935, en Lima, lo que sería la primera exposición surrealista que tiene lugar en América Latina.<sup>39</sup> Por él, se hace la mediación del surrealismo entre América Latina, en especial México y Perú, y el grupo de Breton. Fiel amigo, Emilio Adolfo Westphalen, a quien Blanca Varela define como “encarnación viva y próxima del surrealismo”,<sup>40</sup> comparte con César Moro ese influjo que llevaría a la escritura a poetas como Eduardo Eielson, Javier Sologuren o, más joven, Francisco Bendezú. La amistad entre Blanca Varela y César Moro –sin duda primero pintor y luego escritor–<sup>41</sup> será constante hasta la muerte prematura de éste en Barranco. Pierre Rivas, por su parte, señala una renovación del surrealismo latinoamericano a partir de 1945: “[avec] un surréalisme moins frénétique, explorant plus qu'inventant, rebelle à toute filiation, mais irradiant ce que la poésie latino-américaine a de plus neuf”.<sup>42</sup>

La salida para París en 1949 no rompe para nada las relaciones tejidas en Lima, y el enlace se hace bastante fácilmente con los intelectuales franceses y latinoamericanos, entre ellos Octavio Paz que será el verdadero impulsor de la labor poética de Blanca Varela, al publicarle su primer poemario en México.

---

<sup>38</sup> Marcel Jean, *Autobiographie du surréalisme*, p. 312 y 374.

<sup>39</sup> Jonio González, *op. cit.*, p. 9.

<sup>40</sup> Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, *op. cit.*

<sup>41</sup> Cfr. Alberto Escobar, *op. cit.*

<sup>42</sup> Pierre Rivas, “Le surréalisme en Amérique Hispanique-héritage et mutation”, *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, *op. cit.*, p. 66.

[En 1949], nos recibió Enrique Peña [Barrenechea], que tenía en la embajada peruana igual cargo que Paz en la mexicana. Enrique, que nos recibió con Eielson le comentó a Octavio Paz la llegada de dos jóvenes peruanos. Paz preguntó los nombres, recordó mis poemas en *Las Moradas* y quiso conocernos. Desde entonces le fui dando a leer espaciadamente mis poemas, hasta que más tarde me los pidió para editar mi primer libro.<sup>43</sup>

Sin duda el espejismo que constituye París, para cualquier latinoamericano, funcionó –dentro de una tradición que juntaría a César Vallejo con los jóvenes poetas del setenta pasando por los creadores de los cincuenta–: “¡imagínate! [le explica Blanca Varela a Roland Forgues] fue deslumbrador. Podías ver a los autores a los que habías leído, sentados en los cafés, podías ver los museos y la ciudad que es bellísima”.<sup>44</sup>

Visión algo adolescente de un París crisol, y que Paz intelectualiza en la evocación que encabeza el prólogo al primer poemario de Blanca Varela, su primer elogio público:

No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el klaxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa. [...] Había trampas en todas las esquinas. La trampa del éxito, la del “arte comprometido”, la de la falsa pureza. El grito, la prédica, el silencio: tres desertiones. Contra las tres, el canto. En aquellos días todos cantamos. Y entre estos cantos, el canto solitario de

---

<sup>43</sup> Federico de Cárdenas y Peter Elmore, “Blanca Varela: Confesiones verdaderas”, *Carteles*.

<sup>44</sup> Roland Forgues, “Blanca Varela: la fascinación por lo maravilloso”, *Las poetas se desnudan*, p. 80.

una muchacha peruana: Blanca Varela. El más secreto, el más tímido, el más natural.<sup>45</sup>

Para Blanca Varela y Fernando de Szyszlo, el encuentro reiterado con Breton, también coleccionista de pintura,<sup>46</sup> encaja entonces normalmente con el pasado limeño a pesar de ser el surrealismo un movimiento ya fragilizado por la guerra y las divisiones internas. Para ambos, a la literatura surrealista se añade la pintura:

La primera vez que vi [a Breton y a Peret] fue en la Place Blanche, adonde nos llevó Octavio [Paz]. Como grupo me parecía debilitado, desarmado. La segunda vez que vi a Breton, en mi segunda estancia en París [1953-1954], lo vi muy fatigado, no tenía ya la vitalidad de antes. Hay un surrealista que he adorado y es César Moro.<sup>47</sup>

Más tarde tuve ocasión de ver pintura de Miró, Dalí, Ernst, Delvaux, etc., y creo que esa experiencia también influyó. Pero, a la larga, abandonaré esa “imagería” y me quedé con lo que considero más permanente en el surrealismo: su espíritu de rebeldía y protesta frente a una sociedad imperfecta.<sup>48</sup>

En este sentido, Blanca Varela también comparte el sentimiento de numerosos intelectuales latinoamericanos que descubrieron su continente desde la distancia de Europa, al punto de descubrir entonces en ella esa conciencia de ser latinoamericana, el sentirse diferente y el gusto de serlo. Varela retoma-

---

<sup>45</sup> Octavio Paz, “Destiempos de Blanca Varela”, *Puertas al campo*, p. 96.

<sup>46</sup> Roland Forgues, *op. cit.*, p. 80.

<sup>47</sup> Federico de Cárdenas y Peter Elmore, *op. cit.*, p. II.

<sup>48</sup> Anónimo, “El rostro místico de mi palabra es una feroz soberbia de ángel caído”, *El Nacional*, p. C.

rá estas reflexiones, hechas a principios de los años ochenta, en forma aún más explícita en una entrevista reciente:

[Mi viaje a Francia] cambió mi relación conmigo misma, con lo que me rodeaba y en especial con el Perú. Me interesé en escritores latinoamericanos, a los cuales por primera vez leí en París. Ya desde Lima, Arguedas, un novelista a quien admiro profundamente y que quise muchísimo, me había mostrado con su obra y su amistad muchas cosas bellas y dolorosas de nuestro país. Todo eso me convirtió desde la adolescencia en un ser lleno de preguntas, que me parece que hasta hoy existen.<sup>49</sup>

Tal vez no sea casual el recordar a Arguedas, el escritor peruano más alejado del ambiente parisino. La referencia, y el contexto en el que ésta llega, debe llamarnos la atención en tanto que Arguedas y su obra, aunque no son una alusión directa dentro de la poesía de Blanca Varela, “[constituyen] la revelación de una verdad oscura, dolorosa e impronunciable, con la que hemos nacido todos los peruanos, aunque pretendamos ignorarla”.<sup>50</sup> Desde los encuentros amistosos en la peña Pancho Fierro hasta el reencuentro intelectual en París, cuando la lejanía física y la situación vital hacen mella en una escritura poética que busca situarse. La poeta destaca de Arguedas “su paisaje más oscuro, algo semejante a la sangre y las raíces”, y que luego se convertiría en lo que ella calificó como su “primer poema legible y adulto, al cual titul[ó] en secreto homenaje a Arguedas: ‘Puerto Supe’”<sup>51</sup> ya que, lejos de ser un recuerdo de infancia, la localidad de Puerto Supe, al norte de Lima, hace referencia a unos veraneos pasados en casa de

---

<sup>49</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*

<sup>50</sup> Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, *op. cit.*, p. 86.

<sup>51</sup> *Idem.*

José María Arguedas y Celia Bustamante. Con José María Arguedas, el último de los cuatro creadores citados al inicio de esta parte, se abre a una interrogación que compartirán otros artistas peruanos ya que entronca con el cuestionamiento en torno al pasado americano y a las civilizaciones precolombinas: Javier Sologuren y otros examinarán el pasado costeño del Perú así como lo recuerda el propio Szyszlo: “Se trataba de encontrar hilos rotos en la historia de nuestras identidades”,<sup>52</sup> y la presencia de Arguedas ayuda a franquear las distancias. Blanca Varela explica:

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 considerado como algo un tanto folclórico y pintoresco, y esto por una lejanía totalmente cultural.<sup>53</sup>

Desde París, “la enseñanza de Arguedas” ponía en evidencia lo ya intuido por Blanca Varela en Lima, esa “brecha que atravesar” para conciliar una identidad algo estable.

Como peruana no era culta a lo occidental, pero había leído algo más que algunos de mis contemporáneos y amigos franceses –que no sabían dónde quedaba el Perú–, aunque gozaran del usufructo de una “auténtica cultura”. La nuestra, la mía, era “otra”. Teníamos los ancestros de la cultura y el arte precolombinos y

---

<sup>52</sup> Fernando de Szyszlo, *Miradas furtivas*, p. 278.

<sup>53</sup> Efraín Kristal, *op. cit.*, p. 134.

una enorme brecha que atravesar, entre aquello que nos fue arrebatado antes de nacer, y que intuíamos penosamente, y ese dislocamiento [*sic*] de identidad que hasta hoy nos perturba, no sólo en lo cultural, sino en lo social y lo político.<sup>54</sup>

Esta larga cita condensa y expresa más detenidamente las expectativas de una joven creadora, sus dudas y anhelos mezclados, para conseguir un reconocimiento. Por ello, el aporte de París, recordado después de más de treinta años, señala los primeros análisis y pautas que serán los de la poeta. La perspectiva se hace oblicua, la experiencia poética se nutre de una conciencia crítica que se va elaborando en un vaivén entre una cultura periférica, la de Lima, reflejo de la que el centro produce y exporta. Primero está el contacto con el surrealismo, en la siguiente estancia estará el acercamiento al existencialismo:

También conocí a Simone de Beauvoir y a Sartre y fui a conversar muchas veces con ellos. Te estoy hablando de los años 53-54 que eran unos años increíbles. El contacto con esa gente y el existencialismo que estaba en boga me marcaron en mi manera de ser, en mi forma de vivir, en mi conducta.<sup>55</sup>

Tal vez también de este segundo encuentro fascinante llegue la distancia tomada con el surrealismo, con su propia relación literaria al surrealismo. La manera de enfocar aquella “imagine-ría” podría señalar una huella de la polémica que hizo enfrentarse en aquellos momentos a Jean-Paul Sartre y Albert Camus con André Breton.<sup>56</sup> Cuando reconstruye el poemario *Ese puerto*

---

<sup>54</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*

<sup>55</sup> Roland Forgues, *op. cit.*, p. 80.

<sup>56</sup> Leer en particular el capítulo sobre “La situation de l'écrivain en 1947”, de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Folio Essais, París, 1948; y

*existe*,<sup>57</sup> para la edición de 1986 del Fondo de Cultura Económica, Blanca Varela se ha alejado de la escritura automática, verdadero empeño de los surrealistas, al definirse como “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”.<sup>58</sup> Y en caso de existir una concesión a la escritura automática, “que tiene sus sorpresas, sus hallazgos que más tarde, al momento de la relectura, son desechados”, estaría, para la poeta, en “su función de material de arrastre”.<sup>59</sup> Tal vez convenga revalorar esta expresión que puede parecer poco halagadora, por ejemplo, pensando en los poemas de *Ejercicios materiales*. De todas formas, podemos decir con Javier Sologuren que esas corrientes –surrealismo y existencialismo– fueron “poderosamente vitales”<sup>60</sup> en la obra de Blanca Varela.

Lo que quisiera subrayar en este largo trato con el surrealismo es, sin duda, el impacto que tiene en ella, desde su primer contacto con la literatura peruana hasta el lazo que une, ya en César Moro, a la escritura con la pintura.<sup>61</sup> Una influencia reforzada por la cercanía con el medio surrealista en París y con un poeta como Paz quien ha valorado en su propia obra el surrealismo.

Más allá del interés por el surrealismo, ya sea literario, ya sea pictórico, se evidencia entre los creadores peruanos de aquel grupo una atención por la pintura en general, al compar-

---

también los párrafos que Albert Camus dedica al “Surrealismo y la revolución”, *L'Homme révolté*, Gallimard, París, 1951.

<sup>57</sup> Volveremos más detenidamente a esta selección y sus motivos.

<sup>58</sup> Federico de Cárdenas y Peter Elmore, *op. cit.* El subrayado es mío.

<sup>59</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>60</sup> Javier Sologuren, prólogo de *Camino a Babel*, *op. cit.*

<sup>61</sup> El texto de André Breton, *El surrealismo y la pintura*, es de 1928, tres años después de la llegada de César Moro a París.

tir lugares y conversaciones en los que participan numerosos pintores. De estos encuentros saldrán, por ejemplo, poemas como los que incluye la segunda parte de *Cantos* de Francisco Bendezú,<sup>62</sup> en un diálogo permanente con varios lienzos de Chirico.

El compartir la vida de Szyszlo y los inicios de su labor como pintor constituye otra verdadera etapa en la formación intelectual de la joven poeta. Szyszlo, antes de salir para París, expone sus primeras obras en las que se siente atraído por la abstracción. Más importante para Varela, la omnipresencia de la pintura y un acercamiento cuyo iniciador es el pintor:

Algo formidable de vivir con Fernando ha sido el que me enseñara a ver pintura —que es un arte que confieso me gusta más que la poesía. Hay en él un lado artesanal, sensorial, que envidio. Esta relación con la pintura está presentada de modo muy directo en un poema mío, “Madonna”, que es una descripción libre del famoso cuadro de Filippo Lippi.<sup>63</sup>

Gracias a [Szyszlo] descubrí la pintura muy temprano, aprendí a pintar mentalmente con él, me daba lecciones de alguna manera, lecciones simplemente yendo a los museos. Aprendí a ver pintura no con un diletante, sino con alguien que está metido dentro del oficio.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Francisco Bendezú, *Cantos*, Lluvia editores, Lima, 1994 (1a. ed. 1971).

<sup>63</sup> Respuesta a la pregunta “¿Usted y Szyszlo se han influido recíprocamente en el campo artístico?”, Federico de Cárdenas y Peter Elmore, “Blanca Varela: Confesiones verdaderas”, *Carteles*, p. 11.

<sup>64</sup> Abelardo Sánchez León, “Fuera de la poesía, todo es caos (entrevista con Blanca Varela)”, *Quehacer*, p. 7.

Las influencias recíprocas son evidentes si se comparan entrevistas de ambos creadores.<sup>65</sup> París fue deslumbrante para la escritora; Italia, en palabras suyas, “fue hundir[se] en Florencia, en la historia, en el arte, en la pintura, en la arquitectura, la escultura con toda la literatura que entraña eso”.<sup>66</sup> Más allá de la referencia explícita a unos pintores –si bien le encantan los flamencos– o a unas formas pictóricas –que serían los bodegones y los “*trompe-l’œil*”–<sup>67</sup> la vivencia florentina es fundamental. De ahí, sin duda, una concepción de la poesía donde poema y cuadro no pueden sino compartir ciertas experiencias:

Siempre he comparado el poema con un cuadro en el sentido que creo que hay texturas en la palabra. Hay una estructura que se tiene que mantener por algún lado. Cuando digo rojo no digo tanto rojo pensando en el color rojo sino en intensidad pero que significa lo rojo. [...]

Yo vivo a orillas del mar y entonces el mar es como una presencia que ya no siento como la siente la gente, como paisaje, como inspiración. Para mí es una gran pared, es un límite y al mismo tiempo es un gran horizonte. Y ese horizonte es mi límite [...] Lo que yo he visto como paisaje desde niña ha sido mar, cielo, arena [y pueden transformarse en] superficies en las que

---

<sup>65</sup> En una entrevista recogida en el final de su libro *Miradas furtivas*, Fernando de Szyszlo deja claramente establecida su relación íntima con la literatura y sobre todo con la poesía (“Reflexiones con Szyszlo”, entrevista de Ana María Escallón, FCE, Lima, 1996, pp. 265-300). Leer también el detenido y original análisis que Mirko Lauer presenta, junto con Javier Sologuren y Emilio Adolfo Westphalen, acerca de Fernando de Szyszlo en una serie de collage de estudios, entrevistas, citas de poemas y dibujos del pintor en Szyszlo.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>67</sup> Federico de Cárdenas y Peter Elmore, *op. cit.*, p. 11.

trato de dejar una escisión, una huella. Son mi materia prima.  
Con eso yo trabajo.<sup>68</sup>

El contacto cotidiano con la pintura implica no solo una manera de ver y de escenificar con ojos de pintor, sino también una concepción personal del espacio que repercutirá en la propia aprehensión del espacio poético. Hasta hacer del cuadro un impulso, un estímulo para empezar a escribir.

---

<sup>68</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.



## I. EN TORNO AL *EKPHRASIS* Y LA ARQUITECTURA

... l'attente / l'attentat de l'impossible espace.

“Malevitch”, *Dehors* (1975), JACQUES DUPIN

La elección de los tres poemas analizados a continuación me parece un primer paso para la comprensión de cómo puede insertarse en forma más o menos implícita la referencia pictórica y arquitectónica dentro de los poemas de Blanca Varela. Cada uno lleva una percepción distinta del espacio artístico, y será preciso preguntarse cómo se conjugan estas inclusiones heterogéneas en el poema —¿modifican, alteran su escritura?—, y si influyen más allá del poema en el conjunto de la obra.

“Madonna”, “Valses” y “Tàpies” son los tres poemas elegidos por corresponder a situaciones distintas y paradigmáticas en la obra, y por representar una gran diversidad formal: del poema en prosa al poema en verso y en fragmentos numerados, pasando por el poema en prosa, fragmentado, no numerado y alternando con una parte en verso.

“Madonna” (*Luz de día*, 1960-1963) es, por otra parte, el único poema que entra en la categoría literaria del *ekphrasis*, o sea del poema que describe un cuadro existente —actualmente expuesto en una galería de Florencia (Italia)—. Elijo un estudio más detenido sobre la parte en prosa de “Valses” (*Valses y otras falsas confesiones*, 1964-1971): sin referirse a un cuadro construye un paisaje particular, clásico, y lo implanta en uno de los lugares de la modernidad: Nueva York. “Tàpies” (*Canto villano*, 1972-1978), como otros, encierra una

referencia a la pintura, por el apellido que exhibe en su título, y el subtítulo de “(puertas)” que si bien no existe en tanto que lienzo pintado por Antoni Tàpies, sí corresponde con un número importante de cuadros cuyos títulos incluyen dicho sustantivo. La diseminación de los tres poemas en tres obras distintas me lleva a pensar que se trata de un itinerario elaborado paulatinamente, un diálogo entre pintura y poesía, no una progresión que haría pasar de una a otra sino más bien un proceso que involucra a ambas.

Cada uno de estos tres poemas me parece llevar una parte de la problemática del espacio en la obra de Blanca Varela. Son para mí un punto de partida para comprender cómo, desde el espacio pictórico explícito, la voz poética señala elecciones y transformaciones que están en la base de la percepción del espacio poético y, más allá, del poema.

### **“Madonna” o el desliz de los espacios**

Sabemos que la escritura de “Madonna” fue motivada por la propia visión del cuadro y que remite a esta etapa florentina de visitas cotidianas a los museos. La inclusión del poema en el segundo poemario *–Luz de día–* no deja de llamar la atención: hasta entonces, los poemas no tienen una relación directa con el mundo de la pintura y su espacio gira hacia lo exterior, con la presencia del mar o de la calle. Por contraste, “Madonna” parece reducirse a un espacio interior que, sin embargo, conserva márgenes borrosos. Por otra parte, es el primero y el único poema en escenificar a un grupo de mujeres. También es el primero pero no el único en establecer lazos con una temática explícitamente religiosa aunque solo sea por el título elegido *–“Madonna”–*. Cito el poema entero:

La que había visto todo se volvió de perfil, orgullosa y fortalecida. Sobre el lecho se incorporó la madre y ofreció el hijo, envuelto como una crisálida, a los postreros rayos del sol. Al mismo tiempo el ama acercaba el seno henchido y moreno al labio virgen del recién llegado, pero él dormía, indiferente al calor del sol y al misterio del primer beso.

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.

Y además, aquel niño ya crecido, al centro de todo, oraba de una manera extraña, uniendo las plantas de los pies como un simio.

La arquitectura era limpia pero banal, con algo de templo y de mercado. Escaleras inútiles, ventanas que aspiraban la oscuridad a borbotones, arcos bajos como tumbas, escaños desocupados y cortinajes anudados con ira.

Y luego, cruzando el tiempo, el cortejo de mujeres con sus dones y secretos auestas. Estaban todas. La que lucía el vientre como una hogaza dura y rubia bajo la gasa mortecina. La madre de aquel párvulo que se protegía del milagro a la sombra de la cadera familiar y opulenta. La dueña de la trenza todavía infantil y del seno obviamente maduro. Y entre ellas, apartada, la célibe: sabia como una abuela, poderosa de brazos y ensimismada frente a la ventana.

De espaldas a la escena la más grave, la más dulce de todas. Con el niño extraño y crecido entre los brazos parecía saberlo todo. Amor en sus ojos extraviados, ceguera y luz en el rostro del infante rollizo.

Al fondo, huyendo del lugar, un anciano trepaba penosamente las escaleras. En lo alto lo esperaba una dama, noble de porte y vestido, que lo ayudaba gentilmente a trasponer el umbral que le correspondía (pp. 83-84).

“Madonna” es ante todo un poema descriptivo dentro de la tradición del *ekphrasis*, ya que ambas representaciones pictórica y poética, una vez admitida la referencia religiosa, tienen como centro la referencia a Cristo. Sin embargo, el poema y su título genérico silencian la construcción que el lienzo exhibe desde su mismo título: *Madonna col Bambino con scene della vita di Sant'Anna* (1452).<sup>1</sup> Es preciso añadir un dato más tampoco referido en el poema: la forma circular del lienzo, así como la ausencia de conexión espacial entre la escena central en la que están la Virgen y el Niño, que destaca sobre el fondo que representa las diversas escenas de las vidas de Ana y María: el parto de Ana y el nacimiento de María, el futuro embarazo de ésta y su propia maternidad.

Blanca Varela lo confirmaría más tarde: “Me interesaban las mujeres, un mundo femenino. [“Madonna”] es una especie de ronda, de vida y muerte. Entonces yo interpreté la parábola”.<sup>2</sup> Y de hecho, la lectura poética del lienzo no nada más se detiene en lo que hace de esta pintura una pintura religiosa, tema obligado en un cuadro del Renacimiento, sino que lo emancipa —con excepción del título aunque éste ha perdido parte de su carga semántica en el lenguaje común contemporáneo— de su marco referencial para abordarlo como una pintura profana, en el sentido que podría darle la pintura flamenca: añadiéndole lo cotidiano. Del poema desaparecen entonces los signos particularizadores como las aureolas que coronan a la Virgen, a Santa Ana y al Niño. Del mismo modo, en el lienzo no cabe duda de que la “crisálida” del primer párrafo del poema encierra a una niña —se trata del nacimiento de María— cuando el poema anuncia el nacimiento del “hijo, envuelto como una

---

<sup>1</sup> Glenn M. Andres *et al.*, *L'art de Florence* (2 vols.), Bordas, París, 1989, p. 697. (Cfr. anexo.)

<sup>2</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, Lima, 1997.

crisálida”. Consecuentemente, la referencia de *madonna* deja de ser transparente y el carácter descriptivo del poema respecto al cuadro sufre cuestionamientos que nacen del mismo interior del poema y hacen desbordarse los distintos sentidos posibles.

Entonces, y como lo señala Tzvetan Todorov a propósito de la pintura de género, Blanca Varela parece “[opérer] un choix, et même un choix très restrictif, au sein de toutes les actions qui forment le tissu de la vie sociale. Elle renonce à la représentation de tout ce qui sort de l'ordinaire et reste inaccessible au commun des mortels”.<sup>3</sup> En el caso de la pintura flamenca del XVII, como lo subraya también Todorov, más que un cambio de estilo o de tema respecto de la concepción “clásica” del arte, se trata de una relación nueva con la filosofía del arte y la estética.<sup>4</sup>

La construcción parabólica, recalcada por Blanca Varela en la entrevista, está en el centro de la descripción: el espacio interior revela una serie de escenas íntimas relacionadas entre sí por un conjunto de adverbios que refuerzan los lazos entre los distintos momentos, espacios y elementos condensados en el poema: “*Al mismo tiempo* el ama acercaba el seno henchido y moreno al labio virgen del recién llegado” (p. 83); “aquel niño ya crecido, *al centro de todo [...] De espaldas a la escena* la más grave” (p. 83); “*Al fondo*, huyendo del lugar” (p. 84); “*En lo alto* lo esperaba una dama” (p. 84). Va desarrollándose el itinerario de una vida desde la cuna, con el recién nacido, hasta la tumba con el anciano.

La descripción no solo es espacial sino que procede gracias al ordenamiento de los distintos personajes por la mirada de la poeta. Se emprende una verdadera lectura donde recorreremos

---

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Eloge du quotidien...*, p. 20.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 26.

sistemáticamente el cuadro, llevados por una voz poética, simple espectadora: “La que había visto [...] la madre [...] el hijo; La que lucía el vientre [...] La madre de aquel párvulo [...] La dueña de la trenza [...] la célibe [...] la más grave, la más dulce” (p. 83), dedicando a cada una un espacio textual breve que remite a lo pintado y viene acentuado por el uso del artículo definido.

La relación con la pintura flamenca tal vez pueda reforzarse si nos detenemos en la construcción del espacio, dentro del poema. La arquitectura del lugar parece a su vez vacilar entre un espacio más bien íntimo –cfr. la escena del alumbramiento– pero paradójicamente marcado por una arquitectura imponente: “la arquitectura era limpia pero banal, con algo de templo y de mercado”. Llama la atención la abundancia de elementos puestos ahí para marcar la perspectiva: “Escaleras inútiles, ventanas que aspiraban la oscuridad a borbotones, arcos bajos como tumbas, escaños desocupados y cortinajes anudados con ira” (p. 83). Una sobrecarga de decorado que subrayan los plurales de la última frase citada. El espacio está pleno: pleno de la gravidez que acaba de culminar en un nacimiento, saturado también por la multiplicación de las figuras femeninas que todas tienen que ver con la maternidad hasta la figura de la célibe ya que encierra la sabiduría de una abuela; sin olvidar a la madre por antonomasia presente entre todas.

Un poema en prosa como “Madonna” está inscrito, en cierto sentido, dentro del modelo de la representación del espacio interior, establecido a mediados del *Quattrocento*.<sup>5</sup> Dentro de esta

---

<sup>5</sup> Pierre Francastel explica que comienza entonces una nueva etapa que consiste en: “L'adoption du système de représentation 'vraie' des choses par le moyen de la perspective linéaire. [...] la méthode veut que les images s'inscrivent désormais à l'intérieur de la fenêtre d'Alberti comme à l'intérieur d'un cube ouvert d'un côté [règle qui deviendra] une sorte de règle d'or de la représentation de l'espace sur l'écran plastique à deux

tradicción respetada en parte por la escritura del poema, podemos notar un primer deslizamiento que consiste en introducir un anacronismo con una “lectura holandesa” del espacio que consistiría en una puesta a distancia de lo sagrado, la importancia concedida a lo cotidiano, los objetos sencillos, la plaza de la mujer.

Me parece percibir un segundo deslizamiento que hace que el poema se aparte también de las dos tradiciones evocadas hasta ahora. El espacio descrito por la voz poética parece incorporar en los márgenes que le concede el poema otros espacios aún más misteriosos, al punto de que la absorción de la luz —aquellos *postreros rayos del sol*— por una sombra que se desborda del cuadro, a partir de esas “ventanas que aspiraban la oscuridad a borbotones”, parece agigantar los límites de la habitación. La plenitud del espacio lleno viene cuestionada por esos bordes imprecisos en los que se escapa algo del sentido. Estamos confrontados a un espacio que no corresponde, según Todorov, al de la pintura flamenca “[qui] se soumet au réel, à la représentation fidèle des choses existantes: elle montre le monde comme il est et parce qu'il est” ni a la pintura italiana “[qui], elle, obéit exclusivement à l'idéal, aux règles de beauté (symétrie et proportion, harmonie et art)”.<sup>6</sup>

Estamos ante un espacio que incorpora y anuncia una verdadera problemática de la luz y la sombra en la poesía de Blanca Varela. Pone en evidencia una ruptura dentro de la unidad entre lo sagrado y la luz al dejar infiltrarse las sombras y la incertidumbre cuando los maestros italianos “portaient dans l'expérience sensible la lumière et l'unité d'un

---

dimensions”, *Peinture et société*, p. 36. Cézanne marcará una ruptura contundente respecto a esta regla. Cfr. también de Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*.

<sup>6</sup>Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 25.



Lámina 1. Filippo Lippi, *Madonna col Bambino con scene della vita di Sant'Anna* (1452).

sacré”.<sup>7</sup> El misterio sigue perdurando con el “cortejo de mujeres con sus dones y secretos a cuestras” que podría constituir, por la potencia contenida en ellas, uno de los peligros ocultos en el lienzo tal como lo considera la poeta. Y también por la función que desempeña la última de las mujeres descritas: “[aquella] dama, noble de porte y vestido, que ayudaba [al anciano] a trasponer el umbral que le correspondía” (p. 84). El espacio no queda totalmente cerrado y la apertura, en ningún momento dramatizada por la descripción, señala otro borde sin fin.

La lectura que nos transmite Blanca Varela como poeta está fuera de lo que se podría esperar, por supuesto no es neutra. Estamos frente a lo que Bernard Vouilloux llama un caso de “lecture non frayée [dont] ‘l’invention’ [...] déstabilise imprévisiblement les rapports établis d’autorité au sein du visible”.<sup>8</sup> El poema guarda numerosos puntos de contacto con el cuadro de Lippi que lo ha impulsado pero propone una serie de cuestionamientos de la representación a partir de las elecciones de “lectura” hechas por la voz poética que, por otra parte, no se confunde con la del crítico de arte, presente en una función puramente técnica:

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.

El poema acaba unificando en una cronología –alegoría de la vida humana que gira en torno a la figura femenina– lo que el cuadro presenta en forma fragmentada, en episodios: de una maternidad a otra, de la de Ana a la de María, con la presencia

---

<sup>7</sup> Yves Bonnefoy citado en el artículo de Carine Trévisan, “Les poètes et la peinture: ‘une fête de l’apparition’”, *op. cit.*, p. 198.

<sup>8</sup> Bernard Vouilloux, *L’interstice figural. Discours, histoire, peinture*, p. 45.

de Jesús en el centro. La voz poética se fija ante todo en una puesta en escena social, ya que lo que le interesa son los personajes reunidos por el pintor. Es también un claro desvío a favor del tema de la maternidad frente al de la divinidad. Es una primera mirada crítica, desde la pintura, sobre las apariencias y la *mimesis*: en esto se relaciona con el poema “Valses”.

### “Valses” o la cuestión de las apariencias

Este poema cobra mucha importancia si pensamos que es una de las composiciones dedicadas al espacio urbano, clave en la poesía de Blanca Varela por su aporte dentro la poesía escrita por peruanas. En un trabajo anterior que constituía mi primer verdadero acercamiento a la poesía de Blanca Varela, analicé el conjunto del poema.<sup>9</sup> Aquí me detendré en el estudio de la parte en prosa, o sea seis fragmentos dispersos entre citas de valsos y fragmentos de un poema en verso. Entre los seis fragmentos citados a continuación, los tres primeros recrean más bien un ambiente vivencial cotidiano en la ciudad de Nueva York, mientras que los tres últimos permiten la observación de la descripción de un paisaje urbano.

... 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.

---

<sup>9</sup> Ver un artículo mío publicado bajo el título de “Lima en la poesía femenina peruana”, *Le Fait culturel régional*, pp. 25-37.

Rocío Silva Santisteban presentó un estudio detenido de este poema en ¿Muchachita ingenua? Resemantización moderna de una expresión criolla popular: a propósito de *Valses* de Blanca Varela.

Yo estaba en Bleeker Street, con un pan italiano bajo el brazo. Primero escuché sirenas, luego cerraron la calle que dejé atrás. Alguien se había arrojado por una ventana.

Seguí caminando. No pude evitarlo. Iba cantando.

[...]

A unos cuantos pasos de esa esquina, de esa casa, bajo esa misma ventana alta y negra, la noche anterior había comprado salchichas y cebollas. 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.

[...]

El negro me dio alcance.

—*Give me a quarter.*

—No hablo inglés, no tengo plata.

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

—No entiendo.

—*Give me money... Son of a bitch.*

Me alejé. Se quedó parado, con las piernas abiertas, hundidas entre la nieve sucia, maldiciéndome.

Al voltear la esquina encontré la plaza desierta.

[...]

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 casa: huesos de insectos. El

bar que había frente a casa estaba cerrado con un inmenso candado negro. Me di cuenta de que era domingo.

[...]

Esperé 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 y estrecha calle de depósitos clausurados.

La última palabra que escuché fue corazón. Era una canción de Frank Sinatra.

La plaza continuaba desierta. Miento. Muy lejos, casi junto al arco, exactamente entre la fuente y el arco, caminaba un ciego. Me di cuenta de que era ciego porque llevaba un bastón blanco y tenía el aire de no ir a ninguna parte. Me puse los anteojos para ver bien al ciego. No me había equivocado, estaba dando vueltas alrededor de la fuente.

[...]

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 delicadas manchas amarillas y rosas. Cuestión de óptica, parecían un decorado de teatro.

Sabía que estaban muy lejos y, sin embargo, me parecía también que se inclinaban peligrosamente sobre mi cabeza.

Las puertas de vidrio giraron y reflejaron todo: la plaza, el sol débil, las torres, el bar cerrado, el semáforo.

—*Good morning Mrs. Szyszlo.*

—Buenos días Joe.

—*Nice weather!*

—Sí, Joe. Es un lindo día... (pp. 109-114).

“Valses” en *Valses y otras falsas confesiones* puede parecer desvinculado de la problemática que une pintura y poesía en la obra de Blanca Varela pero puede inscribirse en lo que sería una verdadera construcción estética dentro de los fragmentos que transcurren en Nueva York. Dentro de este ámbito estético relacionado con la pintura, emerge una dimensión arquitectónica que ofrece reminiscencias de la perspectiva clásica.

Esto, en la alternancia poética de tres espacios llevados por tres tipografías distintas y tres voces —una subjetiva (la que elige una vía poética para recordar la parte limeña, en negrita), una objetiva (la que cuenta en prosa la parte neoyorquina, en bastardilla), siendo la última voz la que incluye citas de letras de valsos, entre comillas y en bastardilla—. Existe en este poema sobre todo un contrapunto entre Lima y Nueva York;<sup>10</sup> el contraste es contundente si consideramos que es la vista la que elabora el paisaje neoyorquino del poema en prosa, mientras que es el cuerpo entero el que está implicado en la parte limeña. Valgan estos dos versos: “Vienes entonces

---

<sup>10</sup> ¿Cabe hablar de una reminiscencia del poema “Nocturno alterno” (en *Li-Po y otros poemas*, 1920) de José Juan Tablada donde alternan versos dedicados a Nueva York y Bogotá, versos al mismo tiempo distinguidos por estar unos en bastardilla y otros en negrita, y una sangría mayor respecto al margen izquierdo, en el caso de los versos a Bogotá? He aquí el principio del poema (*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, 1a. ed., 1971, p. 35):

Neoyorquina noche dorada  
    *Fríos muros de cal moruna*  
Rector's champaña foxtrot  
    *Casas mudas y fuertes rejas*  
Y volviendo la mirada  
    *Sobre las silenciosas tejas*  
El alma petrificada  
    *Los gatos blancos de la luna*  
Como la mujer de Loth.

desde mis entrañas [...] // Naces como una mancha voraz en mi pecho” (p. 110).

La construcción cuidadosa del espacio urbano de Nueva York tiene que llamarnos la atención. Los distintos fragmentos se enlazan unos con otros creando el relato completo de un recorrido por las calles de Nueva York, un domingo nevado de invierno. Volvemos a encontrar la atención descriptiva que existía en la escritura de “Madonna”, en un poema que adopta un sistema complejo de representación. Cuanto más avanzamos por la prosa descriptiva, más se asemeja ésta a la descripción de un paisaje pintado; todo el vocabulario remite a la pintura y a los matices de un acuarelista, sin que la voz poética pretenda hacer la lectura de un cuadro existente:

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.

[...]

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 delicadas manchas amarillas y rosas. Cuestión de óptica, parecían un decorado de teatro.

Sin embargo, la última frase de la cita modifica *a posteriori* la descripción al introducir una noción que está en el mismo origen de la perspectiva urbana del *Quattrocento* –la “cuestión de óptica”–, e incita a una nueva lectura de lo que precede. El espacio de Nueva York cobra entonces todas las apariencias del espacio de las famosas “perspectivas urbinatas” donde la arquitectura pasa también por la representación plástica.



**Lámina 2.** “Perspectives urbinates”. Panel de Urbino / Panel de Baltimore / Panel de Berlín.

Para entender mejor el efecto mimético, por ejemplo, con un cuadro que se llama *La città ideale*,<sup>11</sup> retomaré dos momentos de la descripción que da de aquellas perspectivas Hubert Damisch, en *L'origine de la perspective*:

(Une ville, ou plutôt un lieu, un site urbain figé dans une perspective qui déploie devant l'œil l'éventail symétrique de ses lignes de fuites. L'image d'une place déserte, grossièrement rectangulaire, au pavement de marbre polychrome bordé sur trois de ses côtés par un front de palais et de maisons bourgeoises, et dont l'édifice de plan circulaire [...] occupe le centre (192).

[...] Que cette "ville idéale" [...] présente simultanément toutes les apparences d'une scène de théâtre et d'une scène de théâtre "à l'italienne", qui emprunterait de la perspective son caractère illusionniste, nul ne saurait le nier. La chose tient bien sûr à la nature même du dispositif perspectif et à l'office qu'Alberti assignait au peintre: celui de construire la scène sur laquelle, par une manière de *repetitio rerum*, *l'istoria*, qui fait le but de la peinture viendrait à représentation. [...] L'impression de "théâtralité" est renforcée par la disposition du lieu [...] comme elle l'est encore, on l'a souvent noté, par l'absence, sur ce théâtre, de toute présence humaine. [...] Un désert, donc, mais d'architecture, et d'une architecture dont on ne voit pas, si le temps y a laissé sa marque [...]. Un désert mais où tout parle de l'homme à commencer [...] par la récurrence obstinée du motif de la porte ou de la fenêtre, ouverte, fermée, ou seulement entrouverte...<sup>12</sup>

He conservado esta larga cita que permite notar mejor las numerosas coincidencias entre el texto poético y el discurso crítico

---

<sup>11</sup> Cfr. anexo 2. *Luz de día*.

<sup>12</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, pp. 230-231.

co. Por otra parte, es una perspectiva ampliamente adoptada por un pintor contemporáneo como Giorgio de Chirico. En el caso del poema de Blanca Varela, la analogía se da desde ángulos explícitos e implícitos:

La plaza continuaba desierta. Miento. Muy lejos, casi junto al arco, exactamente entre la fuente y el arco, caminaba un ciego. Me di cuenta de que era ciego porque llevaba un bastón blanco y tenía el aire de no ir a ninguna parte. Me puse los anteojos para ver bien al ciego. No me había equivocado, estaba dando vueltas alrededor de la fuente (113).

La plaza está desierta (la observación se repite dos veces en el poema) según la poeta, quien justamente proporciona el punto de vista. Pero dos siluetas están ahí para completar el enfoque: el ciclista que señala la profundidad de la escena mediante “la *larga y estrecha calle* de depósitos clausurados” por la que se aleja; el ciego que da la escala de la plaza –*muy lejos*– y permite situar elementos arquitectónicos a la vez nuevos, pasados desapercibidos anteriormente, y antiguos por su referencia clásica: “casi junto al *arco*, exactamente entre la *fuente* y el *arco*”. Su posición le transforma en centro de perspectiva del espacio. Hasta qué punto no sentir ironía en la visión de este ciego a quien, además, se ve mejor con anteojos, nos dice la poeta, y que completa la puesta en escena en el momento en que todo el espacio ya es visible. Hasta en el *Miento*, aislado en una frase, está el efecto *trompe-l'œil* buscado por los artistas del Renacimiento y tan utilizado en los decorados teatrales,<sup>13</sup> al que conven-

---

<sup>13</sup> Volvemos a encontrar aquí lo que Hubert Damisch señala claramente como una de las fuentes de la perspectiva del Renacimiento, en el caso preciso y para él, una serie de cuadros llamados *La città ideale*, *Le Panneau*

dría añadir los elementos arquitectónicos mínimos ya citados (arco, fuente).

En el fragmento siguiente, la referencia explícita a Wall Street viene a restablecer la perspectiva. Sin embargo, el espacio neoyorquino parece haber pasado por un nuevo filtro y podría ser un paisaje europeo. Éste, transformado por la visión esteticista, se aleja del contexto norteamericanizante que le venía asociado desde el principio o sea la ciudad impersonal, con situaciones tópicas: un suicidio, las sirenas de la policía, un negro que pide limosna, muchachos que tocan jazz. En este sentido corrijo lo que ha señalado la crítica y que también yo había retomado: el sitio urbano no es un lugar objetivo; menos que en el caso de Lima pero se da una completa apropiación del espacio, siempre subjetiva.

De modo general, y tal vez gracias tanto a la fotografía como a la pintura, el lector posee una visión mental estereotipada de Nueva York y de su perspectiva urbana, con el que juega Blanca Varela. De una u otra forma, no escapa dicho lector a la fuerza de la representación (con la fotografía que construye con modelos parecidos a los de la pintura), del mismo modo que la poeta parece, retomando la expresión de Bernard Vouilloux, “ver en pintura”.<sup>14</sup>

El poema en prosa está por momentos, y fuera de los diálogos que encierra, saturado por la referencia estética. Una relectura del principio del poema en prosa permite relacionar,

---

*de Berlin y Le Panneau de Baltimore* en los que se detiene largamente en *L'origine de la perspective*, *op. cit.*

<sup>14</sup> Bernard Vouilloux señala lo siguiente: “Dès lors, voir la peinture, c'est voir en peinture, assigner au monde les dimensions d'un tableau, y cadrer la réalité dans une succession d'instantanés qui disposent à l'arrière-plan de nos gestes un défilé de toiles peintes”, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 95. (Las cursivas son mías.)

diseminados a lo largo de los fragmentos, los primeros toques de una teatralización que confirmará el final. Comenzamos con el amago de un “espectáculo”, macabro primero ya que se trata de un suicidio, verdadero el segundo ya que “tres muchachos tocaban jazz”, escena impulsada por el “iba cantando” de la poeta. Por la atención prestada a la descripción podemos hablar de una puesta en escena, idea en la que insiste la poeta, cuando la visión de conjunto, que resume la perspectiva en el fragmento final, está transmitida por el reflejo de unos cristales: “Las puertas de vidrio giraron y reflejaron todo: la plaza, el sol débil, las torres, el bar cerrado, el semáforo” (p. 114). Suerte de *mise en abyme* de la escena callejera, que subraya más aún el juego de las apariencias y las coincidencias entre espacios, entre la realidad y su reflejo. Al mismo tiempo, esta descripción duplica y modifica una percepción anterior en la que la voz poética describía “en la vitrina de una tienda de modas, un formidable sol de cartón [que] sonreía” (p. 110). Contigüidad de dos falsas representaciones; contigüidad de las apariencias.

En fin, este “ver en pintura” añadido a la creación de lo que acaba pareciéndose a un escenario de teatro crea de hecho un espacio de ficción que se aleja del espacio autobiográfico y testimonial recalcado antes, a menos que éste no haga sino reforzar lo que proclama el título oximorónico del poemario: *Valses y otras falsas confesiones*.

### **“Tàpies” o una nueva sintaxis**

Tanto “Madonna” como “Valses” conservan una unidad gracias a una representación clásica del espacio, a pesar de los fragmentos que ya entrecortan el segundo poema. “Tàpies” (pp. 150-151), en 1978, hace estallar todas las construcciones

anteriores. Por la coincidencia de una lectura crítica que los acerca, más allá de su inclusión en la obra, podría decirse que “Tàpies” comienza ahí donde acababa “Madonna”, de un hombre que traspasa un umbral a un hombre asomado a una ventana:

(puertas)

1

hombre en la ventana  
mediopunto negro

ángel ciego o dormido

2

puerta con noche encima  
abajo y dentro

3

ubre de yeso      lágrima de yeso  
pisada en el centro de la nube

4

como el mundo  
puerta entre la sombra y la luz  
entre la vida y la muerte

5

el justo golpe  
la mano    la música de la mano  
la rebusca en el fuego.

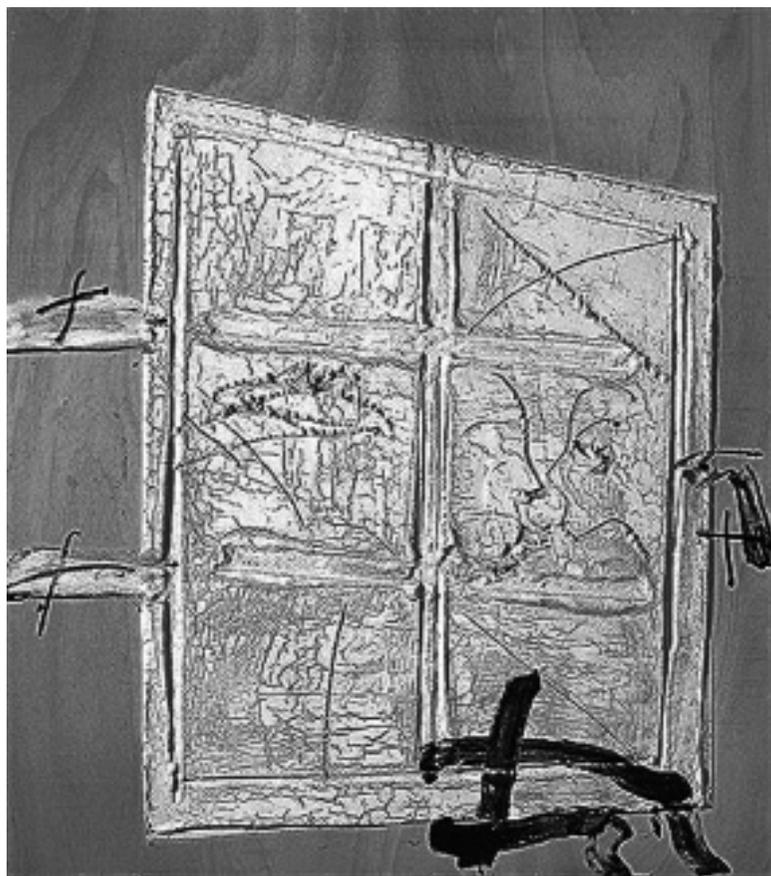


Lámina 3. Antoni Tàpies, *Porta blanca* (2008).

Sin embargo, todo parece oponer los dos poemas: contrariamente al primero, éste lleva por título el apellido del pintor –“Tàpies”–, aludiendo la poeta en el subtítulo a lo que vendría a ser una serie de cuadros<sup>15</sup> –(puertas)–. A la forma plena y “maciza” de “Madonna”, a tono con la escritura de toda la primera sección de *Luz de día*, responde la forma fragmentaria de un poema en cinco secciones, o fragmentos de dos o tres versos, en su mayor parte, de arte menor.

“Tàpies” es el poema conclusivo de la sección “Ojos de ver” que se inicia con el brevísimo “Reja” –“cuál es la luz / cuál la sombra” (p. 145)–. Este último poema al que volveré más tarde nos invita a un enfoque de “Tàpies” desde el ángulo del haiku. Entre ambos coincide la forma minimalista, haciendo de “Tàpies” un poema asociativo, dentro de una escritura casi simétricamente opuesta a la de “Madonna” o de “Valses”. Estamos en cierto sentido entre los dos extremos de la poesía contemporánea al contemplar por una parte el poema en prosa y por otra el haiku. Esta forma introducida en la poesía hispanoamericana por José Juan Tablada es interesante, además, porque acerca poesía y pintura como lo recuerda el poeta Yves Bonnefoy:

C'est clairement une perception de l'immédiat, c'est en deçà du savoir ou même des mots où cela s'exprime, c'est une notation sans arrière-pensée spéculative et qui reste aussi silencieuse en son évidence, aussi soudaine que la traînée de couleur que laisse un pinceau sur la toile. Il ne s'est pas agi de dégager une architecture de la brousaille des apparences, mais de faire corps avec un instant.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. anexo 3. *Valses y otras falsas confesiones*.

<sup>16</sup> Yves Bonnefoy citado en el libro de Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, p. 193.

Ello nos lleva a una percepción no tanto de la imagen, como en los dos poemas elegidos anteriormente, sino como un trazo o una traza. Estaríamos en “Tàpies” ante lo que Georges Raillard llama a propósito de los lienzos del pintor catalán “un *dépaysage*”,<sup>17</sup> donde “l’énigme que nous propose Tàpies c’est un connaître dont l’objet n’est pas à comprendre mais à relancer”.<sup>18</sup> La diferencia es radical con “Madonna” y “Valses”: los espacios interiores o exteriores de los dos primeros poemas no dejan de parecer extremadamente dependientes de una perspectiva tradicional, a pesar de las lecturas descentradas propuestas por la poeta. Con “Tàpies” pasamos a otro nivel en que tanto el poema como los cuadros en trasfondo poseen una energía que modifica nuestra percepción del mundo, nos obliga a actuar de otra forma ante la referencia.<sup>19</sup>

La pregunta podría ser: ¿cómo se produce esta transformación en el poema? De hecho, visualmente, pasa por una dispersión de las palabras en la página, apenas unidas por una numeración seguida –5 fragmentos delineados– que no promete ninguna continuidad mayor. Por otra parte, asistimos a un quebrantamiento de la sintaxis: constatamos la desaparición total del sistema verbal así como del artículo indefinido, la escasez del artículo definido –14 artículos definidos para 25 sustantivos– sobre todo en los tres primeros fragmentos y su inexistencia en el segundo fragmento, también la ínfima presencia del adjetivo –4 en total–; con lo cual los fragmentos incorporan, en una escritura que no puede ser más parca, sus-

---

<sup>17</sup> Georges Raillard indica que para Antoni Tàpies: “L’œuvre est morte si elle n’est un objet déchiré-déchirant, éclaté, sans lieu sinon sans feu, produisant en elle et autour d’elle –dans un continu césuré, saccadé– un espace de transformation”, *La syllabe noire de Tàpies*, p. 91.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 30.

tantivos, preposiciones y adverbios espaciales –8 en conjunto–. Si estos fragmentos se refieren a obras del pintor catalán, no pueden sino indicar una percepción del espacio completamente distinta del “modelo” renacentista.

Estamos, sin duda, en los límites de una escritura que se centra en una pintura aún figurativa o que se acerca ya a la abstracción. Frente al sello de saturación de “Madonna”, “Tàpies” es un poema en el que el lector solo puede discernir vacíos. Remitiendo a la pintura, siguen presentes colores y formas pero ya se reducen a su mínimo: los marcos de ventana y puertas, con una puerta completamente absorbida por lo negro (fragmento 2) en contraste también con el fragmento 3 más bien saturado por lo blanco del yeso y de la nube; de las formas quedan los marcos de puertas y ventanas y aquel “mediopunto negro” inicial. Dentro de aquel mínimo parece subsistir aún el modelo de la “veduta”, uno de los principios de construcción del cuadro pictórico, tal como la presenta Hubert Damisch:

... à prendre au sens propre, celui d'une ouverture offrant une vue sur l'extérieur [...]: soit une manière d'échappée sur l'arrière plan du tableau, voire sur un paysage lointain, et qui s'ouvre comme une fenêtre, ou une trouée, dans le dispositif perspectif, et pour mieux dire à travers lui, dans ses mailles –selon la donnée, là encore du “voir à travers”, du *perspicere*, de la *Durchsehung* à laquelle il s'ordonne.<sup>20</sup>

Están las aperturas, están elementos de un paisaje, *la noche*, *la nube*. Pero ¿dónde está el interior y el exterior en el poema “Tàpies”? “Tàpies” más bien sugiere un espacio en profundidad con la puerta que permite el espacio intermedio del umbral; un

---

<sup>20</sup> Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 317. (Las cursivas son mías.)

objeto, la puerta, de articulación entre lo conocido y lo desconocido: “puerta entre la sombra y la luz / entre la vida y la muerte” (152). Otra reminiscencia de la construcción del espacio: la luz, ausente –“puerta con noche encima / abajo y dentro”–, o contrastada, violenta en su oposición –“puerta entre la sombra y la luz”– hasta participar en la definición vacilante del “ángel ciego o dormido”.

La lectura poética utilizada para ver / leer / dar a leer el cuadro de Filippo Lippi, incluso ya distorsionada, no basta para entender la propuesta estética de Tàpies que, insertada en una sintaxis nominal, amenaza con una suerte “d’effacement non récupérable”,<sup>21</sup> “un suspens du sens”,<sup>22</sup> nos dice Georges Raillard.<sup>23</sup>

Así, en el poema de Blanca Varela, ha desaparecido el relato en tanto que narración que construía la aproximación al cuadro renacentista o flamenco y que en “Tàpies” ha per-

---

<sup>21</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 283.

<sup>22</sup> Georges Raillard, *op. cit.*, p. 23.

<sup>23</sup> Para entender los cambios de lectura y de escritura inducidos por obras plásticas como las de Tàpies, creo necesario volver a una reflexión sobre la relación entre lenguaje y pintura, como la lleva Bernard Vouilloux. Siguiendo en esto a Hubert Damisch, Vouilloux propone un acercamiento distinto a la pintura y comienza con una redefinición del término: “... en quoi, comment, pour qui et par qui la peinture est-elle productrice de sens? –peinture devant alors s’entendre non plus comme d’un produit, d’un résultat, d’un état chosifié, mais de l’acte performatif qui consiste dans un *je peins* et persiste dans un *je vois*”, *L’interstice figural. Discours, histoire, peinture*, p. 26. (Cursivas del autor.) Esta propuesta tiene tres consecuencias que pueden ayudar a la hora de una lectura de “Tàpies”. La primera invalida la llamada “lectura” del cuadro: “[I] y a] péremption des deux concepts centraux qui, dans la sémiologie, fournissaient entre autres, son assise à la description: celui de parcours du tableau par le regard [...] et celui, qui lui est congruent, de *lecture*, en tant que celle-ci se lie à un horizon d’intelligibilité à l’intérieur duquel les figures de la représentation se résolvent en noms, en descriptions, en récits”, *ibid.*, p. 27. (Cursivas del autor.)

dido toda consistencia. Ya no tiene cabida la anécdota.<sup>24</sup> La segunda tiene que ver con el cuestionamiento de la descripción, puesto que, ya con la pintura de Cézanne, pasamos a un momento en que se requiere un uso del lenguaje distinto del descriptivo.<sup>25</sup> La pintura de Tàpies parece favorecer esta continuidad entre el “acto performativo” y la elisión progresiva de la descripción; parece otorgar, entonces, a la escritura poética parte de su libertad respecto al referente pictórico. Ya no cabe la antigua “lectura” del lienzo. Ya no quedaría, pues, sino lo que Vouilloux llama, como tercera consecuencia, *la fonction d’inventaire*: “la description [est amenée] à faire série. [Il faut] inventorier le tableau, en dénombrer la donne, et non plus le parcourir en vue de sa lecture”.<sup>26</sup> De hecho, la aproximación poética a la pintura de Tàpies va borrando poco a poco lo que aún la mantenía en un enfoque descriptivo, ordenándose con nuevos criterios entre los cuales ha ido desapareciendo la sintaxis tradicional, y reforzándose la noción de inventario, de lista de sustantivos.

Por otra parte, en “Tàpies”, la alegoría, si bien subsiste en el fragmento 4:

como el mundo  
puerta entre la sombra y la luz  
entre la vida y la muerte,

---

<sup>24</sup> Adelantándome a lo que será la última parte de este trabajo, Leiris señala lo mismo en los textos que dedica a Bacon: “[ce] sont moins des scènes sur quoi pourrait se broder un récit que des confrontations d’êtres et de choses qui nous frappent de leur présence et ne font guère qu’être là, sans qu’il se passe entre eux quoi que ce soit qui réponde à un scénario tant soit peu anecdotique”, *Bacon le hors-la-loi*, p. 15.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

recordando el final de “Madonna”, ya no basta para tener la pertinencia inmediata que cobraba en aquel poema; más bien obliga a una lectura retrospectiva y a la reconsideración de un desarrollo que antes era inmediatamente aprehensible. Favorece, de esta forma, una lectura que escapa de un molde de lectura unívoco, aun con el riesgo de dejar el conjunto sin sentido final y, de todos modos, sin lectura autorizada. En lo que vendría a ser un prototipo de la forma abierta, la frase ya está deshecha; el espacio en blanco domina el conjunto hasta insinuarse dentro de los versos, creando huecos, duplicando los huecos que evocan ya la ventana del verso 1 o la puerta del segundo y cuarto fragmento. El espacio en blanco, interno a los versos, favorece también esta idea de “inventario” constituido de yuxtaposiciones, de aposiciones.

Jacques Dupin señala, en *L'espace autrement dit*, “le réalisme du simple et de l'élémentaire [qui, chez Tàpies,] s'attache à révéler une obsession de la trace humaine dans un monde aliéné”.<sup>27</sup> Volvemos a reanudar con la idea de huella. Leído desde de esta perspectiva, el poema no deja de hablar del ser humano, desde sus construcciones básicas –puertas, ventanas y hasta “tàpies”, muros en catalán– hasta lo que puebla su imaginario, su aprehensión de la muerte –fragmento 4–, la materialidad e inmaterialidad de su mundo, por ejemplo, los materiales que el mismo pintor usa, aquel yeso y también, desde sus inicios, los desechos del mundo moderno, la *rebusca* del último verso, que es a la vez y en forma ambigua una búsqueda incesante que se prolonga más allá del poema. El yeso también propaga la emoción: al señalarla en la maternidad, *ubre* humana o animal; al conservarla en la *lágrima* fijada por el yeso.

---

<sup>27</sup> Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, p. 114.

“Tàpies” es un conjunto que, desde lo mínimo de las sonoridades del poema contribuye a la elaboración de una trama que articula los distintos sustantivos. El subtítulo de (*puertas*) me parece constituirse en un impulso sonoro que se dispersa en la trama poética; primero mediante la asonancia “ue” (puerta (3 veces) / muerte / fuego, y ubre / nube), luego en la asociación “r + consonante” o “consonante + r” (puerta (3 veces) / hombre / negro / dentro / ubre / centro / sombra / entre / muerte). Al margen se desarrolla otro grupo asonante en e-o (negro / ciego / dentro / yeso (2 veces) / centro) que se superpone a los dos primeros.

Antes se planteaba la dificultad de distinguir un exterior de un interior: nada permite ya discriminarlo. Algo ha cambiado también en esta otra manera de decir poéticamente el espacio: al eliminarse el verbo, ¿qué pasa con el sujeto? ¿Elimina la frase nominal al sujeto?<sup>28</sup> Al hablar Michel Collot

---

<sup>28</sup> Michel Collot subraya lo novedoso que acaba siendo el “estilo nominal” en la poesía contemporánea: “... l'ellipse du verbe n'y est plus une figure isolée, un écart vis-à-vis d'une norme inchangée; elle invente une nouvelle syntaxe, nominale, au profit d'une autre logique, d'une structuration différente du sens et de l'expérience. La phrase nominale, qui ignore la distinction entre sujet et prédicat, se prête tout particulièrement à l'expression d'une relation *antéprédicative* au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, antérieures à toute analyse et à tout jugement”, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 284. (Cursivas del autor.)

Me parece interesante esa solución que, sin restablecer un sujeto personal –Collot tampoco va hasta la impersonalidad–, alude a una suerte de fusión emocional con una posible impresión de simultaneidad: “La construction nominale présente même ce qui appartient au passé, en empêchant de le démarquer verbalement du présent de l'énonciation. Tout se passe comme si on assistait à l'avènement simultané de la parole et de son objet”, *ibid.*, p. 286.

Michel Collot habla de “syntaxe affective” en el mismo capítulo. Podría completarse prosiguiendo el razonamiento de Bernard Vouilloux. Después de señalar un acercamiento a la pintura mediatizada por el inventario, ya no una lectura, instala al lector en el lugar que le corresponde, o sea: “... tout sujet venant [...] à la place qui lui est assignée réassumerait toujours

de “sintaxis afectiva” del estilo nominal parece implicar una suerte de simultaneidad y fusión entre sujeto y objeto. Lo humano no está evacuado en ningún momento a pesar de su aparente dilución en el poema: está instalado desde el propio título que inscribe el nombre del pintor como sujeto posible, hasta en el menor sustantivo que actúa como traza del sujeto y permite reanudar con los distintos trazos.

“Madonna”, “Vales” y “Tàpies” constituyen etapas –tal vez entre las más evidentes– de la reflexión de Blanca Varela sobre la pintura. A lo largo de los capítulos que siguen encontraremos poemas importantes para la relación estrecha que une cuadro y poema o pintor y poeta, pero nunca tendremos la misma proximidad con el cuadro-referente. Sin embargo, esta meditación nunca está disociada de la escritura poética y no constituye un discurso autónomo. Su aporte, desde la esfera de lo pictórico, es esencial por las inflexiones que imprime a los poemas. En los tres casos implica una suerte de mirada sesgada y, por lo tanto, una señal que modifica la lectura.

No se trata, por supuesto, de un museo imaginario que la poeta iría elaborando dentro de su obra poética. Es una atención y una intimidad que dejarán mella en la propia escritura de su poesía. Por ello, a continuación, es necesario volver a lo que sería uno de los fundamentos de la obra: los lazos íntimos que unen la mirada y la palabra, lazos que generan una lectura particular.

---

à nouveau, d'un *je vois*, la peinture telle qu'elle se fait, se peint, au présent, la peinture dans son opération –qu'il faudrait nommer, si le terme n'était déjà mobilisé, *action painting*”, Bernard Vouilloux, *L'interstice figural*, *op. cit.*, p. 31. (Cursivas del autor.)

Esta última reflexión puede sugerir que el lector, como el espectador, está invitado a volver a compartir con el sujeto creador la emoción de la creación, una emoción que aloja, entonces, en el mismo corazón del poema –en “Tàpies”–, el fragmento tres.



## II. “PONER A PENSAR LA MIRADA”

L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible.

PAUL KLEE (1920)

“Madonna”, “Tàpies” y “Valses”, escritos entre 1960 y 1978, encierran todos una relación directa y particular con la pintura y la arquitectura, incluso en la manera que tiene la poeta de desplazar el enfoque desde el cual los incluye en su obra poética. Otros poemas aluden a la pintura pero ya no en el sentido de la descripción de un cuadro o de la instalación de una perspectiva elaborada desde pautas clásicas, por lo menos las que constituyen el clasicismo occidental. Los indicios referidos a la plástica están difuminados en la *Poesía reunida* sin tener la presencia abrumadora de los tres ejemplos estudiados. La obra poética de Blanca Varela está signada por lo pictórico y ese signo condiciona al conjunto del espacio poético, aun cuando queda claro que la poeta usa también la pintura para poner al descubierto una serie de temas que, más allá de la simple representación, fuera de toda función decorativa, tienen que ver con la creación y una serie de interrogaciones existenciales.

La pintura sería, pues, un punto de apoyo, un trasfondo que le es lo suficientemente familiar como para usarla como atajo en su cuestionamiento. Sin pensar que la pintura pueda estar ahí para poner a prueba la competencia cultural de su lector, me parece que las referencias pictóricas no solo son unos de los datos por compartir —y por lo tanto forman parte de un diálogo constante con el lector de la obra—, sino que también facilitan, desde la plástica, un acercamiento a la realidad

poética de la que Blanca Varela quiere dejar constancia. Lo pictórico serviría entonces de referencia que viene puntuando la obra y señalando etapas, haciendo las veces de memoria visual y “pictórica”.

“Poner a pensar la mirada” condensa una propuesta de Magritte que me parece sugestiva a la hora de analizar la obra de Blanca Varela. De dicha propuesta, la crítica de arte Oliva María Rubio explica que es: “[una manera de] rescatar [la mirada] del hábito, lo que supone toda una ruptura subversiva en un horizonte pictórico dominado por la inmediatez y la superficialidad retiniana”.<sup>1</sup> Por otra parte, como lo recuerda Michel Collot,<sup>2</sup> existe una continuidad entre el mirar y el decir.

La labor poética de Blanca Varela conlleva la misma preocupación: ello supone establecer una distancia, irónica muchas veces en el caso suyo, dentro de un mundo antes enfocado por la mirada que ha racionalizado. Además, la poeta peruana parece muy interesada por los límites de la mirada, interrogando de manera incesante una representación del mundo donde ya no cabe la antigua mimesis. En este sentido, y es una idea que se desarrollará en otros capítulos también, es necesario ver de nuevo el mundo. Michel Collot en su libro *La poésie moderne et la structure d'horizon* retoma las palabras de Paul Ricoeur: “La poésie *redécrit* le monde” y añade: “elle n'est pas reproduction mais production, poiesis et non mimesis”.<sup>3</sup> Blanca

---

<sup>1</sup> Oliva María Rubio, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, p. 137.

<sup>2</sup> “L'idée d'une continuité entre le regard et la parole est inscrite dans l'éthymologie même du verbe dire (*dicere* a la même racine que *deiknumi*). [Cette idée] me semble particulièrement insistante et importante dans la poésie moderne, qui, dialogant et rivalisant avec la peinture, se propose bien souvent de 'donner à voir', elle aussi, à sa manière”, Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 261. (Cursivas del autor.)

<sup>3</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 174. (Cursivas del autor.)

Varela ofrece un ejemplo interesante de transformación del mundo visible a partir de una serie de trastornos que alteran primero la vista –verdadero punto de partida de su percepción del mundo–, pero que luego se expande hasta afectar a las normas fundamentales de la estética clásica, como pueden ser la belleza o la verdad.

La pintura moderna ha fascinado a los poetas contemporáneos, a pesar o a causa del enigma que parece encerrar: “Simultanément, cette peinture qui dénonce les apparences rééduque notre regard et rend aux choses une présence accrue”.<sup>4</sup> Pasar por la pintura significa buscar otra manera de mirar para ver otras cosas. Pasar por la pintura y por la poesía supone también, y es lo que nos ocupará en un segundo momento, una forma de superar las carencias de la mirada y de lo visible para adentrarse en lo que sería su opuesto: lo invisible, sin que se trate de una paradoja.<sup>5</sup>

La interrogación sobre aquella zona sagrada se propaga en el conjunto de los poemarios. Se difunde en experiencias distintas: las antiguas civilizaciones preincaicas son un campo a partir del que se cuestiona la divinidad. Desde los dioses y una presencia que perturba e interroga, se entabla un nuevo acercamiento a Dios, que acaba perdiendo la supremacía de su mayúscula para pasar a ser un personaje suplementario –¿un interlocutor más?– dentro del diálogo con el universo.

---

<sup>4</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 195.

<sup>5</sup> Merleau-Ponty apunta que “... l'invisible n'est pas le contradictoire du visible, *le visible a lui-même une membrure d'invisible*, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît qu'en lui [...] on ne peut l'y voir, et *tout effort pour l'y voir le fait disparaître*, mais il est dans la ligne du visible, il en est le foyer virtuel, il s'incrit en lui (en filigrane)”, *L'Œil et l'esprit* (1964), citado por Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 34. (Cursivas del autor.)

## La ley de lo visual

Dentro de un cuestionamiento incesante de lo que es la creación poética, las imágenes son imágenes visuales. ¿Cuál es la importancia de la mirada, de la vista en la obra de Blanca Varela? Cuando luz y sombra adquieren sentidos invertidos respecto a la norma común, acabando en la valoración de lo oscuro, ¿qué ocurre con la percepción del mundo? Más allá de la inclusión de una semántica que refiere al lienzo, ¿sería la pintura una manera de hacer variar la mirada, de descentrarla, como lo señala Vouilloux a propósito de la obra de Julien Gracq,<sup>6</sup> de pasar no por lo directo sino por la construcción pictórica? ¿Se ve entonces de otra forma, con otras formas? ¿Seguirían siendo “los ojos / los engañados de siempre”?

Mediante una serie de oposiciones que marcan la construcción del conjunto de los poemarios de Blanca Varela, y a las que volveré también, Ana María Gazzolo, crítica de arte y poeta, señala el desarrollo de una oposición fundamental entre día y noche:<sup>7</sup>

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 [...] 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, el día deslumbra, dispersa y engaña.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*.

<sup>7</sup> Dejo de lado por ahora una contraparte de este enfrentamiento que es el sueño y al que dedico la tercera parte de este trabajo.

<sup>8</sup> Ana María Gazzolo, “Blanca Varela y la batalla poética”, *Cuadernos*

Los dos espacios, diurno y nocturno –sin detenernos por ahora en su vínculo con el sueño y la realidad–, señalan a su vez la habitual confrontación entre luz y sombra y forman parte, para la crítica peruana, de “la obsesión temporal de la poeta [que] enfrenta lo pasajero a lo eterno”.<sup>9</sup> Saliendo de este aspecto temporal, quisiera enfocar la cuestión desde el lado espacial.

Dentro del sistema pictórico establecido por un poema como “Tàpies”, existe el poema “Reja” que condensa, bajo la forma breve del dístico (un pentasílabo y un tetrasílabo), el choque de dos nociones pictóricas por antonomasia:

cuál es la luz  
cuál la sombra (p. 145).

La alternancia de lo claro –luz– y de lo oscuro –sombra– crea un espacio donde se esbozan verticalmente los barrotes que cada verso expresa de manera horizontal, reconstituyendo así lo que encierra la propia etimología de reja en tanto que defensa y seguridad ante una ventana, en una suerte de cuadrícula. De hecho, el poema no resuelve una oposición aparentemente evidente entre luz y sombra, que tiene que ver con la experiencia cotidiana. Más bien parece introducir, a partir de un protocolo sencillo, a una situación compleja y subjetiva, a la que ya apuntaba el tautológico título de la sección que encierra ambos poemas, “Ojos de ver”. Tanto el título de la sección como el poema son propuestas paradójicas. A esta suerte de interrogación despojada se añade una duda respecto a lo representado. El despojarse también atañe a la tipografía: desaparecen

---

*Hispanoamericanos*, p. 135.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 136.

toda mayúscula, todo signo de puntuación, de la interrogación a la coma; en este sentido, “Reja”; como primer poema de *Can-to villano*, crea un modelo para todo el libro.

### *Nuevas reglas... otros trastornos*

Los distintos ejemplos analizados desde el principio llevan a considerar una inestabilidad e, incluso, un enfrentamiento entre las reglas poéticas y la “realidad”. Aquí, las reglas de la visión están trastocadas: se obedece a nuevas leyes que serán explícitamente declaradas en *Ejercicios materiales*. Este quinto poemario de *Poesía reunida* puede considerarse como un momento de reflexión sobre la escritura poética –por supuesto sin menoscabo de otros poemas distribuidos en el resto de la obra.

“Último poema de junio” se presenta como una suma de reflexiones donde la poeta se enfrenta con su propia imagen en un extraño retrato-autorretrato fragmentado. Simultáneamente, se plantea el problemático conocimiento que se tiene de uno y de la realidad, enfocando ya otras interrogaciones relacionadas con un más allá del cuerpo físico. Todo ello pasa por una serie de variaciones sobre la mirada que es visión en el sentido de la vista y de un estado visionario. Dentro del cuestionamiento de un conocerse a sí misma está, sin duda, una aproximación al conocimiento en sí; en cierto modo una interrogación a la divinidad. Dentro del poema escojo, por ahora, la lectura de los fragmentos centrales porque me parecen dejar claramente expresado el papel de la mirada, como punto estratégico de un dispositivo que se expande por los distintos poemarios:

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.

El dolor es una maravillosa cerradura.  
Arte negra: mirar sin ser visto a quien nos mira mirar.  
Arte blanca: cerrar los ojos y vernos.  
Ver: cerrar los ojos.  
Abrir los ojos: dormir (p. 184).

Antes de considerar los cuatro últimos versos de esta cita, versos que parecen contestarse, es necesario fijarse primero en las extrañas imágenes que conlleva el primer párrafo. Respecto a la duda que afecta al conocimiento –cfr. “Reja”– la *revelación* inicial cobra el doble sentido de una manifestación de lo que quedaba aún secreto y de la manifestación divina. Un mostrar que apela a una red semántica donde lo visual impregna cada frase venidera y que parece cuajar en el *abrir y cerrar de ojos* del final de párrafo que condiciona el conjunto citado. Este *abrir y cerrar de ojos* condensa una capacidad de creación y de pérdida que marca, hasta sus últimos versos publicados, el proceso poético de Blanca Varela. Tenerlo todo, “todos míos [...] todos creados”, pero también a la vez una mutilación de lo recién tenido/creado: “Soy [...] como una aguja que atraviesa un collar de ojos recién abiertos”. De ahí la ceguera –“todos ciegos”– que, pensando en otra mutilación como la del ojo abierto por una navaja en *Le Chien andalou* (1929), puede desembocar en otra manera de abrir los ojos y de ver. El párrafo siguiente no hace sino reafirmar un dolor difuminado en toda la obra y explícito en la comparación con la aguja: sin embargo, el dolor no implica aquí una postración, sino más bien un estímulo –¿un aguijón?– al considerar el único adjetivo de la frase: “El dolor es una maravillosa cerradura”. Si pensamos que la cerradura lleva un ojo, podemos imaginar que, por su construcción aforística, las cuatro frases a continuación son como llaves o claves para entender mejor el funcionamiento de la mirada:

Arte negra: mirar sin ser visto a quien nos mira mirar.

Arte blanca: cerrar los ojos y vernos.

Ver: cerrar los ojos.

Abrir los ojos: dormir.

Cada frase encierra en sí una concepción de lo que circula en los poemas de Blanca Varela y que se sitúa sobre todo a nivel de lo permanentemente contradictorio. Se contestan de dos en dos pero también podría aislarse la primera frase-verso o considerar, por otra parte, que la tercera frase-verso citada se construye a partir de una ligera modificación de la segunda. Al principio contrastan entre sí los colores negra y blanca de un arte poética-pictórica que, por cierto, a menudo roza con lo mágico o lo supuestamente mágico. La expresión “arte negra” recuerda lo de “magia negra” pero sabemos desde la lectura del poema “Poderes mágicos”, que la fórmula mágica señala inmediatamente sus límites y fracasos ante otro poder mayor, el de la realidad:

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 (“Poderes mágicos”, p. 136).

Volviendo a la definición poética del *arte negra*, podría describirse una relación con la escenificación –en sentido pictórico también– que propone construir. Estamos ante una frase donde la postura del *voyeur* –“mirar sin ser visto”– parece complementada por una actitud de exhibicionismo: “a quien nos mira mirar”. Es un complejo juego de espejos que recuerda, sin embargo, instalaciones donde el pintor, por ejemplo, queda ex-

terior al retrato que hace de un personaje que le está mirando por medio de un espejo.

Prosiguiendo con la idea de magia, me parece posible otra lectura que revela lo ambiguas que quedan siempre las definiciones y las claves propuestas por la voz poética. Partiendo de una palabra también ambigua genéricamente como la de arte –que, por otra parte, significa astucia–, podríamos enfocar el “arte negro” como un “arte negro” y coincidir entonces con una de las “astucias” de la poeta que es la creación proliferante de máscaras que permiten “mirar sin ser visto a quien nos mira mirar”. María Zambrano, tras señalar el acercamiento de Picasso en 1911 al “arte negro”, precisa que las máscaras son para él una manera de “ocultar al hombre que él no quiere dejar aparecer en su pintura”.<sup>10</sup> La filósofa española acaba uniendo la magia y lo sagrado para señalar una aproximación a lo divino que necesita de una protección particular para llevarse a cabo: “Es, por tanto, una forma de acceso a la realidad, a ciertas realidades específicas. Y también una protección ante una realidad demasiado viva, escudo ante Dioses terriblemente vivos”.<sup>11</sup>

Si la máscara es el instrumento para conseguir cierto conocimiento de la realidad, la segunda propuesta –“Arte

---

<sup>10</sup> María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*, p. 163.

<sup>11</sup> María Zambrano explica: “El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo no humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico.

[...] La máscara es algo que se usa para conseguir algo. Es, pues, un instrumento.

Instrumento para entrar en contacto con un género de realidades que sólo es posible hacerlo por imitación, por participación. Por una imitación que sea una transformación: en verdad una transfiguración. El que usa máscara quiere tomar otra figura. Es entrar en contacto con una realidad que sólo así es asequible”. *Ibid.*, pp. 164-165.

blanca: cerrar los ojos y vernos”– parece instrumentalizar también otro modo de conocimiento que obvia la mirada exterior para llevar a un movimiento de introspección, una “mirada interior” –que nos ocupará en el capítulo siguiente–. ¿Magia moderna? en una propuesta que parece afirmada desde una perspectiva conceptista de la imagen, a la que Blanca Varela rinde a menudo homenaje. Las dos frases-versos que cierran la cita –“Ver: cerrar los ojos / Abrir los ojos: dormir”– tienen una construcción quiasmática que las une primero con la frase anterior; pasamos de un “cerrar los ojos y vernos” a una versión apenas distinta, si exceptuamos el hecho de que se ha perdido en camino la presencia del otro o del nosotros: “Ver: cerrar los ojos”. Si los opuestos construyen los aforismos, es decir si ver es cerrar los ojos y dormir es abrir los ojos, el quiasmo refuerza las paradojas: cerrar los ojos es abrir los ojos –ver de otra manera–, del mismo modo entonces dormir es ver –de otra manera–. El meollo del quiasmo deja, pues, emerger en su intersección la palabra sueño, a la que dedicaré un desarrollo particular.

Lo visual es, aquí, el generador de unos instrumentos claves para entender parte de la poética vareliana, con unos puntos de apoyo que guiarán mi propia lectura: el enmascaramiento que es también una manera de dejar desenmascarado al sujeto poético; la introspección como camino de conocimiento de sí y a través de sí de todo lo que atañe a lo humano; lo onírico como otra percepción esencial de una realidad nunca aprehensible de antemano.

El mundo, al estar regido por la mirada activa o/y pasiva –ver, mirar– de la voz poética, parece modificarse completamente. Sin entrar por ahora en una estética cercana a lo feo, lo maloliente, lo monstruoso, el mundo poético recoge el fluir de una imagen poética más antigua que, arrastrada por la corriente poética, no consigue salvaguardar su unidad inicial.

### *Una alteración de la percepción*

A partir de un sistema de oposiciones a veces violentas y de una redefinición de lo que nos es familiar y hasta “natural”, se abre un posible cuestionamiento de otros términos y valores. El trastorno que afecta a lo visual va a generar otras modificaciones respecto a lo que sería una descripción mimética del mundo. Como si el desarreglo que dicta la redefinición de “luz” y “sombra” contaminara otros símbolos poéticos. Dentro de una suerte de reencuentro con la práctica posmodernista y luego vanguardista de destrucción de una imagen “poéticamente correcta”, parece claro que no están a salvo los elementos como “dorada”, “enjoya”, “plata” y “estrellas”, en la cita siguiente de “Nadie sabe mis cosas”, ya desprotegidos ante los achaques de un cotidiano desalentador:

¿durará este asombro?  
¿esta diaria catástrofe  
[...]  
esta maloliente dorada callejuela sin comienzo ni fin  
este mercado donde la muerte enjoya las esquinas  
con plata corrompida y estériles estrellas? (p. 121).

Del mismo modo, la poesía ya no intenta establecer un espacio reservado sino que encierra imágenes que proceden de la basura, en “Malevitch en su ventana”:

éste es otro día inevitable  
en que me alimento  
[...]  
del azogue perdido en alguna alcantarilla  
de lo irrecuperable que se acumula y agiganta  
en afiebrados cristales (p. 187).

o que incluyen el desecho, como lo puede hacer el propio pintor; “Tàpies” se cierra sobre “la rebusca en el fuego” (p. 151), la rebusca que no sólo es una búsqueda sino que también es “desecho, lo de peor calidad”.<sup>12</sup>

Dentro de un sistema que sentimos cada vez más como antitético, subsiste en el pensamiento de la voz poética la huella de unos valores estéticos –lo bueno, lo bello– y filosóficos –lo verdadero, lo sagrado– heredados del sistema clásico. Pero estos valores, estas palabras, encajados en el poema y en un nuevo medio ambiente, pierden su poder y su supremacía antigua, como roídos por una nueva realidad, un nuevo contexto.

Lo que constituía anteriormente un valor, como el esplendor, la verdad, la belleza, no resiste siempre al nuevo tratamiento poético y a menudo se ve contaminado por la idea de fracaso. Adjetivos y sustantivos, fuera del entorno particular de cada poema, conservan una apariencia de normalidad: al leer expresiones como “madre espléndida”, “las bellezas de la vida” o “el bellissimo azul” estamos ante la consabida imagen poética. Pero la vuelta a una contextualización precisa arruina toda continuidad. Así, la primera imagen sufre una contextualización irónica, a tono con el conjunto del poema “Monsieur Monod no sabe cantar”:

perra insaciable (*un peu fort*)  
madre espléndida (*plus doux*)  
paridora y descalza siempre (p. 165).

La belleza se desprecia por el contacto con un entorno degradado, tanto en “Calle catorce”: “agito mi campanilla de leproso y canto con una voz gangosa, de lázaro, *las bellezas de la vi-*

---

<sup>12</sup> *DRAE*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 1 736.

da” (p. 78), como en el recuerdo limeño de “Valses”: “nada más que el inmundado *el bellissimo azul*” (p. 111). La ambivalencia de estas imágenes se repite en campos semánticos como el de la pureza: “el sapo de la náusea *pura*” (“Camino a Babel”, p. 178), “por nuestros *puros* orificios terrenales” (“Ejercicios materiales”, p. 199); el de la luz de nuevo en su aspecto de iluminación o de deslumbramiento: “bocado de ceniza que *ilumina*” (“Canto en Ithaca”, pp. 79-80), “*iluminación* o ceguera” (“Ideas elevadas”, p. 201); “El cielo es siempre el mismo: desierto, a oscuras, *deslumbrante*” (“Canto en Ithaca”, p. 79), “me *deslumbró* el milagro mortecino” (“Ternera acosada por tábanos”, p. 195); sin que ahí se agoten los ejemplos.

Tampoco se beneficia la verdad de desarrollos que le dejen posibles salidas; por lo contrario parece siempre dominada y supeditada hasta ser confundida con su contrario: “el error” –“tan parecido a la verdad”– (“Oyendo a Billie Holiday”, p. 156); “la verdad desaparece con la luz // es tan callada la voz de la verdad / que es imposible oírla” (“Supuestos”, p. 206). Su búsqueda, y ni siquiera en una versión inglesa –(*tell me the truth*) (p. 121)– consigue ejercer algún cambio sobre la realidad.

Este desarreglo produce alteraciones hasta destruir una de las imágenes fundadoras de la poesía, como lo es la rosa, apelada aquí desde la cita inglesa del título de un poema de Gertrudo Stein: “A rose is a rose”, –¿voluntad de obviar la palabra castellana?–. El tópico se derrumba bajo el reiterado destrozado floral pero, sobre todo, por el acercamiento casi iconoclasta del sustantivo “perfección” con el adjetivo “detestable”, en el antológico poema:

inmóvil devora luz  
se abre obscenamente roja  
es la detestable perfección  
de lo efímero

infesta la poesía  
con su arcaico perfume (p. 129).

Con lo cual, parte de lo que hacía el valor estético del arte anterior, entre otros la perfección, está cuestionado, deformado y supeditado a la arbitrariedad de la voz poética, desde muy temprano en la obra, por una necesaria incompletud, sin que desaparezca la plasticidad de la imagen poética creada.

### *De lo inexacto*

Quisiera insistir en uno de los contravalores que se introducen entonces: a pesar de sus escasas cuatro ocurrencias en un mismo poema, la “inexactitud” forma parte de una de las vías poéticas elegidas. Su aparición en un poema como “Malevitch en su ventana” me parece cobrar una dimensión aún mayor, ya que la explícita referencia pictórica ayuda a una definición del quehacer poético, abogando a favor de una imperfección consustancial de la obra. Malevitch tiene entonces un papel de revelador para señalar, no sin contradicciones, la búsqueda de la poeta. El mismo pintor explicaba, en un texto de 1913, cómo “intentando desesperadamente liberar al arte del lastre del mundo representacional, bus[có] refugio en la forma del cuadrado”:<sup>13</sup> una forma como las de sus famosos lienzos “Cuadrado negro sobre fondo blanco” (1915) y “Cuadrado blanco sobre fondo blanco” (1918). Malevitch insistirá también en las energías contenidas en los colores blanco y negro escogidos.<sup>14</sup> Malevitch creó lo que llamó el suprematismo (1913). Esa

---

<sup>13</sup> Texto de Kasimir Malevitch citado en Herschel B. Chipp (ed.), *Teorías del arte contemporáneo...*, p. 336.

<sup>14</sup> Texto de Kasimir Malevitch citado en Jacqueline Lichtenstein (ed.), *La peinture*, p. 893.

“pintura puramente abstracta”, introducida por el solo apellido del pintor, hace coexistir en el poema abstracción y figuración, que es el modo de representación mayoritariamente elegido por la poeta. De esta confrontación con lo abstracto, sale reforzada la vía poética elegida.

ah mon maître  
me has engañado como el sol a sus criaturas  
prometiéndome un día eterno todos los días

de lo inexacto me alimento  
y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar  
esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy

polvo rebelde sí  
con los cabellos de polvo desordenado  
para siempre jamás por un peregrino pensamiento  
persigo toda sagrada inexactitud (p. 185).

El poema comienza con un reconocimiento y un reproche a Malevitch, en un equívoco homenaje a *mon maître*, donde la perfección incluida en el suprematismo de Malevitch hace finalmente reaccionar a la voz poética. En el movimiento de desengaño que comienza por rechazar dicha perfección, la alusión apela, sin duda, a otra perfección, otra abstracción, divina ésta, contaminada a su vez por el mismo rechazo –cfr. las tres negaciones, *no, ni, ni* anáforas en los versos siguientes:

sigue brillando la lámpara penitente  
pero no creo en su luz  
ni compro la muerte con nombre de pez  
ni es cierto que bajo su escama mortecina  
dios nos contempla (p. 186).

Frente a lo perfecto de la abstracción, la voz poética opone, desde el inicio, una corporeidad afirmada –“me alimento”– y por lo tanto la señal de una imperfección, en una extraordinaria definición del ser humano: “esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy”. Es una manera de asumir su incompletud frente a la pureza de la abstracción: la herida es lo impuro que viene a perturbar un supuesto mundo perfecto. Del mismo modo en el segundo fragmento, la voz poética apuesta por y se nutre de lo inefable, lo volátil, tal vez lo irremediabilmente perdido:

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 (p. 187).

La incompletud es manifiesta también en la insatisfacción que revela la rebelión, reiterada en la segunda y la tercera estrofas. Es una rebeldía lanzada contra el orden y desde su propia limitación de ser humano, afirmado en el polvo que define a la voz poética en dos oportunidades. Los adjetivos inexacto, desordenado, peregrino o el sustantivo inexactitud señalan los puntos en conflicto. En la anterior cita de Malevitch llama la atención la idea de refugio que explicita más en otro texto: “Resulta obvio, por lo tanto, que el factor artístico ha de ser aceptado como el decisivo en todo. Mientras no suceda así, no se logrará otra cosa que la inseguridad de un ‘orden provisional’, en vez de la deseada serenidad de un orden absoluto”.<sup>15</sup>

Frente a la “serenidad de un orden absoluto”, las imágenes poéticas remiten a un naufragio, rechazando toda seguridad

---

<sup>15</sup> Malevitch citado en Herschel B. Chipp (ed.), *op. cit.*, p. 371.

de un universo ordenado. Sin embargo, el tercer fragmento de “Malevitch en su ventana” muestra una posición poética menos radical que en los dos fragmentos anteriores:

hoy me despierta  
con su delgado resplandor abstracto la esperanza  
la oscuridad del naufragio  
se escapa como un gato por la ventana  
y alguien vuelve  
sí  
alguien vuelve desvelado y sin prisa  
con un pequeño rectángulo de eternidad entre las  
manos (p. 189).

El movimiento es de reconciliación con la abstracción, de aceptación del “delgado resplandor abstracto [de] la esperanza” que se concretiza también con la forma final de “un pequeño rectángulo de eternidad”. Se consigue, entonces, un apaciguamiento de la voz poética ante lo que figura el cuadro de arte. El oxímoron que hace coincidir espacio y tiempo en el rectángulo y la eternidad señala desde los últimos versos una tensión existente desde el título. “Malevitch en su ventana” conlleva una sutil ironía ya que significa que el suprematista que era Malevitch no logra escapar de la forma tradicional de la ventana, encerrando por otra parte el título en la trampa del clasicismo, con una sumisión de la representación a la mimesis, todo lo contrario del deseo de liberación del pintor ruso. ¿Es verdaderamente la abstracción un arreglo?

### **De marcos e intersticios**

Dentro del espacio vareliano, las últimas observaciones me llevan a notar otros elementos que remiten al mundo de las for-

mas y que ocupan lugares privilegiados: las puertas y las ventanas que contribuyen a cierta “organización artística”,<sup>16</sup> expresión que tomo prestada a Antoni Tàpies, y que favorece un juego de perspectivas muy relacionado con el espacio pictórico renacentista que sigue llegando hasta nosotros. A ellas podrían añadirse los espejos.

El cómputo del diccionario de la obra señala un número de ocurrencias lo bastante elevado como para prestarle atención: “puerta/s” (28), “ventana/s” (23) y “espejo/s/eantes” (14). Su presencia es más importante en los libros donde también destacan los temas pictóricos.<sup>17</sup>

Elementos privilegiados entre los objetos permiten delimitar espacios a través de los cuales surgen las escenas. Al mismo tiempo, son el indicio del lugar, de la inscripción de una mirada subjetiva que recorta, enmarca y selecciona. Son objetos pero también son formas que encuadran como lo haría el marco del lienzo, hasta confundirse con él.

Dos poemas recalcan su existencia desde su título: “Una ventana” y el ya aludido “Malevitch en su ventana”. En el primer poema, incluido en *Ese puerto existe*, la ventana es el punto inicial; la palabra no será nunca más referida a lo largo de los veinte versos, pero permite señalar el anafórico “afuera” que encierra noche y angustia, haciendo de ellas un espacio tan representable como el que ella misma señala desde el título:

---

<sup>16</sup> Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, p. 207.

<sup>17</sup> Ocurrencias por volumen; “puertals”: *Este puerto existe* (1), *Luz de día* (7), *Valses y otras falsas confesiones* (8), *Canto villano* (3), *Ejercicios materiales* (5), *Libro de barro* (1), *Concierto animal* (2). Para “ventana/s”: *Este puerto existe* (4), *Luz de día* (6), *Valses y otras falsas confesiones* (4), *Canto villano* (3), *Ejercicios materiales* (6), *Libro de barro* (1), *Concierto animal* (0). Para “espejo”: *Este puerto existe* (2), *Luz de día* (1), *Valses y otras falsas confesiones* (3), *Canto villano* (1), *Ejercicios materiales* (3), *Libro de barro* (1), *Concierto animal* (2).

Afuera, región donde la noche crece,  
yo le temo,  
donde la noche crece y cae en gruesas gotas,  
en mortales relámpagos.  
Afuera, el pesado aliento del buey, (p. 46).

La ventana es delimitación y protección como en el aforismo final de “Parque”: “El jardín es la muerte / tras la ventana” (p. 89). Misma construcción para “El día es esa puerta abierta sobre la calle” en “Canto en Ithaca” (p. 79). Como acabamos de verlo, en “Malevitch en su ventana”, el objeto se transforma en cuadro, conformando un marco más dentro del cual se desarrolla el poema.

Más que la puerta, la ventana acaba siendo un punto de observación privilegiado que volvemos a encontrar en el poema inicial de “Vales”: enmarca el recuerdo infantil que se resuelve en cierto modo, en postura de *voyeur*:

como en Barranco cuando niña  
miraba a una pareja besarse bajo un árbol  
Tras la ventana adoraba mi fiebre  
mi enfermedad llena de espejos  
donde yo era a un tiempo  
el árbol la caricia  
la sombra que ocultaba el rostro de los amantes (p. 112).

En el poema, cumple la ventana con la misma función pictórica en tanto que permite crear una ilusión de profundidad, de escena vista a la distancia. En “Lady's journal”, los distintos espacios evocados encajan uno en otro, como cajas chinas:

oh sí querida mía  
son las siete de la mañana

levántate muchacha  
recoge tu pelo en la fotografía  
descubre tu frente tu sonrisa  
sonríe al lado del niño que se  
te parece

oh sí lo haces como puedes  
y eres idéntica a la felicidad  
que jamás envejece  
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  
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 (pp. 159-160).

Pasamos de una casa a otra, de dos lugares señalados por dos ventanas –“en tu pequeña cocina / frente a mi ventana”– en las cuales una escena parece duplicarse a su vez gracias a un doble dispositivo de reflejos: visión falsamente paradisiaca de felicidad –“oh sí lo haces como puedes / y eres idéntica a la felicidad”–, pero fijada –“quédate quieta / allí en el paraíso”– y reforzada por un nuevo marco que corresponde al de una fotografía –“recoge tu pelo en la fotografía”– y en el cual se establece una identificación entre madre e hijo.

Así pues, la realidad parece desaparecer detrás de la mimesis fotográfica: es de notar la elipsis del comparativo –“recoge tu pelo [como] en la fotografía”– que nos lleva a mezclar la imagen y la realidad. Todo se detiene, entonces, en una suerte de *arrêt sur image*, casi una petrificación. En el poema, una ironía velada pero compasiva parece acortar la distancia que separa una ventana de otra, lo cotidiano de enfrente con el propio para el cual la ironía de Blanca Varela es, en otros momentos, mucho más tajante como, por ejemplo, en “Secreto de familia”.

Al lado de estas formas que enmarcan, y tal vez cuestionándolas, la voz poética presiente otros espacios, intersticios, aperturas hacia vacíos que minan el poema. Podríamos decir que, dentro de la perspectiva desarrollada con anterioridad de una búsqueda de formas, llama la atención la importancia dada en un primer momento a la forma plena que poco a poco irá abriéndose hasta dejar escapar completamente su contenido. Buena parte de los poemas implicados en esta reflexión giran en torno al tema de la maternidad.<sup>18</sup>

El cotejo de dos poemas contiguos de *Luz de día* –“Antes del día” y “Madonna”– señala, pues, una forma dominante y cerrada, la forma redonda. En el primer poema, que podría recordar ciertos cuadros surrealistas de Magritte,<sup>19</sup> la forma cerrada de la isla contiene el nido que encierra a su vez los “hijos no nacidos”, perífrasis del huevo:

¡Cómo brillan al sol los hijos no nacidos!

Blanco es el mes de enero, negras las olas que visitan la isla.

El nido está en lo alto, sobre una piedra segura (p. 81).

---

<sup>18</sup> Cfr. un artículo mío titulado “Tradición y maternidad. La poesía femenina peruana contemporánea”, *Actas del coloquio Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*.

<sup>19</sup> Blanca Varela aceptó esta sugerencia que le hice en una entrevista (Lima, 1997).

La seguridad señalada por el último verso citado encierra, sin embargo, en sí el peligro de la vida, como inquietud existencial y esencial en la poesía de Blanca Varela. En “Antes del día”, el mar es la amenaza constante, suerte de abismo, borde inquietante en torno al núcleo vital:

Golpe contra todo, contra sí 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.

La propia voz respondiéndose con el fracaso de cada ola (p. 82).

Podríamos decir que “Madonna” tiene la misma estructura. Ya he analizado en ese poema la saturación de imágenes de mujeres relacionadas todas con la maternidad, unidas por un juego de reflejo incesante de unas a otras. Unas imágenes adelantadas en “Los pasos” de *Ese puerto existe*, y una madre, *la madre*, como forma redonda y tranquilizadora, multiplicada en un conjunto de objetos que a su vez evocan la protección —la casa, la pecera, el nido—:

o aquél hacia la madre,  
para llorar sobre su oscura falda sin olores,  
sobre su vientre que amo todavía como mi casa,  
pecera, nido sombrío y fresco (p. 47).

También en “Madonna” surge del espacio que enmarca la escena un malestar a partir de una adjetivación y sustantivos que soportan la visión subjetiva de la poeta; el margen, el entorno expresado en los distintos objetos que lo componen sugiere a la vez lo desconocido, la vacuidad y la muerte rodeando lo que no deja de ser fundamentalmente una escena de maternidad, más aún bajo la protección de la Virgen: “Escaleras inútiles, ventanas que aspiraban la oscuridad a borbotones, arcos bajos

como tumbas, escaños desocupados y cortinajes anudados con ira” (p. 83). Recordemos también que el único umbral señalado en “Madonna” corresponde al punto de contacto con la muerte, punto de llegada de la alegoría desarrollada en el poema.

Por lo tanto, la forma, por plena que aparezca en estos poemas, no deja de albergar, casi desde el principio de la obra, un misterio y una inquietud, que ponen en peligro su integridad. En estos primeros poemas sobre la maternidad, la forma es aún protectora –siendo la Virgen protección por antonomasia–. La ruptura es brutal en “Casa de cuervos”: la perspectiva cambia con la total subjetivación del yo poético, hasta ahora siempre evocado desde figuras exteriores a la voz poética. El final del poema exhibe con violencia la pérdida de la completitud, de la unión íntima madre-hijo, abriéndose así definitivamente la forma redonda. La casa-madre, forma cerrada, estalla a partir de una brecha, una apertura apenas evocada con anterioridad en el poema:

y es mía también la huella  
de tu talón estrecho  
de arcángel  
apenas posado en la entreabierta ventana (pp. 190-191).

A partir de este intersticio, se amplifica la imagen última de desolación (espacio infinito) e incompletitud (espacio vacío) donde la poeta-madre nunca conseguirá un retorno hacia ella por parte del hijo:

y otra vez este prado negro  
este prado de negro fuego abandonado  
otra vez esta casa vacía  
que es mi cuerpo  
adonde no has de volver (p. 192).

El poema parece sufrir el mismo proceso de pérdida. A medida que avanzamos en la obra de Blanca Varela, “puertas” y “ventanas” pero también “muros” o “casas”<sup>20</sup> ya no son construcciones realmente protectoras sino que pueden transformarse en puro hueco, como en el caso de “Crónica”, en el que el edificio se funde poco a poco con su entorno hasta desaparecer: “un hogar seguro en el desierto. la sólida casa de la duda no tiene paredes. se llama así. solamente casa. solamente desierto. corral a la intemperie” (p. 213). Estas formas que se diluyen o se abren inexorablemente vienen acompañadas de una angustia que volvemos a encontrar en la simple línea, donde el equilibrio siempre está amenazado: “Aprender a caminar sobre la viga podrida. En la punta de los pies. Sobre la propia sombra” (“Sin fecha”, p. 194); donde apenas queda lugar para estar, en el espacio limeño y materno de “Valses”:

y me dejas al filo del océano  
sin sirenas en torno  
nada más que el inmundo el bellissimo azul  
el inclemente azul  
el deseo (p. 111).

En cierto sentido, el espacio cerrado que se podría calificar de forma perfecta por estar acabada, en una visión marcada por la estética griega, no parece resistir las corrientes vitales que circulan por la poesía de Blanca Varela. Marcada, fracturada por la vida, la forma cerrada no tiene porvenir; hasta el marco del cuadro tiene que soportar los embates del tiempo: “como en los viejos cuadros / el mundo se detiene / y termina / donde el marco se pudre” (cfr. “Claroscuro”, p. 209).

---

<sup>20</sup> Ocurrencias de “muros” (11) y de “casa” (21) en el conjunto de la obra.

La propia construcción del poemario recoge la problemática de lo incompleto. Tendremos que volver sobre esa falta de sistematización en la construcción de los libros, es decir a una “elección” que prefiere poner en peligro al poema antes que buscar una estabilidad sobre la cual fundarse. El mejor ejemplo tal vez lo encontremos en el fragmento 12 de *El libro de barro*, donde el poema es sustancia que gotea: “Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre.” (p. 228), señalando por ello un derrame permanente, una pérdida continua del sentido, fuera de todo marco. Las soluciones nunca parecen definitivas, como en el fragmento 16 del mismo volumen, donde la secreción de una poeta-araña permite construir frágil y provisionalmente para salvar el abismo: “Equilibrio sobre el hilo de araña segregando la salvación sobre el abismo” (p. 232).

Relacionándolo con una propuesta poética que tiende a rechazar lo perfecto, aceptando por lo tanto el riesgo de la inseguridad, la poesía vareliana se inserta en un espacio que se resiste a hacerse sistema que, por lo contrario, queda siempre por edificar.

### **Lo sagrado/lo poético**

Retomando la idea desarrollada anteriormente de una destrucción voluntaria de valores portadores de una estética pasada, habría que mencionar el cuestionamiento que experimenta lo sagrado en *Poesía reunida*. Digamos primero que éste se ve contenido en el replanteamiento luz/sombra; en la retahíla de adjetivos que sigue, y que puede ser considerada como arbitraria en un primer momento, la construcción en quiasmo deja establecido el parentesco entre opaco/divino frente a luminoso/ruin: “luminoso opaco ruin divino” (“Nadie sabe mis cosas”,

p. 118). Otros versos mezclan sin más reparo niveles como lo bajo corpóreo con lo sagrado, sin temer la incongruencia: “¿sientes el divino salivazo sobre la bestia sientes el hedor de la rosa sientes mi corazón sobre el tuyo?” (p. 119); o siempre con ironía: “los gorrioncitos cagándose divinamente en pleno cielo de abril” (“Monsieur Monod no sabe cantar”, p. 167).

Hablar de lo sagrado en las obras de Blanca Varela supone detenerse en una terminología que varía según los poemarios: un Dios cristiano que va a perder definitivamente la mayúscula en los últimos libros, y un dios o dioses que son los que parecen emerger de una cosmogonía andina reencontrada. No se debe olvidar la mirada personal por parte de la poeta cuando aclara, en una entrevista: “Dios es una manera de hablar conmigo misma. [...] Claro, este personaje a mí me conviene mucho para encarar unas cosas que van a lo mejor contra mí misma”.<sup>21</sup> La idea de Dios como personaje se inscribe completamente en un propósito de poesía puesta en escena a la que volveré más adelante. En una poesía moderna a la que Yves Bonnefoy definía como “la poésie sans les dieux”,<sup>22</sup> se mantiene sin embargo la pregunta sobre lo invisible.

De todas formas, el acercamiento a lo sagrado pasa por una representación clásica primero, luego más fragmentada hasta introducir en forma sistemática el uso de la metonimia, tal vez por ser la única reacción posible ante la desproporción, o como lo decía Joubert: “Dieu est tellement grand, tellement vaste: pour le comprendre il faut le diviser”.<sup>23</sup> Aunque la comprensión no sea lo primordial en el caso de la poesía vareliana. La extraña relación que une a la poeta con un “creador” nos llevará a tomar nuevos caminos para enfocar la creación poética.

---

<sup>21</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.

<sup>22</sup> Jérôme Thélot, *La poésie précaire*, p. 113.

<sup>23</sup> Joubert citado en *L'Écriture fragmentaire*, *op. cit.*, p. 162.

## *Panteones pasados*

Si pensamos en toda la pintura occidental así como en el arte precolombino, el tema mayor tiene que ver con la representación de lo divino. La imagen que se da y queda de Dios. Las representaciones serán distintas según los casos precisados antes. “Mediodía” en *Ese puerto existe* es un poema precursor del tema, y según recordaba Blanca Varela en una entrevista, sentía no haber inscrito una dedicatoria a José María Arguedas, sin duda el impulsor de aquel retorno a las civilizaciones antiguas entre los jóvenes creadores de la década de los años cincuenta. Las huellas serán más importantes en el poemario siguiente.

La sección “Frente al Pacífico” de *Luz de día* (1960-1963) concentra el acercamiento a lo precolombino, y tres poemas –“Palabras para un canto”, “Máscara de algún dios” y “Frente al Pacífico”– desarrollan lo sagrado a partir de unos *restos y ruinas*, sustantivos que aparecen en “Palabras para un canto”. En cierto sentido, tampoco estamos lejos de la poesía de Octavio Paz respecto a lo azteca, por ejemplo, la poesía de *Semillas para un himno* (1943-1955) o *Piedras sueltas* (1955). Este acercamiento, más allá de la huella paciana cierta en la poesía de Blanca Varela, también tiene que ver con el interés de parte de su generación: Javier Sologuren pero también Emilio Adolfo Westphalen o Eduardo Eielson se interesarían por aquellos lugares nombrados en el poema: “Paracas, Ancón, Chavín de Huantar. / Estas son las palabras del canto” (p. 98). El rescate poético de un espacio y un tiempo fijados por el arte remite ante todo a lo humano: “el aliento humano hecho golpe en la piedra, / sangre en la tierra, / color en el vacío” (p. 98).

Del mismo modo que, en los mismos años, lo trágico de la Conquista española se reflejará en las series pictóricas de Fernando de Szyszlo: por ejemplo, las series sobre “Cajamarca” (1962; el primer cuadro está pintado en 1959) o “Apu Inca

Atawallpaman” (1965-1966) con el soporte de la traducción poética del texto quechua por José María Arguedas.<sup>24</sup>

En “Palabras para un canto”, los dioses no están directamente evocados sino que, por toques –“el vaso que ilumina con su lejano y obstinado silencio, / el pájaro herido en el esmalte al alcanzar el fruto”–, desembocamos en la pregunta trascendente final:

Por el mismo camino del árbol y la nube,  
ambulando en el círculo roído por la luz y el tiempo.  
¿De qué pérdida claridad venimos? (p. 99),

estrofa que contrasta con la mera y reiterada interrogación arqueológica: “¿Cómo fue ayer aquí?” (p. 98).

A continuación, en “Máscara de algún dios”, se detiene en una representación –“Frente a mí ese rostro lunar. / Nariz de plata, pájaros en la frente” (p. 100)– marcada de nuevo por la pregunta que excede la forma –“¿Siempre algo que romper, abolir o temer? / ¿Y al otro lado? ¿Al revés?”–, por lo desconocido y el anhelo de un punto de contacto; la poeta intenta situarse dentro de un espacio al que accede por mera hipótesis y, sin embargo, le permite trascender las fronteras invisibles entre aquí y allá.

Esta representación de dos dimensiones, la máscara, da acceso poético a otro espacio. Las dos últimas estrofas dan un ejemplo del recorrido del pensamiento:

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

---

<sup>24</sup> Ver el libro de Mirko Lauer *et al.*, *Szyszlo*.

Tal vez la muerte detrás de esa sonrisa  
sea amor, un gigantesco amor  
en cuyo centro ardemos.

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 (pp. 100-101).

En estos poemas encontramos palabras que también son tópicas de una representación del Dios cristiano, por ejemplo, “amor”, “luz” y la alusión al Verbo. Dios, con D mayúscula, y en forma no equívoca o sea ni a principios de verso ni de frase, solo tiene una ocurrencia en los poemarios, insertado en la escena inicial de “Divertimento”, como un personaje más, si no fuera de lugar –viene acompañado de atributos reconocibles como el campanario, las estatuas y los apóstoles– por lo menos rayando en lo ridículo:

Playa nocturna  
donde el sol llega caminando sobre sus manos,  
fresco, cabalgando como el viejo caballo de la plaza  
todo de madera y rojo,  
como un campanario sobre el mar y sus estatuas,  
claros apóstoles con la boca abierta  
y el paladar negro de tanto hablar con Dios  
y de beberlo en la mañana  
a verdes tragos,  
sorprendiéndolo entre las gaviotas,  
porque él es el pingüino macho de ojos salados  
o la vieja tortuga  
cuyo amor ilumina el bosque (p. 55).

El encuentro con lo sagrado precolombino encierra un trato relativamente apaciguado y contrasta con las demás alusiones a Dios, que siempre está incluido en una relación conflictiva y a menudo en relación directa con la voz poética. Podemos decir que reconocemos alrededor de la divinidad cristiana unos atributos habituales; los títulos de los poemas evocan el lazo con una historia bíblica, sin dejar siempre presagiar el final del poema: “Madonna”, “Vals del Ángelus”, “Cruci-ficción”, “Va Eva”, “Camino a Babel”. Sin embargo, el rechazo es frontal respecto a la transcendencia, señalando sin descanso sus fallos y sus timos, y las dudas que ello implica para la voz poética.

### *La imprecación*

Por la degradación ya señalada con anterioridad, la presentación de lo divino toma caminos equivocados respecto a lo que suele ser la tradición cristiana, lejos, muy lejos de cualquier imagen de amor y belleza.

No por ello se estanca, sin embargo, la necesidad de dirigirse a alguien incluso sin saber quién va a recibir la palabra proferida. El uso del verbo entre ambos creadores refuerza lazos y aseguraría continuidades si no fuera, al mismo tiempo, generador de conflictos. El poema en prosa “Vals del Ángelus” concentra una escritura poética densa y una representación de la divinidad que recuerda y, a la vez, excede poemas como “Los dados eternos” o “Espergesia” de César Vallejo.<sup>25</sup> Cito la totalidad del poema:

---

<sup>25</sup> Leer el artículo de Roland Forgues sobre “La creación poética femenina del Perú. Las fundadoras: Magda Portal y Blanca Varela”, *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina*, pp. 112-113.

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

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

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

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

Ve lo que has hecho de mí.

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

Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento, mira el tambor estéril de mi vientre que sólo conoce el ritmo de la angustia, el golpe sordo de tu vientre que hace silbar al prisionero, al feto, a la mentira.

Escucha las trompetas de tu reino. Noé naufraga cada mañana, todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra.

¿Qué más quieres de mí?

Quieres que ciega, irremediabilmente a oscuras deje de ser el alacrán en su nido, la tortuga desollada, el árbol bajo el hacha, la serpiente sin piel, el que vende a su madre con el primer vagido, el que sólo es espalda y jamás frente, el que siempre tropieza, el que nace de rodillas, el

viperino, el potroso, el que enterró sus piernas y está vivo, el dueño de la otra mejilla, el que no sabe amar como a sí mismo porque siempre está solo. Ve lo que has hecho de mí. Predestinado estiércol, ciego de ojos vaciados.

Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza (pp. 116-117).

James Higgins ofrece un análisis amplio de este poema al adentrarse en la obra poética de Blanca Varela. Su punto de partida pone de manifiesto el que “la hablante lírica invoca a Dios, no ya como ser sobrenatural, sino como personificación del varón que se porta como si fuese un dios”.<sup>26</sup> Su perspectiva es más bien la de una lectura feminista del poema con la cual no discrepo. Por supuesto, es el “Dios varón del cristianismo”, y Blanca Varela contestando a una revista que toca la temática feminista, en 1972 –un año después de la publicación de “Vals del Ángel”– habla también del “monstruoso mito de las *ideas-padre* (padre-estado, padre-iglesia, etc.) y [de] la gran farsa de la autoridad que se erige por la fuerza en pro de intereses personales o de grupo de cualquier plano”.<sup>27</sup>

Quisiera insistir más en lo que Higgins expresa respecto de la ambigüedad existente en el destinatario de la imprecación. James Higgins ve en la breve estrofa final un vuelco hacia el hombre:

Mientras el texto deifica al hombre, esta última estrofa lo humaniza, reduciéndole al mismo nivel que la mujer. En efecto, al ver la imagen del hombre reflejada en el espejo distorsionante de la

---

<sup>26</sup> James Higgins, cap. “Una voz femenina: Blanca Varela”, *Hitos de la poesía peruana. Siglo xx*, p. 133.

<sup>27</sup> Blanca Varela, “Debate la liberación de la mujer. Respuesta de Blanca Varela”, *Libre*, p. 107 (el subrayado es mío).

feria, la hablante lírica vislumbra una semejanza que no había sospechado antes [...] toma conciencia de su común humanidad, se da cuenta de que tanto como la mujer el hombre es esclavo y víctima de su sexualidad y vive insatisfecho con la condición que ésta le impone.<sup>28</sup>

Me parece que también podría leerse con un destinatario esencialmente divino por el número de expresiones que remiten a una contextualización bíblica como, por ejemplo, “el dueño de la otra mejilla, el que no sabe amar como a sí mismo porque siempre está sólo”, y entonces volcar la problemática del poema a la vez del lado del “arreglo de cuentas”, o de la imprecación.<sup>29</sup>

Si volvemos al final del poema: “Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza”, hace pensar en un verso de Emilio Adolfo Westphalen: “Qué será el poema sino un espejo de feria”, sacado de “Poema inútil” de *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Esta intertextualidad nos ofrece otra lectura posible: el poema se cierra haciendo de sí mismo el propio espacio en el cual se encuentra la semejanza aludida. Una semejanza que no es exterior a la poeta ya que en *El libro de barro*, la voz poética exclamará en el fragmento 14: “Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza mía” (p. 230). La noción de perfección es, en adelante, imposible a pesar de estar “Vals del Ángelus” saturado por lo divino y su representación. Es decir que todo el poema es a la vez retrato, autorretrato de la voz lírica y retrato de la divinidad. El “espejo

---

<sup>28</sup> James Higgins, *op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>29</sup> Jérôme Thélot propone la siguiente definición para la imprecación: “[partant] du latin *prex*, la prière- [l'imprécation] est une prière négative, et, pour le coup, une prière précaire, c'est l'appel d'une malédiction impatiente de ne pas savoir dire, avec les mêmes mots, l'appel d'une bénédiction”, *La poésie précaire*, p. 118.

distorsionante” pasa a ser el propio poema y la desmesura misma de la imprecación. Pero estamos en el extremo opuesto respecto a la noción de belleza transmitida por el cristianismo.<sup>30</sup>

Pocas veces encontramos en la poesía poemas más irrespetuosos con Dios a no ser que volvamos a leer el *Libro de Job*. Tal vez ahí esté parte de la solución. El reto de un poema como “Vals del Ángelus” está también en que se represente lo invisible –alcanzado en el poema, cuando se dice: “Así te he visto”– y lo irrepresentable; a la vez que la voz poética asume una heterodoxa –¿herética?– imagen de Cristo, en femenino: “la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo”.

Al primer hiato perceptible en la contigüidad del vals y del ángelus en el título parece corresponder otro en la elección de un lugar profano de valoración de lo sagrado, el museo, ya que la que increpa desde la primera frase es la “santa más pobre del museo”. Lugar de la representación clásica, el espacio inicial del museo permite la abundante exposición de imágenes que excede también los límites de lo representable. Todas las descripciones no salen de cuadros pero siempre remiten a una construcción visual activada por la letanía anafórica, culpabilizadora, con ecos bíblicos: “Ve lo que has hecho de mí”. La exposición de imágenes es, entonces, vertiginosa: el vals parece dar la cadencia y el tono; baste recordar el entorno que genera y cómo degenera la imagen que lo define, aquí en “Vals” (*Luz de día*):

---

<sup>30</sup> “La créature est belle à la fois comme chose et comme signe. C'est la théorie médiévale bien connue de l'allégorisme universel: le visible signifie l'invisible, la créature désigne le Créateur. Le monde entier raconte la gloire de Dieu. La chose est doublement belle en tant qu'existence unique voulue par Dieu et parce qu'elle révèle, *comme dans un miroir*, la beauté du Créateur”, Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, p. 114. (Las cursivas son mías.)

Gira el vals, manantial de orina, vaho dorado y golpe bajo,  
labios negros, estrujados, fantasma que se acaricia bajo  
[las uvas  
amarillas y se flagela al alba con las estrellas (p. 94).

De manera casi lógica, el espacio del museo es reemplazado, al final, por el espacio de la feria. Estamos en una suerte de visión esperpéntica donde las imágenes están marcadas por lo grotesco: de lo horrible –“vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes”– a lo monstruoso –“arrastrando tu azucena, tu immaculado miembro, en la sangre de los mataderos”– y lo degradante –“Formidable pelele frente al tablero de control; *grand chef* de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste”.

El filtro de un expresionismo crudo y cruel no deja siquiera a salvo la voz lírica, afectada en su integridad. Si la tortura y la violencia son la marca de cada gesto llevado a cabo por el otro, la violencia y la degradación son integradas por la voz poética. El milagro existe –“por obra y gracia”– pero se invierte para mayor sufrimiento del que lo recibe: “Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba”.

La unidad, la belleza y la verdad de lo divino estallan aquí en mil reflejos que dan a su vez con la desintegración de la voz lírica en una estela de personajes que encierra el penúltimo párrafo. Este poema me parece ejemplificar una forma de creación del espacio poético vareliano en la medida en que se produce una suerte de escenario, con una verdadera puesta en escena donde cohabitan las imágenes sacadas de la Biblia y una visión moderna de la opresión, de la tortura: “De general en Bolivia, de tanquista en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles de la plaza México. // [...] Escucha las trompetas de tu reino. Noé naufraga cada mañana”. Más allá de lo visual

que conllevan las imágenes juntadas, llama la atención una suerte de exhibicionismo de la voz lírica como para exorcizar esta figura infernal que es parte de ella. La escenificación vendría a tener valor de catarsis, dejando por lo tanto muy atrás el sin embargo paradójico título de suaves sonoridades. En ningún momento deja este “Vals del Ángelus” presagiar la magnitud del impacto del poema y el chirriar de las frases a continuación.

En el caso de este poema, podría decirse que estamos en los límites de lo representable a pesar de la increíble capacidad para crear y multiplicar la imagen plástica. La proliferación no parece agotarse completamente al final del poema, como encontrando siempre un impulso nuevo en la rebelión de la voz poética, en la furia que la domina. Porque no es posible desalentarse del todo y tampoco callar, la reacción de la voz poética no tiene otra solución sino esta oración bárbara.<sup>31</sup> La relación con lo sagrado no se agota en la virulencia de “Vals del Ángelus”, y también conviene recalcar que aquélla pasa a menudo por un contacto o un trato más íntimo:

Sí  
la oscura materia  
animada por tu mano  
soy yo (p. 150).

---

<sup>31</sup> Podría retomarse lo que Jérôme Thélot dice al concluir sobre la poesía de Philippe Jacottet, pensando en lo que acabo de señalar en el poema de Blanca Varela: “Deux incrédulités, par conséquent: celle qui conduit à ne même pas souhaiter le retour des dieux, et celle qui *n'en revient pas* de ce trop mauvais sort imposé aux hommes, –et deux fonctions, du coup, de la poésie: celle de prendre acte du non-sens, et celle qui témoigne que c'en est trop; celle de dire et d'être la faiblesse sans recours, et celle qui relance l'indignation”, *La poésie précaire*, p. 128. (Las cursivas son mías.)

Fuera de aquel edificante cuadro –¿imitación totalizadora?– de la divinidad y de la humanidad ¿confundidas?, y sin perder un tono ya grave –“La mano de dios es más grande que él mismo. Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido” (p. 219)–, ya conciliador –“Confundida en el trébol su mano me salva de las llamas”(p. 230)–, la “práctica” más corriente para señalar la presencia de Dios en los poemas es el paso por la metonimia. Y ésta no nos aleja demasiado de una pulverización de la omnipotencia de la divinidad, como lo hacía en “Vals del Ángelus” la reproducción ilimitada de la figura divina. La metonimia no borra nunca las imágenes de dolor, desolación y abandono que parecen intrínsecas a la idea misma de Dios.

Dentro de la metonimia, los elementos más representativos del Creador son entonces el ojo y sobre todo la mano que recuerdan inmediatamente a la creación poética; ésta pasa por el cuerpo entero del yo poético:

con mi lengua escribo  
con mis manos y pies escribo  
con mis ojos (p. 133).

Este retorno a una creación poética bajo influencia de la corporeidad, o sea de cierta inmanencia frente a lo trascendente, paradójicamente refuerza lo que sería la propia “debilidad creadora” de la voz poética,<sup>32</sup> donde debilidad y anhelo de creación son motores de una búsqueda incesante, elementos dinámicos para crearse un espacio poético en el mundo.

La supremacía de la percepción visual en la construcción del espacio poético tiene varias implicaciones: es ante todo

---

<sup>32</sup> Me apropio y traduzco la imagen que crea Jérôme Thélot (*op. cit.*, p. 140) como respuesta a la “fuerza creadora” clásicamente atribuida a lo divino.

un reparo constante ante la reconstrucción mimética de la realidad, sentida como una trampa, y por consiguiente el tanteo de otros caminos que modifican el enfoque escogido. Implica que la realidad nunca es evidente aun cuando pueda haber una impresión de transparencia en ciertos poemas. Ver es también usar una serie de estrategias que van a condicionar posteriormente la escritura poética: el paso por la máscara pero también la mirada introspectiva son maneras de recorrer y revelar otra realidad que interesa sobremanera a Blanca Varela.

Si bien la ley de lo visual y de la representación impera en los poemarios, no resuelve las ambigüedades y las paradojas que la voz poética pone en evidencia sin cesar. El cuestionamiento de lo visible, su escudriñamiento, no existe sin una mirada aguda que lleva al otro lado invisible. Paralelamente, duda e incredulidad acompañan al examen del mundo y encierran una inestabilidad esencial. Ello implica la cuestión de la coexistencia complicada de una creadora consciente de sus límites con un Creador defectuoso, en una tensión permanente que volveremos a encontrar entre lo finito y lo infinito, lo representable y lo irrepresentable. Más la voluntad férrea y perenne de interrogar.

Dios parece bastante impotente sin dejar de ser dañino. Sin embargo, subsiste en la poeta ese esfuerzo por acercarse a un horizonte que se aleja en la medida en que ella intenta aproximarse a él. Las trazas siempre son escasas, fuente de esperanza y de decepción: bien son huellas y restos, y obtenemos entonces una visión arqueológica; o bien su carácter fragmentario alude a una unidad e integridad, en todos los sentidos de la palabra, imposibles de recobrar. De todas formas, la poeta asume la búsqueda —donde la escritura pasa por una mirada inquieta, una percepción nunca dada de antemano—; la interrogación sobre lo invisible es una de las fuerzas que rigen la creación y su enigma.

A partir de una serie de pautas relacionadas todas con la mirada, encontramos numerosas modificaciones que afectan a todo el edificio estético clásico: tanto la belleza como la verdad sufren los cambios impuestos. Ni siquiera el espacio sagrado queda indemne ante las interrogaciones que reitera constantemente la voz poética. Dentro de la ley de lo visual, tal como lo he señalado a partir de los versos de “Último poema de junio”, también está presente otra de las claves de la *Poesía reunida*: el sueño, el cual permite penetrar más adelante aún en el imaginario vareliano y el que se sustenta en una fuente pictórica, por excelencia onírica: el surrealismo.



### III. LOS TERRITORIOS DE LA “MIRADA INTERIOR”

seguir con el lápiz del sueño los perfiles  
los senderos secretos de las aguas.

*Poemas* (1988), JAVIER SOLOGUREN

El surrealismo en su versión pictórica, me parece, marca la obra vareliana, no solo en el primer volumen, sino que deja una huella profunda sobre todo en la elaboración espacial de los poemas. Dentro de esta esfera, el paisaje costeño es dominante, sin remitir únicamente a lo autobiográfico. Se trata de un espacio abierto, despojado, que remite también visualmente a los paisajes que distinguen los cuadros de Tanguy, Delvaux, Magritte o Dalí. Recuerdos de espacios acogedores de objetos desproporcionados, a lo Dalí,<sup>1</sup> reminiscencias de espacios originarios, a lo Tanguy.<sup>2</sup> En los poemas domina lo que cumple con los dos ejes mayores del espacio: lo horizontal constituido por tierra y mar; y lo vertical en la relación de mar a cielo. Lugares eternos, como estos paisajes donde existe una suerte de perennidad del elemento –aire, agua, tierra–, antes y después de lo humano, más allá de lo individual sin dejarlo nunca de lado. Nace de estos espacios poéticos, donde lo onírico es una clave de lectura, una mezcla de extrañeza y de temor, oscilación constante entre lo conocido y familiar,

---

<sup>1</sup> Cfr. anexo 4. *Canto villano*.

<sup>2</sup> Cfr. anexo 5. *Ejercicios materiales*.

y lo extraordinario, lo monstruoso por la contextualización en que aparece. Si bien el espacio por lo general es el de una naturaleza desde siempre ahí, presente, cabe mencionar y analizar lo que puebla este mundo, tal como se puede hablar de la composición de un escenario, de un dispositivo teatral.

Antes de analizar la relación que puede establecerse entre los poemas a partir de los territorios del sueño, me detendré en la reconstrucción *a posteriori*, a principios de los ochenta, de *Ese puerto existe*, publicado por primera vez en 1959. Todos los críticos han señalado más o menos los cambios. Blanca Varela lo considera como la eliminación de la parte de su obra inicial más marcada por el surrealismo. Los poemas del primer poemario me llevarán a interrogar sus aspectos más cercanos al onirismo. Pero también, y en un segundo momento, su relación con el poema en prosa. Este no solo es una forma que “compite” con el poema en verso, en la obra de Blanca Varela, sino que me parece acogedor de cierto gusto por la puesta en escena poética, y portador de una tensión, buscada para la dinámica de todos los poemarios.

### *Ese puerto existe de nuevo*

Empecemos, pues, con una mirada retrospectiva sobre la *Poesía reunida*. “Puerto Supé”, poema inicial, parece dar el tono de cierta lectura posible, evocando parejas de términos: “sueño / ensoñación, sueño / conciencia, realidad / irrealidad”<sup>3</sup> que recuerdan, incluso por la proximidad histórica (década de los

---

<sup>3</sup> Retomo estos términos, entre otros del trabajo que dedica José Miguel Oviedo a Blanca Varela y al que volveré a menudo en esta parte: “Blanca Varela o la persistencia de la memoria”, *Diálogos*, pp. 15-20.

No se reproduce la imagen  
por cuestiones de  
derechos de autor

No se reproduce la imagen  
por cuestiones de  
derechos de autor

cincuenta), los cuestionamientos del movimiento surrealista. Al mismo tiempo se nota, por parte de Blanca Varela, una suerte de recelo a formar parte de un movimiento que, en la década mencionada, está declinando. Tal vez por este recelo sentido en numerosos otros autores también, la crítica elabore definiciones del surrealismo que devuelven libertad de manobra a quienes lo practicaron en uno u otro momento. Así, José Miguel Oviedo incluye a Blanca Varela entre aquellas que comparten el “legado surrealista”, separándola, con algunas otras poetas como la argentina Olga Orozco, de la anterior “tradicción del posmodernismo hispanoamericano”.<sup>4</sup>

Desde luego, no cabe duda, como lo recalca el mismo José Miguel Oviedo, de que en la poesía de Blanca Varela “nada [recuerda] el automatismo verbal o el azar objetivo, aunque la presencia del material inconsciente sea bastante notoria sobre todo al comienzo de su obra”.<sup>5</sup> Pero el argumento parece inconsistente si recordamos que el propio André Breton, consciente de las deficiencias inherentes al método, ya en 1933, acababa reconociendo que “la historia de la escritura automática en el surrealismo sería, no temo decirlo, la de un infortunio continuo”.<sup>6</sup> El crítico peruano insiste en definir al surrealismo, desligándolo de cualquier receta literaria:

El surrealismo no es lo que es por ser un canon o un conjunto de técnicas artísticas, sino por ser una visión del mundo y un método espiritual por transformarlo. Es también una moral, pero una moral de la pasión –la frase es de Sartre– y por lo tanto un modo de enfrentar la realidad que no se agota dentro

---

<sup>4</sup> José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 16.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> André Breton, citado en Oliva María Rubio, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, p. 157.

de los límites de una escuela y un movimiento. Frecuentemente olvidamos que el surrealismo no busca los territorios del sueño y lo maravilloso para fugarse de la realidad, sino para penetrarla de modo más intenso y radical.<sup>7</sup>

Apreciamos una postura muy cercana a la anteriormente desarrollada por Octavio Paz para quien el surrealismo tenía que verse “como movimiento de liberación –no del verso, sino de la conciencia: el último gran sacudimiento espiritual de Occidente”.<sup>8</sup> Malestar que podría resolver la lectura de lo que opina al respecto Peter Earle: “Por eso mismo no hay por qué preguntarse si tal o cual escritor ‘es’ surrealista. Más vale examinar de qué modo un escritor determinado asimila o transforma o rechaza los fundamentos del fenómeno”.<sup>9</sup>

Como si a pesar de todo el membrete de surrealismo tuviera inconvenientes,<sup>10</sup> habría habido la necesidad de deshacerse de unos poemas iniciales demasiado marcados. Así aclaraba Ana María Gazzolo los cambios que se produjeron entre la edición veracruzana de *Este puerto existe* (1959) y su inclusión definitiva como primer poemario en *Poesía reunida* (1986):

la reciente edición del Fondo de Cultura Económica [1986] ha sido recortada por la autora; la primera parte que en la edición de 1959 se titulaba “El fuego y sus jardines” y que comprendía diez poemas, ha sido eliminada por completo, así como han desaparecido las tres últimas composiciones sin título del libro

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>8</sup> Octavio Paz, “La palabra edificante”, *Los signos en rotación y otros ensayos*, p. 136.

<sup>9</sup> Peter Earle, *op. cit.*, p. 4.

<sup>10</sup> En las entrevistas siempre se nota cierto malestar en Blanca Varela cuando se alude al surrealismo de su obra.

“Pálidas, irreparables viajeras...”, “La noche tiene un rostro...”, y “En el espacio negro y amarillo...”. Lo han apuntado ya algunos estudiosos: con la eliminación de esa primera parte Varela se deshace de escritos de filiación surrealista, donde hay mayor presencia de imágenes; pero también ha intervenido en esa acción de autocensura la necesidad de descartar tanto la imperfección como lo innecesario asociados en este caso a lo primitivo, juicio discutible considerando que entre ellos ya hay poemas maduros.<sup>11</sup>

Javier Sologuren, uno de los estudiosos al que se refiere Ana María Gazzolo, se interroga sobre la supresión de los poemas: “La respuesta –al menos para mí– resulta clara y valedera: a partir de la segunda parte comienza a oírse la voz, el timbre, en adelante cada vez más suyo, hasta ser inconfundible. Traspone el umbral de las visiones oníricas para mirar la realidad tal vez como otro sueño pero más cercano e hiriente”.<sup>12</sup>

Quisiera retomar e insistir en estas transformaciones entre las ediciones y las modificaciones que implicaron en la composición final del volumen. La nueva edición no solo aparta definitivamente los poemas que conformaban la primera sección “El fuego y sus jardines”,<sup>13</sup> sino que paralelamente procede a una redistribución del material poético. Es un remodelamiento completo de la primera edición de *Ese puerto existe* que la crítica no ha subrayado.

---

<sup>11</sup> Ana María Gazzolo, “Blanca Varela y la batalla poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 132.

<sup>12</sup> Javier Sologuren en el prólogo a la antología de *Camino a Babel*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>13</sup> Los títulos de los poemas son los siguientes: “La ciudad”, “El día”, “Los navíos”, “Elegía”, “Esta oscura flor”, “El sueño”, “Casi pájaro”, “Retrato”, “En el espejo”, “Arpa de la edad”.

En la primera edición de *Ese puerto existe*, “Puerto Supe” era el título de la segunda sección que comprendía once poemas; en 1986 pasa a ser mero título del primer poema del nuevo volumen, sin que se modifiquen el número y el orden de los poemas pero dejando una total autonomía a cada composición poética: en adelante los poemas dejan de ser agrupados en secciones. Por lo tanto, los actuales “El capitán”, “Historias de Oriente”, “Primer baile” y “Destiempo” dejan de ser secciones con nombres en páginas aisladas para ser sencillamente los títulos de poemas en fragmentos. Por fin desaparecen definitivamente los tres poemas sin título y fuera de sección que clausuraban la edición veracruzana.

¿Qué conclusiones sacar de este remodelamiento? La idea de una expulsión de “un lenguaje que recoge fórmulas y tópicos de la escritura surrealista” está retomada por Américo Ferrari: “dichos poemas [eliminados] parecen ser, precisamente, los que más se apartan de la tensión y la contención, de las cargas de silencio, de rechazo o de ironía que son constantes de la obra ulterior”.<sup>14</sup>

Más allá de lo que sería la voluntad de abandono de una “filiación surrealista”, me parece que la desaparición de trece poemas en total, o sea casi la mitad del poemario, ya que ahora quedan solo quince, responde a otro tipo de elaboración donde lo que se aparta no es la huella surrealista; Sologuren no negaba que lo onírico persistiera. Recordemos el primer juicio de Sebastián Salazar Bondy quien, al leer los versos que le traía Blanca Varela, entonces estudiante, pensó en la influencia del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig.<sup>15</sup> La semejanza

---

<sup>14</sup> Américo Ferrari, “La carrera y el premio-reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela”, *Los sonidos del silencio (poetas peruanos del siglo XX)*, p. 96.

<sup>15</sup> Jorge Coaguila, “La poesía es una sola (confesiones de Blanca Varela-1)”, *La República (Culturas)*, p. 25.

con Herrera y Reissig tal vez perdure en la primera edición de *Ese puerto existe*, en el uso abundante de la prosopopeya, como, por ejemplo, en el final de “Los navíos”:

En esa sombra giran las viejas cabezas de gigante,  
con negros agujeros en la frente ávida de cielo,  
con el reflejo de los astros perdido en la sangre,  
interrumpiendo párpados mortales sus altas velas  
desplegadas, a modo de partida.<sup>16</sup>

También un corte de imagen que recordaría el modernismo, con una escritura más retórica donde dominan los paralelismos, anáforas o exclamaciones:

Cómo cae lleno de peso vivo,  
próximo al trajín inerte del hielo en el abrazo,  
cómo es un cuchillo que se ordeña y labra  
las antiguas virtudes en el hueso.<sup>17</sup>

Todo ello ha podido influir a la hora de apartar ciertos poemas y seleccionar aquellos que formarían parte de la obra poética completa. Del mismo modo, “El fuego y sus jardines” contiene huellas de una deuda reciente con el modernismo incluso si se le mira de forma algo irónica como, por ejemplo, en la ya muy clásica muerte del cisne que, de hecho, desaparecerá con el poema:

Ya no eres mi amado, escapé de tus brazos como esa  
dulce herrumbre que ahora cae de tus ojos. Angel sin vio-

---

<sup>16</sup> P. 23 de la primera edición veracruzana de *Ese puerto existe*, *op. cit.*

<sup>17</sup> “Retrato”, *op. cit.*, p. 33.

lencia 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.

Oh noche sin sentido, tus helados fragmentos no agotaron mi sed. Ya no son nada, árboles y nubes, estas azules plumas que acaricio.<sup>18</sup>

Para mí, los cortes drásticos, más que la raíz surrealista, afectan a los vestigios de un universo de tono aún modernista. En cierto sentido, la selección efectuada tiene como primer resultado cortar el lazo con la poesía latinoamericana de principios de siglo en su forma más explícita; estos poemas señalaban un eslabón, a mi parecer borrado ahora, entre Blanca Varela y las demás poetas latinoamericanas y peruanas de su generación que también pasaron, como paso obligado, por los “pinitos” del modernismo —¿posmodernismo?—. El primer poemario de *Poesía reunida* está reconstruido como para esfumar el señalamiento de la ruptura y pasar directamente al momento en que está consumada, o sea el poemario comienza con la etapa siguiente fuertemente marcada por el “legado surrealista” en tanto que trabajo sobre la conciencia, el sueño y un paso más firme por la prosa. Hace poco tiempo todavía, Blanca Varela explicaba que lo que había llevado a la selección de 1986 era “revisar si [había] una unidad. Si [era] una persona la que [estaba] hablando ahí. Y me di cuenta de que los primeros poemas son bastantes impersonales, que es mi parte surrealista”.<sup>19</sup> Al hacer de “Puerto Supe” el punto de arranque de *Poesía reunida*, Blanca Varela escoge, en términos suyos,

---

<sup>18</sup> “Esta oscura flor”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>19</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.

su “primer poema legible y adulto”,<sup>20</sup> dejando atrás su poesía primera.

Estos cambios señalados para el primer poemario no provocan transformaciones en cadena para los demás volúmenes: apenas si se notan cambios de límites de versos en unos poemas sueltos en la edición de 1986 y que en 1996 conforman el inicio de *Ejercicios materiales*. “Casa de cuervos” (pp. 190-192) es el que más retocado parece en la última edición: nueve correcciones que tienen que ver todas con un alargamiento del verso (juntando dos versos antes separados) y la creación de una estrofa al final con lo cual la “conclusión” del poema está puesta de relieve cuando antes venía incluida en un flujo continuo; en “Sin fecha” (p. 194) existen los mismos procedimientos: dos versos más largos, un final separado.

La nueva coherencia dada al conjunto poético es una reinscripción dentro de una tradición poética contemporánea que le hace plenamente partícipe del grupo peruano de la generación del cincuenta. Este gremio encabezado por poetas de décadas anteriores, como César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, es el que más lleva la impronta del surrealismo y que, según Alberto Escobar, influirá por varias generaciones<sup>21</sup> en la poesía peruana. Un ejemplo de huella no borrada: la dedicatoria del fragmento III de “Destiempo” a César Moro (p. 68). Por mi parte, abogaría por una coherencia nueva que, si bien pone en evidencia “una voz y un timbre”, lo hace inscribiéndose en un imaginario espacial estructurado desde la plástica, en particular con ecos surrealistas, donde se exige “una mayor tensión entre los signos de la realidad y los de la irrealidad”.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 86.

<sup>21</sup> Alberto Escobar, *op. cit.*

<sup>22</sup> Peter Earle, *op. cit.*, p. 5.

## Lo pictórico y lo onírico

Anteriormente, he subrayado la importancia que cobra en los poemarios el sentido de la vista. Dentro del cuestionamiento de la relación entre realidad e irrealidad, Blanca Varela crea abundantes imágenes plásticas que me parecen directamente relacionadas con el cuestionamiento surrealista y la problemática de la “mirada interior”: “La transformación que se opera con el surrealismo se basa en el desplazamiento del horizonte estético desde la exterioridad a la interioridad; en la substitución del modelo tomado del mundo exterior por el modelo tomado del mundo interior”.<sup>23</sup>

Este desplazamiento viene “propiciado por el descubrimiento del inconsciente y su papel en la experiencia estética por parte de Sigmund Freud”.<sup>24</sup> Si bien el cuadro sigue siendo la ventana abierta por el Renacimiento, de ahora en adelante, la apertura va hacia la interioridad, hacia “las profundidades del ser”.<sup>25</sup> En las “Meditaciones de un pintor” (1911-1912), Giorgio de Chirico hace hincapié en la comunidad de metas existentes entre poesía, pintura y filosofía: se trata, pues, de “dar *sensaciones* que no se conocían antes [...] Despojar al arte de todo lo que pueda contener aún de rutina, de reglas, de tendencia a un tema, a una síntesis estética”.<sup>26</sup> Rubio apunta una idea fundamental respecto al surrealismo: “el proceso creativo de la pintura no es réplica de la realidad del mundo sensible, sino una especie de contacto con lo desconocido”;<sup>27</sup> por lo tanto, no es un modelo que se opone a otro modelo, lo interior a lo exterior, sino

---

<sup>23</sup> Oliva María Rubio, *op. cit.*, p. 107.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 112.

que el primero cuestiona al segundo para tratar de ver lo que se oculta en él. El sueño es, entonces, el que mejor puede proporcionar esta búsqueda de una nueva identidad: “el sueño nos pone en contacto con nuestro inconsciente y, en él, desaparece la contradicción entre realidad interior y realidad exterior”.<sup>28</sup>

Si bien la “actitud” surrealista parece reemplazar todo supuesto anhelo de “método”, palabra rechazada por Breton y quienes le rodean, Oliva María Rubio destaca “el concepto de *dépaysement*” –que él traduce por “desarraigo, extrañamiento, descontextualización”, como “[concepto] continuamente recurrente en el ámbito surrealista, tanto en la experimentación artística como en la experimentación literaria”.<sup>29</sup> Al mismo tiempo, “las imágenes oníricas [son] las que presentan un mayor grado de desarraigo y arbitrariedad”.<sup>30</sup> Es una actitud literaria desde luego no exclusiva del surrealismo.<sup>31</sup>

De todas formas, los estudiosos de la poesía contemporánea deben revisar completamente los valores establecidos. Blanca Varela se inscribe en este movimiento cuando desarma los antiguos valores que regían, por ejemplo, la luz y la sombra, o la belleza. El *dépaysement* acaba siendo un medio “que hace estallar la noción de realidad, de lógica, y busca dimensiones escondidas”.<sup>32</sup> Entre otros medios nos ayuda a la hora

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>31</sup> Por ejemplo, Hugo Friedrich habla de la “dictature de l’imaginaire” e invita a volver a Baudelaire, en una visión más bien estática: “l’imaginaire commence par décomposer et déformer le réel pour le recomposer ensuite en vertu de lois qui lui sont propres: cette phrase trouve une confirmation non seulement dans la pratique de l’art du xx<sup>ème</sup> siècle mais aussi dans les déclarations théoriques des peintres et des sculpteurs”, *Structure de la poésie moderne*, p. 294.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 133.

de relacionar el espacio tal como lo va creando Blanca Varela en su poesía y el espacio que dejaron pintado los surrealistas. Con ello no estoy hablando de transposición de lo pictórico a lo poético. Y al respecto me parece necesario decir que del mismo modo que los pintores tampoco se dedicaron a copiar sus sueños en sus lienzos –algo que los distinguiría de la escritura automática y de la práctica de copiar sus sueños por los escritores surrealistas–, no creo que Blanca Varela exponga aquí el relato de sus sueños; sin embargo, el ambiente onírico que domina los poemas participa activamente en la creación de un espacio particular. Cabe añadir que para los pintores surrealistas importó mucho que “el material onírico [fuera] de consistencia visual y no verbal”.<sup>33</sup>

Para volver a *Este puerto existe*, éste encierra la mayor parte de los textos oníricos de la obra. Así, la palabra “sueño”, por ejemplo, que no es exclusiva de este volumen, permite entender o aceptar situaciones fuera de la lógica, de la realidad, de la coherencia de un razonamiento: versos o frases constituyen un esbozo de relato, sobre todo en los poemas en prosa, a partir de elementos heterogéneos mezclados sin lógica aparente. De estos primeros poemas podemos recalcar cinco títulos que destacan también por ser poemas en fragmentos: “Las cosas que digo son ciertas”, “El capitán”, “Historias de Oriente”, “Primer baile” y “Destiempo”. Ya sea fragmentos no numerados sino hechos de párrafos separados por un doble espacio –cinco párrafos en el caso de “Las cosas que digo son ciertas”, y ocho en el caso de “El capitán”– ; ya sea fragmentos numerados hasta III, en el caso de “Historias de Oriente”, hasta VIII en “Primer baile”, mezclando prosa y verso en ambos poemas, y hasta IX en los versos de “Destiempo”. El pri-

---

<sup>33</sup> Lucía García de Carpi, *Las claves del arte surrealista*, p. 18.

mer poemario cobra entonces cierta homogeneidad en torno a una construcción onírica y a lo que parecen ser variaciones, en el mismo libro.

¿Cuáles son las nuevas pautas que lo onírico impone en las composiciones y en qué medida modifican la construcción espacial?

### *Los espacios alterados*

En el caso de los poemas oníricos de *Ese puerto existe*, leemos frases o versos que provocan perturbaciones en la aprehensión cotidiana del espacio. La frase siguiente, sacada de “Primer baile”, lleva en sí un cuestionamiento total de la realidad nuestra: “No hay un cielo sino varios, superpuestos, espejeantes, horribles” (p. 64). Se cuestiona no solo la unicidad de lo conocido sino que implica a la vez problemas de representación aun cuando recuerden representaciones de percepciones antiguas. Pero este cuestionamiento está llevado por el lector: la frase está incluida en el poema sin duda alguna, obligando en cierto modo al lector a que adopte a su vez el enunciado poético como una evidencia que espera una adhesión por parte suya.<sup>34</sup>

No cabe la incertidumbre o la vacilación en este tipo de encuentro, y por lo tanto el lector entra en territorios donde se van a imponer nuevas reglas a partir de objetos conocidos. Estamos en presencia de un vocabulario y unos objetos que remiten a lo cotidiano pero que en algún momento se modifican según reglas internas y sin que se note una voluntad

---

<sup>34</sup> Fernando Gil, esbozando los contornos de la “evidencia”, explica: “A la différence de la preuve, l'évidence ne renvoie pas à des dispositifs d'évaluations extérieurs à la proposition, au rite, etc. Précisément, elle n'est pas un dispositif et n'est pas extérieure au contenu de sens dont il s'agit, l'évidence se lit en des signes indubitables”, *Traité de l'évidence*, p. 7.

de provocación respecto al lector. Aquellos objetos que Yves Bonnefoy recuerda como “les objets inimaginés”<sup>35</sup> a partir de su descubrimiento de la *Petite Anthologie du surréalisme*.

¿Cómo fijar los nuevos límites del espacio en el poema? La prosopopeya, al borrar las fronteras entre objetos y seres animados, podría ser una primera respuesta. Veamos dos ejemplos: los inicios de “Divertimento” y el fragmento VI de “Destiempo”:

Playa nocturna

donde el sol llega caminando sobre sus manos,  
fresco, cabalgando como el viejo caballo de la plaza  
todo de madera y rojo,  
como en un campanario sobre el mar y sus estatuas (p. 55).

El mar pliega sus alas al atardecer (p. 70).

El segundo ejemplo es bastante clásico, con la animalización del paisaje. El primero es más complejo porque la inicial personificación del sol –“caminando sobre sus manos”– está incluida en un tiempo erróneo –“playa nocturna”– y viene completada por comparaciones supuestamente explicativas que no hacen sino reforzar el sentimiento de extrañeza: la animalización –“cabalgando como el viejo caballo”– está matizada por el hecho de que el caballo es juguete *de madera y rojo* pero el movimiento giratorio podría unir solapadamente el recorrido del sol y el movimiento del tiovivo; mientras que la lógica del cabalgar se pierde definitivamente con la segunda comparación: “como en un campanario sobre el mar y sus estatuas”. La com-

---

<sup>35</sup> Yves Bonnefoy citado en el libro de John E. Jackson, *La poésie et son autre*, p. 141.

paración no aclara el sentido sino que añade extrañeza en el universo poético, y un sentimiento de desasosiego en el lector.

Estas incongruidades son numerosas, en verso y en prosa: “mar montaña, / boca lluviosa de la costa fría” (p. 43); “este piano en la arena” (p. 55); “Las olas gimen, bogamos sobre una selva de tristeza” (p. 58), al punto de modificar la percepción de los objetos. Aun cuando la imagen que compara al sol con el caballo es conocida, ello no impide que se cambie su materialidad y su color: “todo de madera y rojo” (p. 55). “El cambio de percepción de la pesantez de los objetos” que Rubio señala para los cuadros de Magritte es sensible en este poético “cielo a jirones” (p. 69) de “Destiempo”; o en la última de las “Historias de Oriente”, donde se elabora una escena fantástica en la que el personaje, Cosme, pierde a su perro atrapado en una nube, y usa métodos por lo menos inapropiados para recuperarlo:

Cierta mañana Cosme abrió los ojos y vio a su perro  
[envuelto en una nube azul.  
Con un alfiler lo persiguió varios meses.  
Era difícil alcanzarlo (p. 60).

Las imágenes expresadas en el poema permiten incluso crear espacios o paisajes concretamente imposibles como un “pozo estrecho, sin paredes” (p. 59) o aquellas “columnas de polvo [que] sostienen el cielo de la tarde” (p. 218). Cabe notar también las sugerencias adoptadas para sensibilizar al lector a una como fluidez de los espacios o cierta reversibilidad en las proporciones, de mayor presencia en el primer poemario. Emilio Adolfo Westphalen, en un poema como “Error de cálculo”, sintetiza perfectamente el trastorno por el que pasan los poemas de *Ese puerto existe*. Cito este breve poema en prosa: “El mar se ha deslizado en el poema como en su cueva

y refugio natural sin tener en cuenta la diferencia de proporciones. Cuando cedan las costuras bajo el peso, ¿adónde irá a desaguar todo el azulverde acumulado?<sup>36</sup>

El imaginario vareliano poblado de una serie de elementos trastornados persiste hasta obras más recientes como, por ejemplo, el diluvio que borra todo el fragmento final de *El libro de barro*: “Y el cielo demasiado maduro ha inundado paredes y ventanas. // A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y ha repetido lo mismo” (p. 239).

Tampoco debe sorprender la posible supervivencia de la niña que “vio que tenía un gran agujero en el pecho” (p. 65). En la sección VII del mismo “Primer baile”: “El héroe, antes de morir del todo, extrajo un pequeño helicóptero del agujero que tenía en el pecho y lo entregó al alcalde” (p. 65). Nada es completamente irreversible, ni siquiera la muerte: ya lo expresaba “El capitán”, en el espacio onírico del barco, suerte de “Buque fantasma” que permite la coexistencia, en medio de la batalla, de un narrador que muere y a la vez sigue vivo: “El primero en caer soy yo, pero continúo” (57). El más allá es todavía un acá. La palabra “leyenda”, repetida dos veces, pero cuestionada por un “¿Hemos soñado?”, hace aún más permeable los espacios evocados, integrando una dimensión cósmica: “Estamos prendidos a la cola de Marte. [...] // Nuestras espadas cruzan el firmamento como rayos, nuestros ojos viajan como soles” (pp. 57-58).

Por otra parte, en ciertas imágenes habría una estabilidad de las proporciones entre los elementos metafóricos: “mar montaña” (p. 43) de “Puerto Supe”, alterando “solo” los materiales y las consistencias. La inversión de proporciones parece perturbar más los hábitos de lectura: por ejemplo, “habito el inte-

---

<sup>36</sup> Emilio Adolfo Westphalen, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, p. 120. El poema “Error de cálculo” está sacado del poemario *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982).

rior de un fruto muerto” (p. 44) del mismo poema. Más extrañas aún son las imágenes de los cuatro ejemplos siguientes sacados respectivamente de “Primer baile” y de “Destiempo”; todas juegan con la disconformidad entre cada uno de los dos planos yuxtapuestos, el desfase entre la dimensión de lo humano y la dimensión del paisaje:

de alguna pupila salía un palo muy largo, una soga, o se convertía en una pista de patinaje por donde se deslizaban graciosamente el alcalde y los notables del lugar (p. 65).

tu sangre se desliza, inunda praderas,  
salta de las ventanas como un rojo sonido  
y todo esto no es sino el otoño (p. 67).

Aquella torturada nube parecía tan firme,  
[...]  
Tan exacta  
sobre el laberinto de tu pupila (pp. 69-70).

Travesía de muralla a muralla,  
el abismo es el párpado,  
allí naufraga el mundo  
arrasado por una lágrima (p. 71).

Estos diversos ejemplos de una “mirada interior” remiten a un espacio que más que la sorpresa busca también dar a leer una experiencia que nos deja, como lectores, en el umbral de dos universos: los ojos (aquí declinados en *pupila* y *párpados*) conforman la bisagra que permite relacionarse con otro espacio, ¿trascendente? Más que nunca se acentúa la independencia total de la representación respecto a la realidad o una irrupción violenta de lo material. Es interesante aquí subrayar

la presencia de un tatuaje que marca el espacio corpóreo: “la nube [...] sobre el laberinto de tu pupila”. O la sangre capaz de tatuar a su vez el paisaje, imagen más rara que desemboca en la conocida metáfora del otoño, mediante el color rojo: “tu sangre se desliza [...] / y todo esto no es sino el otoño”.

La lógica particular a la creación del espacio onírico modifica la apreciación de los paisajes que se van elaborando y la relación con el cuerpo humano, inmerso en el espacio poético o contenedor de él. La coexistencia de elementos muy heterogéneos lleva a alianzas raras como las evocadas en los cuatro ejemplos anteriores: se trata la mayor parte del tiempo de uniones o de confrontaciones de elementos materiales dispares, sin hablar ya de desproporción: pupila / pista de patinaje; sangre / praderas; nube / pupila; abismo / párpado, entre otros. En poemarios posteriores, se prolongarán estos acercamientos que encuentran aquí su fuente en lo onírico y tendremos, entre otras, asociaciones como las siguientes, donde se pasa de lo concreto a lo abstracto: “Defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con un hacha; de dios con un hacha” (“Sin fecha” en *Ejercicios materiales*, p. 194); o también en *Concierto animal*:

recortarse las uñas  
el pelo  
los deseos (p. 35).

Esta inicial percepción onírica del mundo se difuminará en toda la obra favoreciendo, incluso cuando menos se espere, un lazo directo entre visible e invisible, justamente por la íntima coherencia que une lo abstracto y lo concreto desde los primeros poemas de la obra.

Una coherencia que se refuerza por una construcción minuciosa del espacio y de la representación, insistiendo por lo tanto

en el aspecto figurativo como ha podido hacerlo el surrealismo.<sup>37</sup> Lo onírico aumenta por su parte la precisión de lo representado, como lo apunta Jean Cocteau, hablando de los cuadros metafísicos de Chirico que tanto interesaron a los surrealistas; comenta a propósito del sueño que “le rêve a l'air de nous transporter dans le vague, mais nous transporte dans des lieux bâtis avec les moindres détails d'un style du sommeil”.<sup>38</sup> Un estilo que, en el caso de Blanca Varela, es más bien parco.

### *Problemas de enfoque...*

A un mundo poético vareliano dominado por la imaginación que preside a la creación de las imágenes plásticas, se añade la dificultad de reconstituir una coherencia interna a los relatos, pues la mayor parte de las conjunciones ya no existen. Esta dificultad se debe al sistema que prevalece en la composición, por ejemplo en un poema como “Las cosas que digo son ciertas”; estamos ante algo que puede considerarse como un *collage* y que favorece la dispersión o la apertura espacial, entre párrafo y párrafo:

Un astro estalla en una pequeña plaza y un pájaro  
pierde los ojos y cae. Alrededor de él los hombres lloran y  
ven llegar la nueva estación. El río corre y arrastra entre

---

<sup>37</sup> “La peinture surréaliste est figurative, elle présente des objets reconnaissables tout en brouillant par télescopage la syntaxe qui les unit”, señala Bernard Vouilloux en *De la peinture au texte. L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq*, op. cit., p. 325. A continuación Vouilloux añade: “Toutefois, le discours produit par les surréalistes sur la peinture, en dehors de leurs poèmes, n'est pas métaphorique: il dépile la métaphore, il la raconte en désignant les objets peints par les mêmes mots qui dénotent leurs référents réels –il est métonymique” (*idem*).

<sup>38</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 284.

sus fríos y confusos brazos la oscura materia acumulada por años y años detrás de las ventanas.

Un caballo muere y su alma vuela al cielo sonriendo con sus grandes dientes de madera manchada por el rocío. Más tarde, entre los ángeles, le crecerán negras y sedosas alas con qué espantar a las moscas.

Todo es perfecto. Estar encerrado en un pequeño cuarto de hotel, estar herido, tirado e impotente, mientras afuera cae la lluvia dulce, inesperada.

¿Qué es lo que llega, lo que se precipita desde arriba y llena de sangre las hojas y de dorados escombros las calles?

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 ha muerto ya, 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 (p. 45).

El *collage* es sin duda más eficaz por la propia construcción en fragmentos de varios poemas. Lo que llama la atención en “Las cosas que digo son ciertas” es la heterogeneidad y la discontinuidad entre los espacios, el exterior y el interior; a veces se confunden, como en el primer párrafo. Ello favorece que cada uno de los cinco párrafos de este poema en prosa parezca desconectado de los demás, funcionando dentro de una perspectiva de *dépaysement* que coincide con la creación del espacio onírico:

De esta manera, el *collage* se convierte en una puesta en cuestión sistemática de lo real y de sus apariencias y cambia completamente las relaciones que, desde el Renacimiento, la pintura ilusionista había establecido entre el hombre y la naturaleza.

Los nuevos lazos se emparentan ahora con aquellos que se manifiestan en la actividad onírica, asimilando el conjunto de relaciones que se establecen entre los diferentes elementos que integran el *collage* al trabajo de desplazamiento y condensación que Sigmund Freud describe en *La interpretación de los sueños* (1900).<sup>39</sup>

Adorno prefiere la palabra *montage* para señalar el enfoque artístico de los surrealistas: “On pourrait facilement montrer que la peinture proprement surréaliste elle-même opère avec [les] motifs [surréalistes] et que la juxtaposition discontinue d'images dans la poésie surréaliste a le caractère d'un montage”.<sup>40</sup> Cualquiera que sea la palabra, *montage* o *collage*, parece llevar en sí un matiz de manipulación –más evidente en la palabra elegida por Adorno, más neutro en la de Rubio– que diversifica los enfoques, multiplica las pistas de lecturas y a la vez las destruye y reconstruye por los acercamientos que va provocando entre cada fragmento.

El *collage* permite igualmente yuxtaposiciones temporales como las que incluye “Divertimento”, en el que Mozart aparece primero en el espacio lúdico de una playa:

no este piano en la arena  
ni Mozart desnudo  
como una niña arrebatada y libre  
jugando al escondite con su sombra (p. 55).

---

<sup>39</sup> Oliva María Rubio, *op. cit.*, p. 140.

<sup>40</sup> Théodor W. Adorno, “Le surréalisme: une étude rétrospective”, *Notes sur la littérature*, p. 67.

Luego, este espacio parece borrado por la imagen del músico y de la tan académica sala de concierto:

y Mozart vuela  
y no vuelve sino a oscuras  
espectral y terrible  
en asambleas de hombres tristes (p. 56).

... y de focalización

Pero, sobre todo, el *collage* favorece, como la decontextualización activa en los poemas, una necesaria relativización no solo de la representación –y hemos visto ya hasta qué punto la mirada es central en la poesía de Blanca Varela– sino también de nuestras propias pautas culturales. Es el *collage* el que nos deja en la expectativa de la identificación del sujeto poético ya que destruye las conexiones que permitirían ligar entre sí las escasas anécdotas esbozadas.

Además de participar en la elaboración de una versión onírica del universo, el *collage* contribuye plenamente a la multiplicación de los enfoques y, también, de las focalizaciones. No hace sino reforzar la incógnita del locutor. En “Las cosas que digo son ciertas”, ¿quién habla? ¿Son varias las voces y distintas de la del “yo” final? ¿Quién es este yo masculino final? Para más confusión, el título del poema aboga a favor de la antigua confianza que tradicionalmente existía entre lector y yo poético. Considerando el mundo de los sueños, podría pensarse en un sujeto que es, a la vez, todos los sujetos que intervienen en el poema. La instancia “narrativa” está tan cerca de los demás personajes que a menudo acaba confundándose y la distancia necesaria para el relato o la descripción está abolida. Por ahora, podríamos decir que asistimos a intentos de ficcionalización del yo poético; ¿habría que leer del mismo

modo el yo masculino en “Puerto Supe”, poema calificado como autobiográfico?

Volviendo al segundo poema de *Ese puerto existe*, los espacios están fuera de contexto y no permiten un acercamiento coherente: están descritos desde una instancia narrativa externa, suerte de testigo que daría fe a lo expuesto, omnisciente por ser capaz de proyectarse en espacios desconocidos como el lugar de “los ángeles”. La técnica del *collage* se impone también, aunque en forma más tradicional, en el poema “Historias de Oriente”, donde los tres fragmentos numerados van desconectados unos de otros como tres historias anunciadas por el plural del título y contadas por un narrador extradiegético. No pasa lo mismo en “Primer baile”: los ocho fragmentos no se constituyen en relato, ni bajo la forma de la prosa ni bajo la forma del verso, e incluyen de vez en cuando la visión de un narrador omnisciente y a la vez intradiegético, en primera persona, en tres de los ocho fragmentos. La multiplicación de las perspectivas adoptadas en los poemas lleva a interrogarse justamente sobre la identidad de quién o quiénes son el “yo” poético o la voz poética.

Podríamos establecer una correspondencia entre la multiplicidad de los espacios creados en los poemas y la relativa dilución del sujeto poético. A no ser que la dispersión voluntaria de la voz poética necesite de diversos lugares para instalarse. La respuesta se construirá en varios momentos de este estudio. Tal vez haya que comenzar por la ambigüedad genérica del “yo” poético: ya he señalado el uso de un “yo” masculino en “Puerto Supe”; el caso se repite en “Las cosas que digo son ciertas” y en “Los pasos”. La identidad masculina es un disfraz interesante por varias razones: remite, en forma velada, al no tan antiguo uso de seudónimos masculinos, y por lo tanto de un yo masculino, por parte de escritoras que temían la reprobación del público; puede señalar también una tradición poética dominante expresada por un sujeto firme-

mente masculino,<sup>41</sup> aquel sujeto universal;<sup>42</sup> subraya tal vez no tanto un temor a la escritura como un temor a dejar al descubierto una identidad que la misma poeta no consiguió siempre conciliar. Así lo explica en una entrevista:

Con el tiempo, la poesía para mí ya no ha sido hacer poesía; ha sido una manera de vivir. Es una cosa testimonial, un poco. Por eso me ha costado siempre trabajo publicar porque era una cosa muy íntima. Incluso había poemas que me asustaban un poco. No tenía mucho coraje de mostrarlos, de decir: yo soy capaz de sentir estas cosas y de decirlas, porque no tenía mucha confianza. No sabía qué cosa era yo realmente.

[...] Es que lo que yo era no correspondía con lo que escribía. Había en mis poemas ciertas obscenidades –obscenidades en el sentido de desvergüenzas–, blasfemias, cosas muy duras en fin; y yo no era así en realidad. Pero a medida que avanzaba el tiempo me iba encontrando con esa persona y aceptándola.<sup>43</sup>

Aquí, el problema de la identidad supera la mera expresión de un yo masculino, y permite dejar paso a toda una red de personajes a los que dedicaré el final de este capítulo.

Para terminar estos párrafos dedicados a la creación del espacio poético, me detendré en el poema “Fuente” porque me parece relacionar de manera íntima una percepción espacial con la emergencia de una voz poética en femenino; ello permi-

---

<sup>41</sup> Aunque, en el caso de Blanca Varela, la poesía forma parte de la vida desde su infancia, por estar rodeada por varias mujeres que –todas– escribían y versificaban. Cfr. Roland Forgues en *Las poetas se desnudan*.

<sup>42</sup> Ana María Gazzolo en “Blanca Varela y la batalla poética” sugiere esta solución para explicar un extraño yo masculino en el principio de la obra de Blanca Varela. Otra solución sugerida: “la conciencia de una limitación” en el uso del sujeto femenino, *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 132.

<sup>43</sup> Roland Forgues, *Las poetas se desnudan*, p. 84.

tirá comprobar mejor cómo el yo poético se instala definitivamente en un espacio infinito.

La mirada interior se ha hecho introspección; lo sabemos con el “cerrar los ojos y vernos”.<sup>44</sup> Y los espacios que recorre el sujeto poético son emblemáticos no solo del primer poemario sino del conjunto de la obra poética. Cito el poema en su totalidad:

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.

Éramos una sola criatura,  
perfecta, ilimitada,  
sin extremos para que el amor pudiera asirse.  
Sin nidos y sin tierra para el mando (p. 50).

---

<sup>44</sup> Podríamos volver a lo dicho por Breton en el *Segundo manifiesto*: “Recordemos que la ideología del surrealismo tiende a la total recuperación de nuestra fuerza síquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas oscuras, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas, en el perpetuo pasear en plena zona prohibida”, citado en Oliva María Rubio, *op. cit.*, p. 96.

El primer espacio evocado, el pozo, por su verticalidad y su estrechez, representa y simboliza el movimiento de interiorización que va a dar paso aquí a la unificación del yo poético. Unificación en la medida en que el pozo –por su fondo de agua metaforiza el espejo– resuelve el desdoblamiento sentido inicialmente: “estuve junto a mí”. El pozo metaforiza ese cuerpo al que va a ocupar por completo el sujeto femenino –“llena de mí”–, hasta recuperar una unidad de cuerpo y alma antes desligados: “mi alma contra mí / golpeando mi piel”. Seguimos en el mundo de la percepción, pero es como si la distancia con el objeto o dentro del sujeto se redujera a su mínimo, hasta desaparecer en el momento de reunión de la voz poética con su alma. Esta unidad del yo poético está vivida como una fusión hecha de plural y de singular –“éramos una sola criatura / perfecta”– pero en un espacio que ha cambiado de sentido. Se invierten los sentidos; pasamos de “hondo” a “ascendente”, del “pozo” a la “fuente” del título, de lo oscuro a la luz, “la oscura charca abierta por la luz”.

Este nuevo espacio, uno y perfecto, admite nuevas características que son paradojas; la forma entera, completa –“perfecta”– coexiste con su antítesis –“ilimitada”– a menos de entender esta alianza en un sentido divino. Los dos últimos versos nos hacen descubrir un paisaje distinto: mientras “pozo” o “fuente” sitúan al yo poético dentro del espacio, incluso en un probable centro, aquellos dos versos señalan un centro imposible de encontrar en el infinito que se está creando. Momento de emoción que no puede sino resolverse en una exteriorización necesaria para poder seguir adelante.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Como lo explica Michel Collot a propósito de lo que llama la emoción lírica: “L’émotion lyrique ne fait peut-être que prolonger ou rejouer ce mouvement qui constamment porte et déporte le sujet vers son dehors, et à travers lequel seul il peut ek-sister et s'ex-primer”, *La matière-émotion*, p. 32.

Los mismos versos señalan, además, una desposesión aceptada por el sujeto. La sensación eufórica que puede brotar del adjetivo “ilimitada” que comparte el verso con “perfecta” es simultáneamente inestable, desequilibrada por una carencia inicial, original: “sin extremos para que el amor pudiera asirse. / Sin nidos y sin tierra para el mando”. El yo poético elige un exterior austero, despojado, si pensamos que los espacios del poder, amoroso, materno, político, son espacios de ahora en adelante vedados, en el mismo momento en que se recupera a la vez el sujeto femenino y el sujeto poético. Esta actitud poética no puede sino recordar la de “la mano desasida” de Martín Adán. De hecho, esta definición del ser poeta, declarada en “Fuente”, volverá en *Canto villano*, como una variante, en los versos finales:

... nosotros  
los poetas los amnésicos los tristes  
los sobrevivientes de la vida  
[...]  
tibios temblorosos nonatos  
sin estirpe ni prole  
dispuestos siempre (pp. 175-176).

La verticalidad y la expansión, ejes del espacio poético elegido por la voz poética, destacados en “Fuente”, no nos alejan en absoluto del paisaje completo de la obra poética: oscilación entre el acogimiento de espacios cerrados y la atracción y la angustia que puede provocar lo infinito. En este nivel, como en otros que vamos encontrando a lo largo de nuestra lectura, se elabora un sistema de tensiones que se desarrolla aún en el último poemario, en esa voluntad de que convivan espacios aparentemente irreconciliables en el poema: “aprender a pensar en lo pequeño / y en lo inmenso” (*Concierto animal*,

p. 35). Un sueño reiterado también en *El libro de barro*: “Si esta línea viajara al infinito // Si pudiera encontrar la puerta más estrecha” (p. 233), en un esfuerzo por reunir abstracción y materialidad.

“No evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla”<sup>46</sup> decía Blanca Varela en 1985. Esta perspectiva no entra en contradicción con el mundo imaginario que se explaya en los textos varelianos. Esta indagación parece también ser un desvelarse/revelarse a sí misma, desde un espacio imaginario surrealista dominante aún hasta ahora en la obra.

### El poema en prosa

El hecho de que se hayan apartado unos poemas en la edición de *Poesía reunida* no resuelve ni cancela lo que aparece, desde el principio, como la búsqueda de una forma, ya que entre los quince poemas rescatados de *Ese puerto existe* subsiste una oscilación entre prosa y verso, sin que parezca marcarse una elección definitiva para una u otra escritura. Esta busca no se agota con el último poemario. En cambio, *El libro de barro* podría leerse como consagración del poema en prosa. Una forma que justamente consigue ocupar un espacio propio ya en el primer libro. Por otra parte, si bien la referencia explícita a la pintura solo llega en el segundo poemario, *Luz de día*, no por ello deja de afectar implícitamente a la construcción espacial, visual, de los poemas anteriores. Me parece posible relacionar esta representación del mundo con una escritura, ¿una forma?, que deja huellas

---

<sup>46</sup> “Ne pas évacuer la réalité mais l'explorer, lui trouver un sens, vivre avec et l'assumer”, Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 84-87.

de manera más o menos marcada en todos los poemarios y que es la del poema en prosa.

Antes de delimitar el *corpus* de poemas en prosa dentro de *Poesía reunida*, parece necesario volver a una serie de aproximaciones a una escritura cuya naturaleza sería ante todo “provisoria”.<sup>47</sup> Sin embargo, algunas características pueden enunciarse desde ahora como la brevedad del poema en prosa, su “concentración temática” su “intensidad lírica”, su “organización rítmica”.<sup>48</sup> Recordando la importancia dada a la “mirada interior” en este capítulo, interesa también una acotación como la siguiente, donde el poema en prosa es capaz de acoger un discurso referencial pero a la vez “los matices de ‘índole interior’, el desprendimiento de la realidad empírica”.<sup>49</sup> Jesse Fernández completa de la siguiente manera su esbozo del poema en prosa en Hispanoamérica: “En resumen, a falta de metro y de rima, al poema en prosa lo sostiene el tono introspectivo y el desprendimiento de la realidad material u objetiva, que son dos de las principales propiedades que determinan su ubicación del lado del poema y no en el campo de la prosa”.<sup>50</sup>

Estas primeras características son suficientes para comenzar una primera delimitación de los poemas en prosa varelianos. Este trabajo es necesario para poner de relieve una oscilación que puede, incluso, sentirse en una misma composición siempre y cuando ésta conste de varios fragmentos. Así, en el caso de “Primer baile”, todos los fragmentos son poemas en

---

<sup>47</sup> Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, p. 32. En estas definiciones, como en otras de Yves Vadé o de Max Milner a continuación, se celebra el trabajo de Suzanne Bernard sobre *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, con quien todos se reconocen en deuda.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 34.

prosa, solo el último, el VIII, vuelve al verso. Más tarde, una única composición de *Canto villano*, “Camino a Babel”, invertirá las proporciones y acogerá “una estructuración en párrafos brevísimos que semejan una organización estrófica”<sup>51</sup> o sea que los fragmentos III y V pueden ser considerados como poemas en prosa engarzados en los fragmentos en verso.

Volviendo a la cronología de las publicaciones: *Ese puerto existe* consta de cuatro poemas en prosa: “Las cosas que digo son ciertas”, “El capitán”, “Historias de Oriente” y “Primer baile”. *Luz de día* es el único en acoger una sección completa de seis poemas en prosa<sup>52</sup> que conforman el inicio del poemario, con una escritura hasta visualmente más ceñida que los que preceden. Ya no son fragmentos, han desaparecido los dobles espacios en blanco entre párrafos (era el caso de “Las cosas que digo son ciertas”), las historias vienen contadas con una trama conjuntiva más abundante que en lo anterior, sin ser excesiva. A la vez, los poemas juegan con un mundo entre vivido y fantaseado. Volvemos a encontrar descripciones pasadas por el filtro de un ojo de pintor: los recuerdos de la vida en París tamizados por “el sol informe como una mancha en un cuadro, los árboles apenas delineados, el aire ralo, las gentes siempre alejándose” (“Canto en Ithaca”, p. 79); del mismo modo está la representación de la isla de “Antes del día” como un lienzo de Magritte o el mero *ekphrasis* ya analizado de “Madonna”. Si bien *Ese puerto existe* giraba en torno a lo onírico y a la fantasía, aquí dominaría lo reflexivo, anclando lo metafísico de unas composiciones como “Antes del día”, “Madonna” y “Plena primavera” en lo material de la vida.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>52</sup> Los poemas son: “Del orden de las cosas”, “Calle catorce”, “Canto en Ithaca”, “Antes del día”, “Madonna” y “Plena primavera”.

En cambio, en *Valses y otras falsas confesiones*, el poema en prosa cobra una presencia menos delimitada: “Vals del Ángelus” no plantea un problema de definición, ni la parte en prosa de “Valses” que se exhibe como narración continua. El conclusivo “Auvers-sur-Oise” puede considerarse también como un único poema en prosa en cuatro fragmentos. *Ejercicios materiales* diluye más la frontera entre verso y prosa, en sus extremidades: entre el primer poema, “Último poema de junio”, y el amplio y postrero, “Crónica”, se verifica la plasticidad y maleabilidad del poema en prosa, anunciando el futuro *El libro de barro*. Notemos que en “Último poema de junio” se aprecia cierta indecisión por los espacios en blanco que separan los párrafos iniciales que no son estrofas pero que pueden reducirse a un aforismo; es una organización en la página ya experimentada en el fragmento VIII de “Destiempo” (*Ese puerto existe*, p. 71). Verso y prosa comparten inequívocamente la omnipresencia de espacios en blanco que, por otra parte, pueden dar al poema en verso “[cette] allure elliptique et lacunaire”.<sup>53</sup> Así pues, *El libro de barro* consta de veintitrés poemas en prosa siendo, por lo tanto, formalmente homogéneo.

Este recuento señala primero una construcción no sistemática entre y dentro de los poemarios aun cuando pueda notarse un fondo común. *Poesía reunida* está recorrida por una suerte de línea subterránea de poemas en prosa, o más bien una línea “en pointillé” hasta *El libro de barro*. Los poemas en prosa jalonan la obra en puntos claves como lo son los principios y finales de libros (esta observación vale para cinco de los seis volúmenes estudiados) señalando la importancia que se le concede a esta escritura.<sup>54</sup> Por otra parte, el remo-

---

<sup>53</sup> La expresión es utilizada por Max Milner en su introducción a *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, Gallimard, París, 1980, p. 27.

<sup>54</sup> ¿Sería el poema en prosa otra manera de cortar con cierta poesía

delamiento de *Ese puerto existe* no ha tocado a los poemas en prosa, con lo cual éstos, en *Poesía reunida*, ocupan 42.80% de la obra, casi la mitad. Descendiendo a 31% si se incluye a *Concierto animal*.

*El libro de barro* podría entonces aparecer como el cumplimiento de un proyecto que vendría ampliándose hasta una homogeneidad formal del poema en prosa, pero en este caso, el retorno a los poemas en verso de *Concierto animal* es un desmentido reciente, pues apunta primero a la no sistematización de la escritura poética vareliana. Sin embargo, cabe interrogarse sobre la relevancia de esta forma siempre presente, que evoluciona y se transforma sin dejar nunca de ser poema. ¿Qué relaciones la unen a la memoria de un espacio pictórico y a la construcción de un espacio que por supuesto no queda excluido del verso pero que podría cobrar en el poema en prosa otros rumbos? ¿Puede hablarse de un papel activo en la construcción del espacio poético desde fuera de los géneros demasiado codificados por la tradición? ¿De un verso libre a una forma libre?

### *Una forma con tradición*

En Hispanoamérica y en Perú, la “tradición” del poema en prosa lleva, entre otros, el nombre de César Vallejo, con quien “[aquél] alcanza su mayoría de edad”.<sup>55</sup> Sin embargo, en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, la presencia del poema en prosa todavía no ha emergido verdaderamente en los poetas

---

escrita por mujeres (como p. ej. lo podría ser la influencia del surrealismo)? ¿El poema en prosa es una escritura cultivada más bien por los poetas hombres? ¿Cómo sacarlo en claro si no es en forma cuantitativa ya que en el Perú pocas mujeres se han lanzado al poema en prosa, ni a la prosa hasta estos últimos años?

<sup>55</sup> Jesse Fernández, *op. cit.*, p. 71.

que rodean a Blanca Varela como Emilio A. Westphalen, César Moro o Javier Sologuren. Y, a pesar del impacto del surrealismo en los poetas citados, no existe en su escritura lo que José Emilio Pacheco entiende como el “género surrealista por excelencia: el poema en prosa”.<sup>56</sup> En Blanca Varela la frecuentación del poema en prosa pudo haberse dado por varias vías. Por la traducción, una vez más, como función esencial en la difusión y el desarrollo del poema en prosa, las revistas limeñas han podido llevar parte de una tradición. El contacto ha podido hacerse desde Francia y en forma más íntima con la propia literatura francesa y lecturas y encuentros como con Michaux.<sup>57</sup> Más seguramente, la publicación de *¿Águila o sol?* (1951) de Octavio Paz puede haber sido un incentivo para una futura búsqueda personal. Inaugura, pues, el mexicano su etapa surrealista, asumiendo así directamente “[la] forma [del poema en prosa] perfeccionada en Europa [...] a fin de acercarse a la realidad mexicana y hacer una poesía nunca antes escrita en español”:<sup>58</sup> la fórmula es de José Emilio Pacheco y el entusiasmo le hace olvidarse de precursores no tan antiguos pero sí fundadores de ese modernismo que tanto preocupará luego a Paz.

Sin remontarse al nacimiento del poema en prosa, la poesía francesa de finales del XIX y principios del XX contribuyó,

---

<sup>56</sup> José Emilio Pacheco, “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la Revista *Estaciones*)”, en Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, p. 50.

<sup>57</sup> Blanca Varela recuerda que conoció por primera vez a Michaux en una galería de pintura en París, en 1951.

<sup>58</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 50. El final de la cita de Pacheco también es interesante: “... el poema en prosa que surge en sus vertientes lírica y narrativa cuando los poetas franceses se consideran a sí mismos limitados por el verso clásico y a la industrialización de la literatura oponen una forma no-utilitaria; pero no tienen, como los pueblos lectores de la Biblia, el instrumento del versículo”.

después de Baudelaire, por cierto, a dar sus letras de nobleza a esta forma tan maleable. Con el surrealismo se nota una reapropiación del poema en prosa desde la ribera del sueño, y Suzanne Bernard recuerda oportunamente los logros de autores que antes de los surrealistas también supieron acoger lo onírico y lo extraño. Entre los muchos poetas que se han adentrado por dicha forma poética, Yves Vadé señala el lugar ocupado por Rimbaud y añade: “Rimbaud retrouve par-delà Baudelaire, la veine picturale et plastique qui fut, avec Aloysius Bertrand, un des points de départ du poème en prose”.<sup>59</sup> Aloysius Bertrand —“surréaliste dans le passé”, según André Breton—<sup>60</sup> subtitula su *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, situando así su libro bajo dos actitudes antitéticas: lo contemplativo y lo grotesco.<sup>61</sup> La constante pictórica se acentúa en el tiempo de las vanguardias, con Pierre Reverdy y el contacto asiduo de su grupo con los pintores cubistas. Si bien no se pueden trasponer procedimientos de un arte a otro, como lo subraya Yves Vadé, queda claro que, y el ejemplo aludido es el de Reverdy, “il ne s'agit pas de raconter, mais de faire voir. Suffisant à soi-même, le poème refuse de livrer ses tenants et ses aboutissants”.<sup>62</sup>

En este sentido, el acercamiento al poema en prosa por parte de Blanca Varela reúne una serie de ventajas que constituyen el zócalo de una poética pacientemente elaborada y reiterada poemario tras poemario. Entre aquéllas está sin duda cierta narratividad incluso cuando, vista desde la obra de Blanca Varela, ésta vaya elaborándose con una economía de medios cada vez más notable. Sin duda se ha transformado el

---

<sup>59</sup> Yves Vadé, *Le poème en prose*, p. 60.

<sup>60</sup> Citado en la introducción de Max Milner, *op. cit.*, p. 18.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>62</sup> Yves Vadé, *op. cit.*, p. 99.

poema en prosa entre “El capitán”, “Madonna” y “Crónica”. Otra ventaja consistiría en la introducción de un prosaísmo, o por lo menos una lucha contra el “poeticismo” y ciertos usos retóricos, con el afán de ir mezclando géneros antes codificados por la tradición, sin que este beneficio sea exclusivo del poema en prosa. Un buen ejemplo de ello sería “Conversación con Simone Weil”: a partir del recuerdo del título del libro *La pesanteur et la grâce*, se instala el poema en un tono conversacional que pasa, en forma muy libre, de la reflexión filosófica a un registro de tipo periodístico sobre la miseria del mundo —¿del tercer mundo?—. Por fin, el poema en prosa integra una inscripción explícita de la plástica en el horizonte de expectativas del lector.

Se aprovecha, a la vez, de “la mayor libertad y elasticidad que la prosa ofrece, en comparación con la rigidez formal del verso”,<sup>63</sup> rigidez de la que Blanca Varela ya se deshacía desde la escritura del mismo verso. O sea una tradición lo bastante abierta como para permitir nuevas entradas.

### *Un espacio de escenografía*

Deteniéndonos de nuevo en los inicios de la obra, los poemas en prosa de *Ese puerto existe*, por razones distintas, representan siempre escenas visuales que no consiguen ser historias completas pero que juegan con una representación compleja del espacio (lo hemos señalado anteriormente al tratar “los espacios alterados”). Se ha dicho, a propósito de los poemas de *Gaspard de la nuit*, que su progresión nunca se hace “d'une seule coulée et par glissement continu, mais par décrochages et par saccades”<sup>64</sup> y

---

<sup>63</sup> Jesse Fernández, *op. cit.*, p. 73.

<sup>64</sup> Max Milner, *op. cit.*, p. 25.

estos desprendimientos también forman parte de las exploraciones de Blanca Varela.

Con ello no quiero decir que se deje de lado el aspecto descriptivo del poema. El poema en prosa es ciertamente uno de los lugares en los que poesía y descripción dejan de ser incompatibles.<sup>65</sup> Y desde luego en el ambiente de un texto marcado por la influencia surrealista ya no tiene que ver la descripción con el texto novelesco; se pierde toda noción de designación referencial. Al respecto, me parece interesante la observación de Jean-Yves Tadié sobre los relatos poéticos de los surrealistas: “qui décrivent des illusions [...] au lieu de donner l'illusion d'une description. [...] [On obtient] des défilés d'images qui se déploient dans l'imaginaire”.<sup>66</sup> Miradas interiores hilvanadas por retazos de anécdotas. Volviendo a los primeros libros de Blanca Varela, los poemas en prosa pueden incluir minuciosas descripciones que, sin embargo, acaban desembocando, como lo hemos señalado anteriormente, en ese “visuel non figurable”<sup>67</sup> de ciertos textos de Rimbaud.

Si bien no se trata nunca de historias completas, aun cuando el título parece anunciarlas –cfr. “Historias de Oriente”–, me detendré en un aspecto particular de estos poemas en prosa: cierta teatralización perceptible que los hace funcionar como cuadros y como monólogo de teatro (cfr. en el tono de la imprecación en “Vals del Ángelus” o de la diatriba en “Calle Catorce”). Destaca un ambiente que puede recordar ciertas escenas de feria a lo Apollinaire o, en una tradición más cercana a Blanca Varela, poemas de Eguren que escenifican a

---

<sup>65</sup> Yves Vadé, *op. cit.*, p. 197.

<sup>66</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, p. 56.

<sup>67</sup> Completo la cita: “S'il[s font] bien appel au registre visuel, c'est à un visuel non figurable, renvoyant à un état intérieur [...] plutôt qu'à une image que le texte chercherait à imposer”, Yves Vadé, *op. cit.*, p. 60.

juguetes, donde despunta “su visión grotesca y deformada [del] modernismo [peruano]”.<sup>68</sup> Los juguetes tienen aquí una ventaja fundamental: crean una ilusión dentro de la ilusión del mundo representado, que es aparentemente el mundo de los adultos.

Las dos escenas en las que aparecen juguetes encierran la idea de muerte y es ella la que predomina hasta que llega en ambos casos el detalle *de madera* para cada uno de los protagonistas; detalle que irrumpe como para recordar el aspecto lúdico y hacer ambiguo el primer sentimiento que ha podido tener el lector:

El héroe se quiso incorporar pero volvió a caer al suelo.  
Su cuerpo era de madera pintada de rojo y violeta, a rayas  
(p. 65).

Un caballo muere y su alma vuela al cielo sonriendo  
con sus grandes dientes de madera manchada por el rocío  
(p. 45).

Se juega a la vez con lo serio y lo festivo, a veces con lo grotesco como en el poema “Primer baile”. El baile es el que hilvana entre ellas las siete secciones al retomar siempre la imagen de un grupo de personajes y algo que tiene que ver semánticamente con un desfile –palabra también presente en la poesía de Eguren–: el *pueblo*, el *público*, los *convidados*, la *tarantela*; *ascensión*, *cortejo*, *camino*. Lo festivo recuerda también el título del anterior poema “Divertimento”. Lo serio reside más bien en un ambiente entre monstruoso y de *mise à mort*”, donde lo cruel compite con lo irrisorio:

---

<sup>68</sup> Gema Areta Marigó, *La poética de José María Eguren*, p. 44.

### III

En ciertas ocasiones hay que colocarse al lado del camino. Viene el cortejo, pasan las arañas, luego los pulpos rojos e hinchados.

Una espada los persigue y les arranca los ojos que son generosamente repartidos entre los acreedores. Aplausos. El pueblo está contento porque se le ha prometido que el día durará veinticinco horas.

Esto es la inmortalidad.

### IV

Ahora pasa el mar, invertebrado y somnoliento. Deja extrañas especies revolviéndose en el camino inclinado y resbaladizo. Los imbéciles las hincan con sus bastones, tratan de hacerlas rodar sobre sus traseros.

Al día siguiente amanecen muertos con las uñas y los dientes ennegrecidos (p. 63).

Coetáneamente, se experimenta una suerte de desasirse entre los fragmentos que componen los poemas en prosa de *Ese puerto existe*, donde cada escena se hunde en el espacio en blanco para dejar paso a la escena siguiente, como el esbozo de un cuadro que quedaría *en réserve* (término de pintura). Los fragmentos III y IV de “Primer baile” ejemplifican bastante bien estas diversas sensaciones.

Ambos fragmentos citados con anterioridad son descriptivos, sin ser exactamente relatos por no haber verdadera continuidad entre ellos. Sin embargo, en el fragmento III, una frase llama la atención por su brevedad y una implicación directa con una teatralización de la poesía de Blanca Varela. *Aplausos* puede leerse como una didascalía, irónica, que puede contami-

nar al conjunto y hacerlo pasar por una amplia didascalía: el poema en prosa parece abordar en territorios que son los del teatro.

Porque verso y prosa pueden compartir y amplificar los mismos temas, los poetas reaparecen bajo la forma de comediantes en “Camino a Babel”:

y sucedió también que  
fatigados los comediantes  
se retiraron hasta la muerte  
y las carpas del circo se abatieron ante el viento  
implacable  
de la realidad cotidiana (p. 175).

Esto se confirmará con la reiterada referencia a la escena teatral en “Crónica” al final de *Ejercicios materiales*: “uno, dos, tres golpes en la piedra bastan y sobran” (p. 211).

Por otra parte, podría destacarse una particular dramatización insertada en los mismos poemas bajo la forma del rito. La palabra “ritual”, presente en el fragmento v de “Primer baile”, es la que relaciona sueño, vida y muerte en un recuerdo del gran teatro del mundo:

¿Qué significará el amanecer para quien no conoce  
sino la noche y el sueño que sucede al sueño?

Despegar los párpados significa morir, desprenderse de una estrella. El ritual es breve, la entrega absoluta. Se grita con los ojos cerrados, empapado de sudor o crujiendo de frío: te amo porque tu latido ocasiona catástrofes, huracanes, guerras (p. 64).

En el final de la última frase, se enuncia entonces un “credo” que suena a réplica, por la irrupción del estilo directo que se

prolonga en dos párrafos más, cuando el conjunto está llevado por una voz extradiegética, lo que nos remite a la dispersión de las voces en el poema (el párrafo comienza con unos infinitivos, luego continúa con una tercera persona y concluye con un yo).

En “Historias de Oriente” también encontramos la descripción de una escena –ahí están los verbos en imperfecto– que parece repetirse en forma inmutable, sin que el sentido quede finalmente aclarado para el lector; la voz poética solo insiste en ese ordenamiento que rige la vida:

La voz como un leve sudor en las sienes surgía de los  
muros semienterrados.

Venía luego el polvo y más tarde el viento, prematura-  
mente tibio.

Desfloraba un túmulo y partía despreocupadamente  
hacia otras ruinas.

Todos los días era igual.

La voz cesaba y el sol brillaba formidablemente en el  
cenit (p. 59).

Una ordenación, “un orden”, que hace enlazar los poemas en prosa de *Ese puerto existe* con los de *Luz de día*. El poema en prosa es esa forma capaz de reiterar, reactualizar constantemente “el orden de las cosas” en una escenografía pormenorizada:

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 pestaño puede ser fatal. Este 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. Este último elemento es nuevo y definitivo (pp. 75-76).

Asistimos a unos actos que cobran una dimensión mágica; se recupera el recuerdo borroso de un rito o de un conjuro como en el inicio de “Calle catorce”:

Tú y yo caminando por estos 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? (p. 77).

Y dentro de este orden, encontramos un humor que en el resto de la obra se tornará irrisión como cuando, más tarde, rito y teatralización se aniquilen uno a otro, esta vez en los versos, antes citados, de “Poderes mágicos”.

### *Lo insólito*

Es así como *le visuel non figurable* encierra en sí una fuerza capaz de llevar al lector hacia lo insólito, lejos de toda referencialidad, como nos lo explica Yves Vadé:

Le poème en prose descriptif, libre de toute obligation de reproduction du réel, manifeste un pouvoir de transformation qui en fait une véritable machine à fabriquer du surréel et de l'insolite. De même qu'un poème en forme de conte ouvre un espace spontanément magique, un poème descriptif ouvre un espace de métamorphose.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Yves Vadé, *op. cit.*, p. 201.

Estas reflexiones de Yves Vadé pueden colocarse de manera paralela con lo que Oliva María Rubio explica de los cuadros de Magritte, donde interesa particularmente la “escenografía de lo insólito” y cierta coincidencia con el género fantástico: “De los cuadros [suyos brota] esa poesía conmovedora mediante la conjugación de una representación figurativa minuciosa [...], y una escenografía de lo insólito”.<sup>70</sup> La comparación con Magritte es a menudo pertinente para entender la creación del espacio de la poeta peruana por la amplitud que cobra en su poesía la puesta en escena del conjunto, primero como marca de sus poemas en prosa y que luego encontramos en los versos.

Tres poemas explicitan bien aquella “escenografía de lo insólito”: “El capitán”, “Historias de Oriente” y “Primer baile”. En el primero, la repetición de la palabra “leyenda” en el texto permite conectar fácilmente a la idea de “relato”, y deja emerger la reminiscencia del *Buque fantasma*; los otros dos títulos implican de por sí uno o varios relatos.

Lo insólito nace a menudo de una construcción poética donde siempre parece faltar el elemento que permitiría reconstruir una cronología; así en “Historias de Oriente”:

Levantaron las piras, estructuras de metales blancos,  
incandescentes poliedros, orquídeas de sexo desmesurado;  
verdes, aéreos epitafios, altos monumentos peinados por el  
ala negra y membranosa de la gloria.

Lo máspreciado. Todo.

Las terrazas humeaban. El crepúsculo caía como una  
trampa sobre los temblorosos rebeldes.

---

<sup>70</sup> Oliva María Rubio, *op. cit.*, pp. 133-134.

Era evidente el eclipse. En los pozos recién abiertos clamaba, rugía una música pestilente. El invernadero lleno de lágrimas estaba cercado por una cadena de montañas.

Terribles presagios.

Transidos de dolor, agónicos, postergaron la fecha (p. 60).

Nada en este fragmento, que sin embargo parece dar una descripción pormenorizada de un paisaje, permite relacionar lógicamente los elementos: han desaparecido los nexos que señalan la relación causa-efecto y las frases se hacen cada vez más elípticas. Las imágenes interfieren unas con otras a la par que lo vegetal y lo metálico se alían: “estructuras de metales blancos [...] orquídeas de sexo desmesurado”. El relato es autorreferencial. Solo los sentimientos experimentados por un sujeto reducido a un plural impersonal –“levantaron; postergaron”– parecen mantener la coherencia de un temor compartido por todos. La falta de nexos sintácticos impide definitivamente la construcción de un relato donde el temor tuviera causa definida: solo subsiste la angustia.

Otra característica puede ser que, a pesar de existir una sintaxis, ésta no sea adecuada: así, en el principio de “Las cosas que digo son ciertas” en el que las dos primeras conjunciones copulativas de cada frase acaban señalando meras yuxtaposiciones de elementos dispares: “Un astro estalla en una pequeña plaza y un pájaro pierde los ojos y cae. Alrededor de él los hombres lloran y ven llegar la nueva estación” (p. 45). Ello reproduce a nivel de la frase el efecto insólito creado entre cada párrafo del poema en prosa. Repitiendo también en micronivel la sensación propiciada por la confrontación del título y el contenido del poema. “Las cosas que digo son ciertas” afirma un tácito contrato de confianza, en el mismo momento en que lo rompe estrepitosamente. El título del poema juega como en eco con el título del poemario, *Ese puerto existe*, a la vez que socava la referencialidad de un puerto que

sí existe, Puerto Supe; también prefigura al *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971). Producir un choque en el lector, una intranquilidad, llevarlo a una necesaria nueva lectura.

Los nexos conjuntivos poco a poco se van eliminando de los poemas en prosa de *Ese puerto existe*, facilitando una suerte de contigüidad de los elementos, de coexistencia o de contemporaneidad sin que se pueda destacar la prominencia de uno de ellos; como en un cuadro pueden coexistir sin lógica aparente elementos heterogéneos. Lo insólito pasaría entonces por una pérdida de la lógica explícita que preside normalmente a la construcción del relato y hasta cierto punto del poema en prosa. Puede pasar también en los poemas en prosa del primer volumen por un exceso de imágenes que perturba la lectura, como las metamorfosis excesivas en ciertos cuadros de Dalí hacen perderse la mirada.<sup>71</sup>

En el último capítulo, volveremos a encontrar fenómenos de proliferación que no agotan nunca la sensación de insólito, incluso en los poemas en verso. Dicha proliferación, en forma contraproducente, puede crear una tensión en la descripción: se pierden los contornos del mundo al que se describía.

### *Una voz poética descentrada*

Dentro de la puesta en escena a la que asistimos en los poemas en prosa cabe destacar el surgimiento de una serie de persona-

---

<sup>71</sup> Respecto a un texto de Borges, Michel Foucault señalaba algo que, si bien no toma en Blanca Varela las dimensiones de la enumeración borge-seana, sí plantea el problema de cabida de tantos elementos heterogéneos en un mismo espacio: “[Foucault sospecha] la existencia de un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene, el desorden de lo heteróclito, la imposibilidad de acoger un lugar común a las cosas que se divorcian de sus palabras”, Gema Areta, *op. cit.*, p. 72.

jes: distintos disfraces o las identidades prestadas que van habitando la voz poética.<sup>72</sup> Máscaras con las que ésta avanza en la obra y que nunca resisten el paso de los poemarios, contrariamente a lo que pasa con las metamorfosis que parecen remitir en forma más esencial a un ser interior que cobraría forma en ciertos momentos. Las metamorfosis aún están presentes en los poemas de *Concierto animal*.

En una entrevista reciente, Blanca Varela rechazaba el punto de vista omnipotente que puede tener el narrador o un yo poético trascendente, y hablaba de la importancia del diálogo en la poesía: “Yo creo que lo que establece el poeta es un diálogo. Un diálogo consigo mismo. Y a veces el personaje que te responde eres tú mismo [...] Te diré que no me detengo a reparar en quién está hablando. Estoy hablando yo”.<sup>73</sup> Pero al final de la misma entrevista vuelve al tema, admitiendo que “antes usaba algunas máscaras. Pero en mis últimos poemas creo que ya no lo hago. Se han unido el yo poético y el yo personal. Soy la misma persona. Me he aceptado. No sé quién ha aceptado a quién. Si la persona de todos los días a esa otra que dice barbaridades, que a veces tiene tanto furor. O si al revés”.<sup>74</sup>

Es interesante cotejar estas reflexiones con la obra poética. Del diálogo filosófico –“Conversación con Simone Weil”– al diálogo amoroso sesgado –“Monsieur Monod no sabe cantar”– la voz poética ocupa todos los terrenos y los poemas están llenos de voces que no siempre se encarnan en personajes bien definidos. Pero cuando existen, los retratos son implacables y constituyen nuevas variaciones sobre una identidad que sigue bus-

---

<sup>72</sup> Dejaremos para la parte siguiente la metamorfosis que supone una transformación más fundamental respecto al disfraz.

<sup>73</sup> Patrick Rosas, “Hay que vivir como si fuera el día definitivo”. Una entrevista con Blanca Varela”, *Quehacer*, p. 78.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 80.

cando su vía. Así en “Calle catorce” de *Luz de día*: “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” (p. 78). “Vals del Ángelus” también tiene algo del autorretrato: “Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo” (p. 116). Como se puede hablar del autorretrato ejecutado por un pintor.<sup>75</sup>

Cómo no sentir en los personajes que pueblan los poemas, a pesar de o tal vez paradójicamente gracias también al yo masculino de algunos, ese descentrarse inaugurado en “Fuente”, esa libertad de ocupar todos los espacios aun cuando la voz poética o lo que viene, en ciertos poemas, a ser un *alter ego* está signado por la idea de margen, de errancia, de miseria o de dolor.

La voz lírica que va emergiendo en estos poemas en prosa, a la vez que se dispersa en energías distintas de sí misma, en los personajes a los que presta su voz, va consolidándose: “le sujet lyrique moderne est un homme cousu de plusieurs”.<sup>76</sup> ¡Pensemos una vez más en el sujeto universal! y Blanca Varela podría ser ese hombre.<sup>77</sup> La voz poética en la obra de Blanca

---

<sup>75</sup> “Par-delà la représentation de l'artifice, du burlesque, du grotesque et du pathétique, ces travestissements sont des métaphores de la liberté de l'artiste qui peut tout se permettre dans sa peinture, tout et son contraire, même la plus grande maladresse ou la plus sarcastique des critiques sociales”, Joëlle Moulin, *L'autoportrait au XXème siècle*, p. 120.

<sup>76</sup> Jean-Michel Maulpoix, “La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne”, en Dominique Rabaté (ed.), *Figures du sujet lyrique*, p. 148.

<sup>77</sup> También podría ser ese poeta, tal como lo define el mismo Maulpoix: “citoyen de l'horizon –autant dire de nulle part, sinon de son propre *en avant*– le sujet lyrique s'établit également comme *milieu*. Il est à la fois un être en perpétuel projet et en résonance ('écho sonore' eût dit Hugo) que traversent et sollicitent les émotions les plus diverses, voire les identités

Varela es esa proyección dinámica que da su impulso al poema –*en avant*–, por ejemplo mediante el furor que la autocaracterizaría, y es ese medio –*milieu*– donde el encuentro con el otro/ la otra que es también ella misma produce el poema: “mirar sin ser visto a quien nos mira mirar”: lugar de encuentro y de reconocimiento. También lugar de pérdida y por lo tanto de tensión.

### *El “principio de tensión”*

La porosidad o un posible deslizamiento entre escrituras distintas y no siempre bien delimitadas –entre géneros como el teatro, el cuento– forma parte de un complejo juego de fuerzas que se establece en la obra donde parece haber una predilección por lo contradictorio, en el sentido de lo no resuelto, lo difícil de resolver, y que surge a menudo, en la obra poética de Blanca Varela, bajo la figura del oxímoron. Este es constitutivo de la tensión que nutre al surrealismo, por una parte, como lo recuerda Peter G. Earle: “el surrealismo parece exigir una mayor tensión entre los signos de la realidad y los de la irrealidad”.<sup>78</sup> Por otra parte, es una de las leyes del poema en prosa. Fuera de su necesaria brevedad, ésta tiene que encerrar lo que Yves Vadé considera como un “principio de tensión”.<sup>79</sup>

---

les plus changeantes. [...] il s'installe dans l'intervalle entre l'individu et le contenu de sa vie affective, entre ce que la créature veut et ce dont elle est faite”, *ibid.*, p. 150.

<sup>78</sup> *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, introducción de Peter G. Earle, p. 5.

<sup>79</sup> “[Les poètes en prose] ont, d'une manière toute empirique et sans l'appui d'aucune théorie, substitué [au] principe [d'équivalence analogique] un principe contraire, de nature non plus formelle mais sémantique, et que l'on pourrait nommer *un principe de tension*: un poème en prose n'est pas une page de prose ordinaire parce que cette page est tendue entre deux pôles contraires, dont l'opposition commande toute l'organisation du texte” nos dice Yves Vadé, *op. cit.*, p. 207. (Cursivas del autor.)

¿Existen estos sistemas “tensores”<sup>80</sup> en los poemas en prosa varelianos? Me detendré primero en observar la creación de los títulos de los poemarios. Luego, los *incipit* y los finales de los poemas de la primera sección de *Luz de día* serán analizados en función de esta posible tensión.

En cierto sentido, hemos aludido a este “principio de tensión” en la obra poética de Blanca Varela, al considerar rápidamente el sistema de juego de los títulos unos con otros en los primeros poemarios. Ya advertía Roberto Paoli, en la primera edición de *Poesía reunida*, el efecto que proporcionaba la construcción de *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano* y en particular las fuerzas antagónicas entre adjetivos y sustantivos:

¿Por qué falsas y por qué villano? porque las confesiones siempre son falsas, ya que inevitablemente nos escondemos cuando nos confesamos, y el canto, brusco, áspero, rebelde, es también infiel, desleal con lo que debe cantar: así que villano viene a ser sinónimo y variante de falso (no sólo su negación, como podría parecer en un principio). La autora está lúcidamente consciente de esta condición ineludible de la palabra, que pretende ser confesión y canto, pero que sólo es enmascaramiento artificioso, falso y villano.<sup>81</sup>

*Ejercicios materiales* y *El libro de barro* obedecen a una tensión idéntica por razones distintas. El primero por reminiscencia de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola y, por lo tanto, con una tensión que pasa por la intertextualidad. El segundo por la aparente falta de relación congruente entre los dos sustantivos: la materia de uno choca con la del otro. Y esto

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>81</sup> Roberto Paoli, *Canto villano (Poesía reunida 1949-1983)*, op. cit., p. 16.

a pesar de que ambos pueden connotar igualmente la creación con el material divino.<sup>82</sup> Pero frente a la continuidad dada por la palabra *libro*, duración y transmisión, referencia apenas velada al Libro, encontramos la materia *barro* que implica, por una parte, un parecido con los adjetivos *falso* y *villano* y, por otra, una inconsistencia, tierra y agua, lodo, pues, sin olvidar un peligro de dilución mientras no ha llegado al estado de vasija. También se oponen como cultura y naturaleza, pueden hacerlo. Todo ello no impide que los valores pueden invertirse haciendo inútil toda definición absoluta de los términos del título. El *libro*, si es El Libro, es fragmento por excelencia, con el riesgo de desarticulación que lleva su pluralidad. El *barro* es material homogéneo que al solidificarse permite edificar.

El oxímoron no deja de construir los títulos, hasta en el último, *Concierto animal*, que hace eco a *Canto villano*. Juega con las oposiciones: cierta armonía llevada por la primera palabra y, por lo tanto, una inteligencia frente a una animalidad más bruta; orden frente a desorden. Es de notar, no obstante, la fuerza que se desprende de la conjunción de las dos palabras, cada una en su registro; en cierta medida afirmación, como lo eran también los seis títulos anteriores.

Por su parte, Yves Vadé propone observar la constitución de los sistemas tensores “des *incipit* contradictoires ou paradoxaux [qui] constituant une ‘matrice’ ou un ‘générateur’ facilement repérable”.<sup>83</sup> A partir de estas posiciones interroguemos primero los *incipit* y luego los finales de los poemas. Veamos los seis *incipit* de los poemas en prosa de *Luz de día*:

---

<sup>82</sup> La relación es aún más evidente si pensamos en la traducción escogida para la publicación en Francia: *Le livre d'argile*.

<sup>83</sup> Yves Vadé, *op. cit.*, p. 209.

1. “Hasta la desesperación requiere un cierto orden” (“Del orden de las cosas”, p. 75).
2. “Tú y yo caminando por estos mismos lugares. ¿Acaso es cierto?” (“Calle catorce”, p. 77).
3. “¿Qué hacer con los recuerdos? Confundir seres, lugares, caricias” (“Canto en Ithaca”, p. 79).
4. “¡Cómo brillan al sol los hijos no nacidos!” (“Antes del día”, p. 81).
5. “La que había visto todo se volvió de perfil, orgullosa y fortalecida” (“Madonna”, p. 83).
6. “Murió entre sus brazos, no sin mirarlo antes profundamente. ¿Todo estaba perdido? No” (“Plena primavera”, p. 85).

De los seis ejemplos solo el que concierne a “Madonna” no obedece estrictamente a la propuesta de Vadé aunque veremos que por su final no hay duda sobre su escritura. Las citas 2, 3 y 6 obedecen a una estructura repetitiva con una frase afirmativa/ una frase interrogativa, donde la segunda viene a matizar la primera; excepto en el ejemplo 6, en el que solo la breve negación en seguida rechaza el contenido de la afirmación inicial. Los ejemplos 1 y 4 son contradictorios si consideramos que *desesperación* y *orden* son contradictorios; y que hay una imposibilidad de ver –brillar al sol– lo que aún no es –los hijos no nacidos (y sin tener en cuenta el hecho de que la expresión final es perifrástica).

En cuanto a la necesidad de cierre evocada por la crítica literaria, la lectura de los finales de poemas del segundo poemario es en este sentido muy explícita:

1. “Así es siempre. No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado” (“Del orden de las cosas”, p. 76).
2. “... 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” (“Calle catorce”, p. 78).

3. “Sentimos algo dentro y algo en torno y todo lo que fuimos y seremos por un instante cabe en nuestros labios, bocado de ceniza que ilumina, gusto de tierra amargamente viva, quemadura de sal del mar en que se nace” (“Canto en Ithaca”, pp. 79-80).
4. “La propia voz respondiéndose con el fracaso de cada ola” (“Antes del día”, p. 82).
5. “Al fondo, huyendo del lugar, un anciano trepaba penosamente las escaleras. En lo alto lo esperaba una dama, noble de porte y vestido, que lo ayudaba gentilmente a traspasar el umbral que le correspondía” (“Madonna”, p. 84).
6. “Y el aire, ahíto del festín, el vuelo seguro de quien sabe cerrar todas las puertas” (“Plena primavera”, p. 85).

El poema más explícito es sin duda “Plena primavera”. Pero de cierto modo todos dicen la misma cosa. Los poemas no dan contra un muro insuperable sino que todos indican el final de un ciclo; son una reflexión sobre el ciclo de la vida (“volver a empezar / un día más y un día más y un día / el mar en que se nace. / cada ola / el umbral que le correspondía”). Más que adoptar la forma circular que envuelve el poema sobre sí mismo, dibujan estos finales una espiral. Estaríamos, pues, en presencia de una de las “reglas” del poema en prosa recogidas por Yves Vadé a partir de las definiciones de Suzanne Bernard y Luc Decaunes respectivamente:

... si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé sous peine de perdre sa qualité de poème;<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*;

... le poème en prose est une forme complète, aux lignes fermes, au grain serré, bien refermée sur elle-même: comme le fruit, comme l'œuf;<sup>85</sup>

La temática menos existencial, más onírica de los poemas en prosa de *Ese puerto existe* no impide un funcionamiento parecido: tenemos una ilusión de apertura final. El poema se acaba porque, para seguir, basta con volver a lo ya leído; así, en el último párrafo de "Historias de Oriente" donde se cuenta la historia de Cosme y su perro se estanca con la visión de una acción que puede perdurar sin variaciones, el espacio está definido para siempre, el tiempo también:

Entonces saltaba, llegaba a distinguir a la infeliz bestia que arropada de gases irisados orinaba tristemente para orientarlo. La esperanza no lo abandonaba ni en las terribles noches de tormenta en que la nube se mecía cargada de ira sobre su cabeza. Y así pasaban años y años y Cosme no quería otro perro (p. 61).

Tanto los poemas en prosa de *Ese puerto existe* como los de *Luz de día* son textos que se acaban sobre un posible e incesante recomenzar. En "Crónica" de *Ejercicios materiales*, si bien las frases iniciales y finales son idénticas, su llegada en contextos distintos impide la duplicación de la historia/Historia.

*El libro de barro* parece extremar parte de las características del poema en prosa. Sin entrar por ahora en su elaboración serial (cfr. en el cap. v "Una poética del 'dislocamiento'"), se puede decir que está en una línea dibujada por

---

citado por Yves Vadé, *op. cit.*, p. 10.

<sup>85</sup> Luc Decaunes, citado por Yves Vadé, *op. cit.*, p. 10.

todos los poemarios anteriores y es el resultado de una serie de elecciones preparadas antes; sintetiza en forma fluida una preferencia de escritura que nunca ha dejado de ser huidiza. Del mismo modo, en forma experimental y tal vez mística, como lo señala Blanca Varela, consigue juntar a la vez la vena onírica inicial con una reflexión existencial que aflora desde los primeros poemas y se desarrolla en forma cada vez más abundante. El espacio de *El libro de barro*, si bien puede haber dejado de lado los nexos más evidentes con la pintura surrealista (quedaría tal vez la comparación con el grabado o el agua fuerte, por el monocromatismo, un claroscuro confortado por apenas algunos fulgores de colores. Solo se conservan, bajo la forma de toques, los colores esenciales del conjunto de la obra poética: el azul acompañado por un “celeste”, un “rojo” y un “irisado”), se construye a partir de los ejes elaborados desde el principio: la parataxis, las yuxtaposiciones de imágenes, el oxímoron. Las referencias espaciales saturan todos los poemas del penúltimo volumen y parecen reducirse casi exclusivamente a tres elementos –mar, cielo y tierra– bajo la influencia de otro espacio omnipresente, el cuerpo. El poema en prosa, y tal vez también por su acumulación más sistemática que nunca, facilita el cuestionamiento y la creación poéticos del espacio. Un hurgar sistemático en todas las direcciones, desplazando ya las fronteras del adentro y del afuera, del arriba y del abajo: el espacio poético ha integrado datos del espacio onírico, vital y plástico, y el poema se resuelve en una serie de comportamientos que se nutren de lo contradictorio. Más que nunca, la “mirada interior” construye espacios que obedecen a leyes internas: el metapoema es dueño del territorio poético.

Considerar los territorios de la “mirada interior” me ha llevado a abordar la obra vareliana desde una perspectiva ampliamente marcada por los pintores surrealistas. Sin hablar de poesía surrealista, parece obvio que varias eleccio-

nes –en la recomposición del primer poemario, en la presencia de lo onírico, en las modificaciones que éste implica– contribuyen a una creación original del espacio poético vareliano. El *dépaysement*, la extrañeza causada por los enfoques adoptados sugieren a menudo la percepción de una realidad tal como pudieron asentarla artistas como Magritte, Delvaux o Tanguy.

El poema en prosa acoge estas opciones poéticas, tal vez con mayor facilidad que el poema en verso –sin reemplazarlo nunca–. Lo onírico y lo plástico justamente parecen encontrar en aquél mejor receptáculo y ampliar una teatralización del poema. La voz poética puede pensar en una puesta en escena y elaborar un verdadero reparto de papeles, transmitiendo entonces un discurso plurívoco. Paralelamente, surrealismo y poema en prosa parecen aliarse en la creación de un espacio poético saturado por el oxímoron: tensión permanente que permite acoger un flujo de datos contradictorios y de posible coexistencia en el poema. Dicha tensión no solo es sensible en la creación de espacios exteriores: vamos a ver cómo ofrece nuevas posibilidades, haciendo estallar fronteras entre espacios, personificando al universo y ensanchando los límites del cuerpo. El conjunto del espacio poético está bajo la influencia de la plástica.

## IV. LA LETRA CARNAL

poesía tejida como todo en la sangre

*Folios de El Enamorado y la Muerte*  
(1974-1978), JAVIER SOLOGUREN

La pintura, como producción que ha podido ver Blanca Varela o como universo imaginario y de reflexión, ha acompañado ciertas elecciones poéticas suyas, entre otras aquella sobre la materialidad de la escritura. Para ella como para otros poetas contemporáneos, en este caso se trata de Jacques Dupin, podría decirse que “[peintres et sculpteurs] ont été des ‘alliés substantiels’ dans la tentative qui leur est commune, pour investir la matière des mots et réincarner la poésie. Dans le geste pictural ils célèbrent ‘l’alliance’ du corps et de l’esprit, ‘de la main qui médite et de l’œil qui façonne’”.<sup>1</sup>

El poeta seguiría entonces una senda abierta por el pintor: “Le peintre se lie d’un lien quasi charnel, à la matière, pour en tirer des émotions et des idées neuves”.<sup>2</sup> Ya hemos empezado a verlo en los capítulos anteriores, todo se vuelve posible territorio de experiencias para la voz poética: del espacio onírico al espacio teatral, etc. Aquí nos va a interesar el espacio del cuerpo como espacio de proyección sobre el mundo, y como espacio de recepción y de fusión con el mundo. Por otra parte, recorrer el universo poético de Blanca Varela

---

<sup>1</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 243.

<sup>2</sup> *Idem.*

supone cada vez más asistir a un borrarse de las fronteras entre los distintos elementos, ya iniciado en la experiencia onírica. Relajamiento necesario para que se establezcan comunicaciones entre ellos. Los medios poéticos para salvar fronteras supuestamente infranqueables son conocidos, desde la prosopopeya hasta la metáfora. Las estrategias usadas por Blanca Varela pasan por estas claves necesarias. Quisiera poner de realce aquí la elección extremada de una percepción poética que lleva al lector a hundirse en la materia, poética y corpórea, sin dejar nunca de lado una interrogación metafísica.

### **Hacia una encarnación del universo**

El mundo poético de Blanca Varela se convierte en un conjunto en el cual los diversos elementos intercambian sus propiedades. Esto se verifica desde el inicial “Puerto Supe” donde la metáfora permite “los ojos ardientes de esta tierra” (p. 43). Del mismo modo, el espacio cotidiano está signado en forma bastante sistemática por la personificación de sus componentes; en los versos finales de “Frente al Pacífico” (p. 102), los cuatro verbos que marcan el mundo que rodea la voz poética se abren a seis sentidos posibles que –todos– remiten a actividades humanas:

Las cosas hablan entre ellas,  
se mueven hacia ellas mismas.  
El viento cuenta y ordena.

Están el hablar y el moverse pero también el contar y el ordenar que se desdobl原因 en calcular / narrar, y dar órdenes / poner en orden; incluyen una perspectiva cercana a la de la

escritura.<sup>3</sup> O lo humano encaja con el mundo animal con otros verbos –cantar, respirar y besar– que también alude a la escritura del poema:

Canta abeja [...]

Respira y canta [...]

Eres

el mar que besa las montañas (p. 91).

Dentro de este nuevo conjunto, las fronteras fluctúan y son inestables: los reinos animal, vegetal y mineral mezclan sus particularidades; el resultado son imágenes sorprendentes como ésta, de fuente surrealista, en el fragmento III de “Destiempo” dedicado a César Moro: “golpear / con el hueso de una flor en la tiniebla” (p. 68). Los versos encierran reinos intermedios que seguiremos a lo largo de diversos poemarios. La característica anterior de la flor se retoma y completa más de veinte años más tarde en “Último poema de junio” con “La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso” (p. 183). La imagen es constante con la “flor de carne carnívora” (p. 204) en el mismo poemario *Ejercicios materiales* y luego con las “flores de labios prietos sedientos” en *El libro de barro* (p. 220). No extraña, entonces, la imagen de una antropófaga flor: “sé que un día de estos / acabaré en la boca de alguna flor” (“Flores para el oído” en *Canto villano*, p. 157).

Por otra parte, tanto la personificación como la corporeización del universo tienen efectos sobre la misma escritura

---

<sup>3</sup> Marc Chénétier señala en los inicios de un trabajo sobre la lista: “Le double sens du verbe ‘to tell’: narrer et compter, l’étymon commun à ‘conte’ et à ‘compte’ (*computare*), nous le rappellent. [La liste] est à l’origine de l’écriture”, “Kyrielle et liaison. Propos profane sur la liste en littérature”, en Bertrand Rougé (ed.), *Suites et séries*, p. 108.

poética y permiten desencajar el conocimiento común que tenemos de él. En otro nivel, el yo poético también va a reconsiderar metáforas comunes, entre otras las que acercan el mundo humano al mundo animal:

tú cordero disfrazado de cordero  
tú lobo a solas  
tú atrocemente niño (p. 120).

Así sucede en este fragmento de “(conversaciones insidiosas)” en “Nadie sabe mis cosas”, donde se deja al descubierto e inerme –¿en peligro?– la identidad de cada elemento –cordero, lobo, niño–. El final del mismo fragmento prosigue con el tema del disfraz y del animal, para concretarse, dentro de lo que vendría a ser la última réplica de una de esas “(conversaciones insidiosas)”, en una sibilina y enigmática alusión a Picasso:

–los bellos pensamientos señores  
no ocultan el perfume de la carne  
hemos de transpirar en los museos como bestias  
sumisas bestias en su rincón de terciopelo  
–Picasso por ejemplo... (pp. 120-121).

La progresión de estos versos no hace sino reforzar el lazo que une hombre y animal: del fracaso de la metáfora o de la fábula resabidas –primera cita del poema–, pasando por museos donde, fuera de la razón, dominan no solo la corporeidad –“el perfume de la carne / hemos de transpirar”– sino la animalidad –“bestias / sumisas bestias”–, la voz poética acaba evocando a un pintor para quien los dos mundos coincidían en la metamorfosis y/o en el monstruo, por ejemplo en la serie de los Minotauros de los años treinta.

El paso del reino humano al mineral viene explorado en *Ese puerto existe*, cuando “[el aire de arriba] nos convierte en simples grietas o a lo más en una piedra que puede rodar, caer, partirse” (p. 63), y es explícitamente anhelado por una voz poética que aboga, en *Valses y otras falsas confesiones*, a favor de esas insólitas “estancias”, aun minimalistas:

estar en algo  
alguna vez o siempre  
piedra animal hombre (p. 133).

Es también para el yo poético una manera de inscribirse en el espacio, de insertarse en una forma; una forma –“piedra animal hombre”– que está a punto de conformar una sola palabra, una sola entidad tras la ausencia de puntuación, y en esto anticipa a las amalgamas lexicales de poemas posteriores. La progresiva transformación de las reglas tipográficas y sobre todo de puntuación en la obra de Blanca Varela favorece la aglutinación de palabras. Vamos a ver, en varios ejemplos a continuación, cómo poco a poco en los poemas se realiza un proceso de incorporación de la palabra por otra palabra. Hasta una suerte de rito antropófago que se realiza desde dentro del poema: el ejemplo más interesante es el neologismo *ajonasados*, culminación de un proceso disperso en el poema “Crónica” de *Ejercicios materiales*. El neologismo puede descomponerse en: *ajo* - *asados* - *jonás* y reúne momentos distintos de la historia contada, o sea la conquista de América Latina por los españoles. *Ajo* aparece en el fragmento 3: “el estigma del ajo en el beso capitoso y marica” (p. 212); *asados* se deduce tanto del consumo de las sirenas (“famélicos glotones vencedores de sirenas”) como de “*la lengua guisada a muerte viva*” en el fragmento 4; *jonás* es el viajero de “esa misma orca indigesta” (fragmento 8): el conjunto –*ajonasados*– recrea, por la amal-

gama de sus elementos, al hombre triturado como un objeto por la historia.<sup>4</sup>

Esta voluntad de amalgamar se vuelve a encontrar en el deseo de incorporar al otro en sí hasta confundirse con él; otro paso se da en “Canto villano” del poemario homónimo, así en los versos iniciales:

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

observarme  
observarte  
o matar una mosca sin malicia  
aniquilar la luz  
o hacerla

hacerla  
como quien abre los ojos y elige  
un cielo rebosante  
en el plato vacío  
rubens cebollas lágrimas  
más rubens más cebollas  
más lágrimas...(p. 154).

Lo que puede pasar por un bodegón,<sup>5</sup> por la inclusión del nombre de Rubens y de unos elementos tópicos del género

---

<sup>4</sup> Cfr. el artículo mío “De Sombras y destellos. Ritmo y épica en ‘Crónica’ de Blanca Varela”, en Modesta Suárez *et al.* (eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmos(s)/métrica(s)/ruptura(s)*, pp. 255-270.

<sup>5</sup> Sin duda el poema es el que ayudó a construir la fotografía de la carátula

–“el plato vacío”, el “magro trozo de celeste cerdo” o las “cebo-llas”–, transgrede rápidamente los límites de la “naturaleza muerta”. Se anima y subjetiviza la representación gracias a la presencia explícita de la voz poética y su inclusión en lo que vendría a ser un marco pictórico –“aquí en mi plato // observar-me / observarte”–. El campo semántico del hambre lleva a engullir al mundo circundante: en una voluntad de encarnación –“es la gana del alma / que es el cuerpo” (*idem*)–, en imágenes poéticas que incorporan metafóricamente lo concreto con lo abstracto: “un cielo rebosante / en el plato vacío; es la rosa de grasa / que envejece / en su cielo de carne” (*idem*) (suerte de liquidación por putrefacción de la rosa, después de “A rose is a rose”); “el hueso del amor / tan roído y tan duro / brillando en otro plato” (*idem*). Un canibalismo que la voz poética nos hace recobrar a partir de la metáfora amorosa común “devorar a alguien con los ojos”; aquí acaba siendo una especie de comunión:

no hay otro aquí  
en este plato vacío  
sino yo  
devorando mis ojos  
y los tuyos (p. 155).

Para este poema, Roberto Paoli apunta una “condensación, huesuda y lacerante, casi intolerable de tan intensa”<sup>6</sup> que se hará más violenta aún en *Ejercicios materiales*. Las tensiones

---

de la edición de *Canto villano*, ya no en tanto que poemario aislado sino como título de la primera edición de *Poesía reunida*, en 1986. Así, vemos encima de un plato gastado una rosa ya marchita. Plato y rosa se desbordan de un fondo “celeste” y tienen algo de un trivial bodegón.

<sup>6</sup> Roberto Paoli, Prólogo, *op. cit.*, p. 21.

constantemente reforzadas, extremadas, saturan cada vez más lo poético con lo corpóreo.

El poema “Plena primavera”, en *Luz de día*, es revelador de esta transformación evocada desde el título. El poema es una reflexión sobre la muerte, en el momento de un entierro:

Lo muerto, muerto está. Hay que sembrar violetas  
alrededor de la tumba. Pronto vendrá el hielo y un cadáver  
sin flores es un fracaso (p. 85).

Pero la escena no deja lugar a cualquier dolor o melancolía, pues un esbozo de diálogo interior –“¿Todo estaba perdido? No”– relativiza el sentimiento de pérdida. Los dos párrafos finales de la prosa de este poema son un acercamiento a los versos de Quevedo y una inversión de los mismos; la vida se instala en la muerte:

La vida trabaja en la muerte con una convicción admirable. ¡Qué ejércitos, qué legiones, qué rebaños combatiendo y pastando en ese campo de hielo y silencio! (p. 85).

Una vida que con fuerzas renovadas viene a nutrirse de la muerte; gracias a un ritmo ternario, proliferan las exclamaciones y los sustantivos en plural, mientras la conjunción “y”, en ritmo binario, junta verbos y complementos. La metáfora continua, que comienza en la última frase citada y sigue en el párrafo siguiente, permite a la voz poética constatar cómo el paisaje toma cuerpo, por absorción de lo humano. Asistimos de hecho a una empresa de devoración que linda con una imagen de encarnación en la que el paisaje –flor, tierra, aire– despedaza a lo humano y se ceba con el cuerpo muerto:

Cada cual cobrará su pieza y las violetas tendrán lo suyo: azul profundo de una mirada definitivamente per-

dida. Y la tierra, el rojo de la sangre detenida. Y el aire, ahito del festín, el vuelo seguro de quien sabe cerrar todas las puertas.

En este sentido la corporeidad deja de ser exclusiva de lo humano; humanidad y paisaje son capaces de compartir su materialidad; así en “Palabras para un canto”:

es el aire de todas las palabras,  
el aliento humano hecho golpe en la piedra,  
sangre en la tierra,  
color en el vacío (p. 98).

El espacio es así capaz de conservar la presencia humana, lo más inefable de ella: “el aire de todas las palabras / el aliento humano”. Es como garante de la perduración de su huella. La naturaleza lleva a cabo un verdadero trabajo de conservación; este es evidente en los poemas que remiten al recuerdo de civilizaciones antiguas –p. ej., en la sección “Frente al Pacífico” de *Luz de día*– donde hay una ósmosis entre piedra, paisaje y los que ahí vivieron. El arte en general es capaz de la misma preservación, mediante la representación de la vida que cruza los siglos protegida por el espacio que la encierra: “el pájaro herido en el esmalte al alcanzar el fruto” (“Palabras para un canto”, p. 98); “Pía el impío en la rama de mármol” (“Alla prima”, p. 104). La misma idea de resto viene reiterada en varios poemas de *El libro de barro*. ¿Por qué no ver en aquellos “frágil[es] huesecillo[s] de la estirpe” (p. 218) algún resto del festín de “Plena primavera”? A menos de considerar la absorción final de este poema como una suerte de eucaristía salvaje.

Por supuesto, el uso de la personificación no es exclusivo de los poemas en verso y ya hemos podido apreciarlo en los

poemas en prosa finales de *Ese puerto existe* donde abunda la perspectiva onírica, la cual no es la única en favorecer el poder de transformación de la naturaleza. De todas formas, por la fuerza que cobra, la personificación se aleja de la retórica habitual. Pasamos a otro nivel donde no se trata de una mera mimesis; donde también sería reductor pensar en la conocida prosopopeya. Y el proceso no se detiene en los fenómenos de encarnación o corporeización de los elementos, paisaje o cosas, sino que el reino animal ve sus fronteras extenderse hasta trastornar el fundamento de la identidad humana.

### *Reiteradas metamorfosis*

La obra de Blanca Varela encierra un verdadero bestiario; más de la mitad de los poemas (77 de 128 poemas) incluyen una referencia al mundo animal. Un bestiario declarado ahora con el título del último volumen publicado *Concierto animal*. Por ello, los animales pueblan el universo poético y sirven a menudo de elemento comparativo, metafórico; complementan el carácter polifacético del cuerpo del yo poético.

La figura materna es, entre otras, un buen ejemplo de este acercamiento. En una entrevista de Abelardo Sánchez León, Blanca Varela estrecha los lazos entre animalidad y maternidad: ésta ayuda a entender la sensación que provoca aquélla: “[con los hijos, se comprende] cierta animalidad que uno tiene, cierta cosa rapaz que a veces puedes tener, o de querer tener cosas para ti”.<sup>7</sup> La fusión y el acaparamiento entre madre e hijo en “Casa de cuervos” ya dejaba sentada claramente esta relación mediante el uso de la analogía primero, de la metáfora luego:

---

<sup>7</sup> Abelardo Sánchez León, “Fuera de la poesía, todo es caos (entrevista con Blanca Varela)”, *Quehacer*, p. 9.

tu náusea es mía  
la heredaste como heredan los peces la  
asfixia  
[...]  
ahora leoncillo  
encarnación de mi amor  
juegas con mis huesos (p. 190).

Prosiguiendo los análisis comenzados en el capítulo anterior, quisiera enfocar en adelante una inestabilidad esencial entre reinos humano y animal que pasa por la metamorfosis. Al antropomorfismo señalado antes, en “Plena primavera” corresponde también un zoomorfismo que podría ejemplificar un poema como “Auvers-sur-Oise”, de *Valses y otras falsas confesiones*. En éste, frente a la tierra que exhibe potente y humana sensualidad,

Pega el oído a la tierra que insiste en levantarse y respirar.

Acaríciala como si fuera carne, piel humana capaz de conmovertte, capaz de rechazarte (p. 141),

tenemos varias mutaciones que afectan al protagonista reconocible por el título, habiendo sido Auvers-sur-Oise la última residencia de Van Gogh, y por la imagen conclusiva de la “oreja desgarrada” (p. 141). La representación del pintor oscila entre varias visiones: “tú [...] feliz propietario de una boca escarlata que muge” (p. 140), o la del toro o del elefante, aun con signos de monstruosidad al coexistir en un mismo animal alas y rabo:

Llegado el tiempo tendrás alas y un rabo fuerte de toro o de elefante para liquidar todas las dudas, todas las moscas, todas las desgracias (p. 140).

Una visión completada por un “porque ya no eres un ángel sino un hombre” (p. 141) o un “tú gusano, ave, simio, viajero (*idem*)”. Sin embargo, en este poema, la metáfora del gusano es la más desarrollada incluso cuando se mezcla con un verso como “Busca, rebusca, trepa, chilla”, donde los verbos no permiten distinguir completamente la actividad humana de la animal. La sensación que perdura a lo largo del poema es la de la impotencia del pintor en franquear esa puerta que “nadie te va a abrir” –verso inicial:

Tú estás solo, al otro lado.  
No te quieren dejar entrar.  
Busca, rebusca, trepa, chilla. Es inútil.  
Sé el gusanito transparente, enroscado, insignificante.  
Con tus ojillos mortales dale la vuelta a la manzana, mide  
con tu vientre turbio y caliente su inexpugnable redondez.  
Tú, gusanito, gusaboca, gusaoído, dueño de la muerte y de  
la vida.  
No puedes entrar.  
Dicen (p. 139).

En este largo apóstrofe al pintor, la voz poética insiste en una materialidad que hace de él un ser todo superficie y todo piel, a la vez blando y de aspecto algo asqueroso. Justamente es Van Gogh quien modifica la materialidad pictórica y concretamente la pintura al óleo que cobrará a partir de él características de *pâte visqueuse*.<sup>8</sup> Por otra parte, en el poema, su postura, de hecho, le reduce a sus sentidos. La vista –“ojillos mortales”– y el tacto –“mide con tu vientre turbio y caliente”– vienen completados en forma inesperada por el gusto y el oído;

---

<sup>8</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 313.

el gusano es todo boca y oído al punto de verse modificada su propia nominación en una suerte de monstruo lexical: es “gusaboca, gusaído”.

La metamorfosis en gusano, en cierto sentido, implica que el personaje se quede pegado a la materia, al mundo circundante. El poema no está enfocado para ser un comentario de la obra de Van Gogh sino que se da como una suerte de acompañamiento poético del recorrido vital del pintor. Lo anecdótico –en el título y en el final– enmarca un poema que, entre estos dos extremos, acoge una potencia y una energía –aquella “*possession des choses dans la fureur*” como lo dice Guillevic de Van Gogh<sup>9</sup> que contrastan con la nimiedad del gusano. Su nueva envoltura le condena a la mayor insignificancia a pesar de ser “dueño de la muerte y de la vida”.

Con la imagen del gusano, en “Auvers-sur-Oise” se prosigue un trabajo de zapa, trabajo paciente intuido por el pintor,<sup>10</sup> y la idea de abrirse un camino en una materia que se resiste –la “inexpugnable redondez [de la manzana]”–. Esta labor de zapa está directamente evocada en el principio del fragmento III: “A lo mejor eres tú mismo el tren que pita y se mete bajo tierra rumbo al infierno” (p. 140). Entre imperativos y suposiciones, la voz poética parece lanzar un desafío, una provocación, entre cruel y compasiva, para incitar a una búsqueda a tientas de la que ella participa en otros poemas: “Me acuerdo mal, reconozco a tientas. Me equivoco” (p. 138).

---

<sup>9</sup> Citado por Henri Meschonnic en *Les états de la poétique*, p. 217.

<sup>10</sup> “Qu'est-ce que dessiner? Comment y arrive-t-on? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on *sent* et ce que l'on *peut*. Comment doit-on traverser ce mur car il ne sert de rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens.” Reflexiones de Van Gogh citado por Jean-Marie Gleize (ed.), *Poésie et figuration*, p. 131 (cursivas del autor).

Ahora bien, la metamorfosis no solo viene utilizada para protagonistas exteriores al yo poético, también puede atañer a éste y transformarlo, hasta degradarlo a su vez. El título irónico de una entrevista de Blanca Varela publicada en Argentina es revelador de esa dificultad en aceptar lo que la poesía, en algún momento, ha revelado: “Blanca Varela: ‘Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años’”.<sup>11</sup> Podríamos decir que antes que perro fue simio el yo poético. Son las dos principales imágenes que vienen a evocarlo bajo forma animal; en este sentido, es interesante notar cómo las dos metamorfosis se corresponden en algunos puntos con representaciones tradicionales y simbólicas, a menudo también plásticas.

En “Primer baile”, frente a los “cráneos [de] los convidados, sucios escarabajos atados a su memoria” (p. 62), luce un extraño ser que se autodefine como simio, y es un monstruo compuesto de animales muy distintos ya que *cerdas* y *ala* no se compaginan con el *simio* inicial:

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. Tengo veinte dedos hábiles y negros, todos responden a mi voluntad.

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. Soy, indudablemente, el que se oye, respirando, tejiendo para atrapar el acto, el testimonio erizado de ojos y lenguas todavía temblorosos, todavía con recuerdos.

---

<sup>11</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*

Esta larga autodefinición también hace las veces de autorretrato.<sup>12</sup> Si bien la definición del yo poético supera la inicial asimilación con el animal para introducir nuevas equivalencias, la imagen primera del simio domina. Próxima al ser humano, esta figura es, a la vez, una suerte de caricatura suya. Por otra parte, se destaca de estos dos párrafos, además de la sorpresa causada por la inesperada metamorfosis, una vitalidad que contrastará, en el resto del poema, con una humanidad más gregaria que autónoma. La exuberancia de la descripción multiplica casi sin fin la imagen de un sujeto polimorfo.

La actividad es lo que mejor caracteriza a este curioso sujeto poético, todo sustantivo y verbo –verbos que el presente activa; infinitivos y formas progresivas– en la cita anterior. Destaca un apetito de vida –“ser transido de deseo y alegría”–; una capacidad para captar dicha vida, con la reiteración del funcionamiento de todos los sentidos –“dedos hábiles; el que se mueve, respira y se queja; el que se oye; el testimonio erizado de ojos y lenguas”–. Asistimos aquí a la continuación y a la proliferación de una hiperestesia que numerosos poemas seguirán retomando.

Por contraste, el resto de la humanidad parece crédulo –“El pueblo está contento porque se le ha prometido que el día durará veinticinco horas” (p. 63)–, reducido a un papel de público, antes bien atrofiado y miedoso. Un público que, en el fragmento VII del mismo poema, también acaba metamorfoseándose: “todos dieron vueltas y se convirtieron en gallos amarillos” (p. 65).

---

<sup>12</sup> Me parece interesante señalar la omnipresencia del tema del animal y en particular del mono en la obra de Frida Kahlo, además en el género pictórico muy particular del autorretrato, mas no como metamorfosis sino como animal de compañía: “Autorretrato con mono” (1938 y 1940); “Autorretrato con collar de espinas” (1940) en el que aparece un mono a su lado; “Autorretrato con monos” (1943); “Autorretrato con changuito” (1945). Blanca Varela señala, por su parte, la referencia al aduanero Rousseau. De todos modos, en ambos destaca el gusto por lo *naïf*.

Más interesante aún, por su reaparición en varios volúmenes de la obra, es la metamorfosis del yo poético en perro. La simbología nos permite cotejar las representaciones de ambos animales –simio y perro–; ambos poseen la doble dimensión de lo sagrado, en particular en su actividad de sicopompa, véase aquí la reacción del simio ante lo que parece una definición de la muerte en “Primer baile”:

¿Debo decirles sólo para verlos palidecer que habrá  
que arrojar al aire, rechazados por manos más poderosas  
hasta lo que es negro, sin eco, ni revés, ni umbral, ni  
término? (p. 62);

o una actividad ligada con lo impuro. En particular por su carácter lúbrico, impúdico. Tal vez el impudor esté entonces en “esta [gigantesca] flor roja sin inocencia” (imagen que reúne el principio y el final del fragmento I de “Primer baile”), suerte de sexo erguido y exuberante.

La imagen del perro aparece por primera vez en “Secreto de familia”, en la sección titulada “Falsas confesiones” del tercer poemario:

soñé con un perro  
con un perro desollado  
cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba  
pregunté al otro  
al que apaga la luz al carnicero  
qué ha sucedido  
por qué estamos a oscuras

es un sueño estás sola  
no hay otro  
la luz no existe

tú eres el perro tú eres la flor que ladra  
afila dulcemente tu lengua  
tu dulce negra lengua de cuatro patas

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  
tú eres el perro  
tú eres el desollado can de cada noche  
sueña contigo misma y basta (p. 132).

El poema funciona con base en una serie de desdoblamientos que, todos, remiten al yo poético. El primero estaría en la “lógica” del recuerdo de un sueño –“soñé con un perro”– que mantiene el sujeto poético a distancia del perro. La etapa siguiente, en la segunda estrofa, consiste en asimilar el uno al otro: “tú eres el perro”. La metamorfosis es completa cuando, en la última estrofa, se cierra toda posible vuelta atrás, y la forma anterior humana se desagrega: “con el sueño / arde desaparece la piel humana”. Paralelamente, el diálogo emprendido con otros personajes omnipotentes por tener supuestamente la respuesta o la luz o aun el derecho de vida y muerte –“pregunté al otro / al que apaga la luz al carnicero”– se reduce a un diálogo con un “tú” y finalmente a un monólogo consigo misma: “es un sueño estás sola / no hay otro // sueña contigo misma y basta”.

Llama aquí la atención el estado físico doloroso del animal en carne viva –“perro desollado”– y, de manera simultánea, un cuerpo totalmente receptivo, dotado de una sensibilidad fuera de lo común. Esa sensibilidad, externa primero a la voz poética –“cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silvaba”–, acaba siendo integrada por ella, y se van superponiendo en el poema los atributos del perro –ladrar; la lengua; las cuatro patas– y

de la voz poética –afilar, en el sentido de afinar la voz; dulcemente; la lengua:

tú eres la flor que ladra  
afila dulcemente tu lengua  
tu dulce negra lengua de cuatro patas.

Se pierden las fronteras entre uno y otro del mismo modo que desaparece la piel: el perro está “desollado; la piel del hombre se quema con el sueño / arde desaparece la piel humana”. Los versos finales insisten, pues, en una carne que les es común a ambos si “la roja pulpa del can es limpia” y que “tú eres el desollado can”. Sería una primera manifestación de la pintura de Bacon en la poesía de Blanca Varela al hacer fusionar cuerpos y carnes de orígenes distintos.

Sin embargo, esta metamorfosis violenta, más por la sensación que puede provocar en el lector que por la percepción expresada por la voz poética, parece llevar si no a un peligro por lo menos a una soledad y a un aislamiento que confirma el tono abrupto del verso final: “sueña contigo misma y basta”. La soledad era justamente lo que caracterizaba también a Van Gogh en “Auvers-sur-Oise” al repetirse tres veces el adjetivo “solo”.

Por otra parte, fuera del carácter simbólico del perro, la metamorfosis en animal recuerda el título homónimo de Kafka. Estamos aquí en presencia de un “secreto de familia” como en el caso de Gregoire, el protagonista de la *Metamorfosis*; también es de marcar la relación con la metamorfosis de Van Gogh en “Auvers-sur-Oise”: dos poemas que abren y cierran la sección “Falsas confesiones”. Más tarde, Blanca Varela publicará un poema titulado “Sin fecha”, con dedicatoria a Kafka.

El tema de la metamorfosis se prolonga en “Camino a Babel”, poema final de *Canto villano*. Sin embargo, en forma

distinta, ya que la materialidad afecta, en estos versos, a un elemento nuevo que es el alma; ésta no se metamorfosea sino que se cubre con una piel que no suele corresponderle –“vestida de perro y de hombre”–, en una suerte de doble disfraz. La transformación se construye a partir del tercero y cuarto versos, y de la imagen del pájaro, suerte de primo hermano de aquel baudelairiano albatros que se perfila ya en el “alma de gaznápiro”, verso que precede al “pájaro errante”, suerte de nuevo perro errante:

un alma sí un alma que anduvo por las ciudades  
vestida de perro y de hombre  
un alma de gaznápiro

pájaro errante que acostumbra anidar  
a la intemperie a la hora precisa de  
las catástrofes y de las grandes migraciones

pájaro de la urbe  
pájaro de la cocina  
escoria azul de la mañana que interrumpe  
nuestras meditaciones nocturnas (p. 171).

Un *gazanápiro* donde ya suena un como “graznar” que se adelanta respecto a la cuarta estrofa y aquel “súbito [...] impensado [...] imperioso cacareo / de pajarraco solar encaramado en el árbol mañanero” de la cuarta estrofa:

un súbito un impensado un imperioso cacareo  
de pajarraco solar encaramado en el árbol mañanero  
que destila café instantáneo  
y angustia.

Si bien la introducción del pájaro mediatiza la presencia del yo poético, podemos poner en duda la armonía de un canto sumergido en la grandilocuencia de las aliteraciones en s, p y r, el reiterado ensordecimiento de g en k, así como la presencia aplastante de la a, en dicha estrofa; la cercanía con Babel, en el título, lleva a pensar en una suerte de cacofonía.

¿Para qué le sirve a la poeta el paso por la metamorfosis? Entra con certeza en una estrategia de irrisión y autoirrisión, desarrollada en diversas formas en toda la obra poética. Entra ¿por qué no? en una manera de aprehender al mundo bajo otras formas, gracias a las metamorfosis. Es otra manera de explorar y de sentir el mundo.<sup>13</sup>

La voz poética adquiere un poder extraordinario al ingresar en el terreno de la metamorfosis: más allá de una simple compenetración con el universo que le rodea, en forma algo intelectualizada, la metamorfosis le permite transformarse a sí misma. Ello implica, a la vez, que se asuma el ser algo así como un monstruo que, superando la dualidad que perdura en la máscara o en el papel ajeno, se funde en la energía creadora. Porque es importante recalcar que las metamorfosis no están relacionadas con cualquier personaje de los poemas sino que son exclusivas del mundo de la creación y del artista. Así, de Picasso –aunque solo esté nombrado– a Van Gogh pasando por la voz poética, tenemos los principales beneficiarios. Ya en “Los pasos” (*Ese puerto existe*, p. 47) la voz poética se presentaba “en extrañas posturas de mono / riendo de los dientes afuera / con la risa de una flor carnívora”. A esta lista queda por añadir al nunca nombrado Cristo niño en el poema

---

<sup>13</sup> Gilbert Durand señala, al detenerse en el estudio de la pintura de Van Gogh, una “capacidad intuitiva” que le lleva al interior mismo de las cosas: “Cette intuition ne caresse pas les choses de l'extérieur, ne les décrit pas, mais réhabilitant l'animation pénètre dans les choses, les anime”, *op. cit.*, p. 314.

“Madonna”: “aquel niño ya crecido, al centro de todo, oraba de una manera extraña, uniendo las plantas de los pies como un simio” (p. 83). De todas maneras no nos apartamos del mundo de la creación.

La metamorfosis es importante también porque acoge una problemática permanente en *Poesía reunida*: el cuerpo, la corporeidad y su maleabilidad. Ya no se trata de máscara, ya no se trata de disfraz. Ahí estaría la separación tenue entre animalización y animalidad. La materialidad que se desprende de los versos, esa “carnalidad” que exhiben los poemas de *Ejercicios materiales*, “es lo contrario de los ejercicios espirituales [y] tiene mucho que ver con la materia, con la carne”,<sup>14</sup> dice Blanca Varela en una entrevista. Por lo tanto, no es de extrañar que la poeta reivindique, valore y una íntimamente la animalidad con una reflexión sobre la trascendencia:

más que nada me interesa nuestra animalidad, pero no en el sentido peyorativo, sino en el sentido de la mortalidad. Al lado de esto está ese vivir para trascender, no sé ni para qué ni para quién, porque creo que somos totalmente mortales y creo más bien en el esplendor de un momento. Entonces, la carne está allí, junto con el espíritu y allí están haciendo lo mejor que pueden hacer o lo peor que pueden hacer.<sup>15</sup>

Este franqueo de unos límites cada vez más tenues nos lleva al verso inicial de “Ejercicios materiales” donde se expone justamente una de las artes poéticas de la obra vareliana: “convertir lo interior en exterior sin usar / el cuchillo” (p. 197). Hay en

---

<sup>14</sup> Patrick Rosas, “‘Hay que vivir como si fuera el día definitivo’. Una entrevista con Blanca Varela”, *Quehacer*, p. 76.

<sup>15</sup> Javier Arévalo, “Los mortales vivimos en el esplendor de un momento”, *El Comercio*.

los poemas, y en forma más sistemática en la parte reciente de la obra vareliana, un hurgar en el cuerpo como una materia, un material, espacio vital para el poema. No basta, pues, con esa intimidad que es la metamorfosis.

### Convertir lo interior en exterior

Hablando del *Ombilic des limbes* de Antonin Artaud, Jean-Marie Gleize se detiene en un comentario que, por lo que acabo de exponer, bien podría referir lo que transcurre en la poesía de Blanca Varela. En ambas obras, el cuerpo, en todos sus estados, satura el conjunto poético:

*Corps*: Parmi ces éléments: le corps. Mais un corps par morceaux. Ou plutôt: des morceaux qui ne font pas un corps (une totalité, une unité). [...] Ni même tous assignables à un seul corps (qu'il suffirait de recomposer): corps masculin-féminin, humain-divin, animal-humain. Non seulement un corps par morceaux, mais un corps généralisé: tout a un corps, tout est pensé comme corps, fragment de corps.<sup>16</sup>

En parte, esta cita recoge las dualidades y las metamorfosis antes descritas, pero también alude a un estallar del cuerpo, algo tal vez más próximo, en la obra de Blanca Varela, al descuartizamiento que al fetichismo de distintas partes del cuerpo. Esta cita sobre todo insiste en la omnipresencia de lo corpóreo.

A esta cita podrían añadirse unas palabras de Blanca Varela: “Por cierto me interesa mucho la materialidad, la carnalidad pero no eróticamente [...] Lo que yo hago es más de orden

---

<sup>16</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, p. 155.

visceral, algo que sucede adentro. Ese límite entre espíritu y cuerpo yo no lo discierno muy fácilmente”.<sup>17</sup>

Ambas reflexiones llevan la problemática de la poeta acerca de cuerpo y espíritu. Para acercarme a aquélla, dedicaré las próximas páginas a la lectura de “Ejercicios materiales” y “Lección de anatomía”, dos poemas largos con, respectivamente, ochenta y cinco versos, y cincuenta y cinco versos. Son poemas centrales en la escritura de *Ejercicios materiales*, y de ellos podría decirse que elaboran un “espectáculo atroz e inefable”,<sup>18</sup> en palabras que Octavio Paz dedica a la obra del poeta y pintor Henri Michaux. Como en la poesía de Michaux, la experiencia de pérdida de las fronteras borra la distinción común entre interior y exterior.

Hasta ahora podríamos decir que ha habido una gradación en el acercamiento al cuerpo y en su integración en el poema: de la personificación a la metamorfosis pasando por una absorción. Al mismo tiempo, la relación entre interior y exterior todavía tenía que ver con una representación espacial tradicional aunque paradójica. Varios poemas introducen, por ejemplo, la imagen de la puerta para delimitar lo de dentro y lo de fuera, pero las diferencias entre uno y otro lugar van esfumándose. Leemos en “Calle catorce”: “Puerta giratoria por donde entro y salgo siempre al mismo lugar” (p. 78); y en forma de aforismo en “Malevitch en su ventana”: “para entrar en la vida basta una puerta / el otro lado sigue igual” (pp. 187-188).

La sentencia inicial de “Ejercicios materiales” –“convertir lo interior en exterior”– también asomaba en parte en *Luz de*

---

<sup>17</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.

<sup>18</sup> Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*. “El poeta vio su espacio interior en el espacio de afuera. Tránsito del interior al exterior –un exterior que es la interioridad misma, el núcleo de la realidad. Espectáculo atroz e inefable”, p. 160.

*día*, pero de manera todavía hipotética y tradicional; son los versos de “Máscara de algún dios”:

Tal vez el otro lado existe  
y es también la mirada  
y todo esto es lo otro  
y aquello esto (p. 101).

La presencia de la máscara permitía preguntar por el revés –“¿Y al otro lado? ¿Al revés?” (p. 100)– al mismo tiempo que empezaba a borrar la frontera.

Veinte años más tarde, la fórmula es lapidaria y llevada por el infinitivo –“convertir lo interior en exterior”– y servirá de molde para otros versos del mismo poema antes de ser declinada por otros poemas en *Ejercicios materiales*. La fórmula es tajante y no necesita del cuchillo: la escritura suple y el poema hace las veces de matadero donde “el divino con parsimonia de verdugo / limpia su espada en el lomo del ángel más / próximo” (p. 198).

Entramos, pues, en un proceso de disección en el que “Lección de anatomía” hace eco directamente a “Ejercicios materiales”. Una disección, algo así como un estudio, una práctica –¿un ejercicio?– que llevaría al conocimiento, tema explícito y reiterado en éste y en otros poemas:

el reptil se despoja de sus bragas de seda  
y conoce la felicidad de penetrarse a sí  
mismo  
como la noche  
como la piedra  
como el océano  
conocimiento  
amor propio sin testigos

conocerse para poder olvidarse  
dejarse atrás  
una interrogación cualquiera (p. 197).

Un conocimiento como autoconocimiento. Que se establece por analogía —el *como* anafórico— y acercamiento progresivo, ya que las tres comparaciones cubren espacios muy distintos unos de otros. Un acercamiento que se hace también por atracción sonora, entre los *como* y los *conoce*, *conocimiento*, *conocerse*. De hecho, al principio, la imagen del reptil, y por lo tanto de la muda, traduce la sensación buscada por la poeta, suerte de deseo de verse entera —“amor propio sin testigos” podría constituir una definición del narcisismo— e intento de comprensión total, como lo recalca la segunda de las dos estrofas citadas arriba. El poema “Lección de anatomía” incluye en su mismo título un conocimiento, encerrado en la palabra *lección*, y que los pintores por sus lienzos sobre “lecciones de anatomía” han contribuido a desarrollar. La pintura ha ejemplificado perfectamente esta sabiduría y esta voluntad de conocimiento de los cuerpos.

En este intento de “convertir lo interior en exterior”, ya no valen las apariencias. Hay la búsqueda de un contacto directo con el cuerpo que se vuelve un material como cualquier otro, y por consecuencia directamente desmenuzable:

rengueando al final del camino  
un nudo de carne saltarina  
un rancio bocadillo  
caído de la agujereada faltriquera de dios  
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  
sin mayor condimento que un dolor  
casi humano (pp. 197-198).

A primera vista, en estos versos, ya nada distingue a la humanidad de la animalidad.<sup>19</sup> Casi hay un abismo entre la fragmentación legible en “Último poema de junio”, poema con que se inicia *Ejercicios materiales* –“Fuera, fuera ojos, nariz y boca” (p. 183)– y estos versos donde la piel ya no crea frontera y donde se exhibe lo interior, crudamente si no con crueldad. Estamos en lo “cárnico” y la enumeración apenas deja lugar para un matiz humano gracias a la sensación final del dolor: la mayor parte de los versos van enumerando en forma irrisoria lo que serían despojos humanos, en algo que no consigue evacuar del todo ni el registro del recetario –“bocadillo, cuatro o cinco centímetros de piel, algunas onzas, una pizca de, un vaso de”– ni el de un sacrificio donde la dimensión sagrada se reduce a lo blasfematorio –“la agujereada faltriquera de dios”.

En este poema, también en “Lección de anatomía”, el sistema verbal se reduce y quedan sobre todo infinitivos y formas progresivas, los sujetos son plurales o impersonales; domina la construcción nominal y, por lo tanto, la yuxtaposición de partes del cuerpo como otras tantas piezas de carne. Ello refuerza la percepción de un descuartizamiento donde el cuerpo ya

---

<sup>19</sup> A propósito de la obra de Bacon, Gilles Deleuze habla de nuestra carne, “zone commune de l’homme et de la bête”, algo que en español difícilmente se distingue, a menos de pasar de la “carne” a lo “cárnico”, restableciendo el matiz carnicero. Véase *Francis Bacon: logique de la sensation*, Éditions de la Différence, París, 1981, p. 21.

no es totalidad sino elementos desperdigados en los versos y que apenas logran recomponerlo. Sin ser exclusivo de estos poemas, se da una construcción del verso que tampoco delimita un interior y un exterior, ya que no se franquea ningún umbral; siempre estamos inmediatamente dentro de un verso que la abolición de la mayúscula y de la puntuación hacen elástico en cuanto a la forma y al sentido. Ni siquiera es de fiar la estructura estrófica que aún persiste, pero que no basta para delimitar imágenes y sentidos distintos.

*El divino matarife*

Por otra parte, “Ejercicios materiales” se desarrolla sobre un fondo sagrado que contamina poco a poco el poema hasta pasar a ser la interrogación central, sin dejar de encontrarse en tensión permanente con la degradación y justamente el registro corpóreo:

sólo la transparencia habita al ánimo lograda  
finalmente inodora incolora e insípida  
gravedad de la nube enquistada en la grasa  
gravedad de la gracia que es grasa perecible  
y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca  
interior  
que así vamos y estamos  
que así somos  
en la mano de dios (pp. 199-200).

Detengámonos en estos versos en los que lo sagrado coexiste y a la vez lucha con un vocabulario de tono más grosero. En “Conversación con Simone Weil” (p. 137 de *Valses y otras falsas confesiones*) ya destacaba una alternativa, central en el cuestionamiento de la filósofa francesa, al punto de retomar al

final de una estrofa el título de uno de sus libros más famosos: “¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris, / a la gravedad y la gracia?” (p. 137). El añadir la poeta peruana un tercer término –“gravedad de la nube enquistada en la grasa / gravedad de la gracia que es grasa perecible”–, no ofrece ninguna salida para la propuesta sino que, en forma desenfadada y al interponer la grasa como paronomasia de la gracia, crea una nueva opacidad, una materialidad que aleja más aún los dos términos iniciales. Al punto de que la última estrofa remite a la fatalidad, con el retorno a la frase y la retórica comunes –“que así vamos y estamos / que así somos”– y a una irresolución fundamental. ¿Para qué entonces el principio del poema y qué sentido tiene lo que aparece como un sacrificio humano? Vanidad de la entrega cuando ésta se limita a “entregar dos orejas / un cuello / cuatro o cinco centímetros de piel”. ¿Parecido degradante con el premio que recibe el matador?

“Cruci-ficción” era una respuesta anterior y tal vez tan iconoclasta, empezando por el título pero también en sus tres estrofas:

de la nada salen sus brazos  
su cabeza  
sus manos abiertas  
sus palmípedas manos  
su barba redonda negra sedosa  
su rostro de fakir  
hecho a medias  
un niño  
un dios olvidadizo  
lo deja sin corazón  
sin hígado  
sin piernas para huir  
en la estacada lo deja

así colgado en el aire  
en el aire arrasado de la carnicería

ni una línea para asirse  
ni un punto  
ni una letra  
ni una cagada de mosca  
en donde reclinar la cabeza (p. 158).

El tema de la crucifixión ha marcado la historia de la pintura hasta ser a la vez representación y composición pictórica de la crucifixión de Cristo. La visión del poema parece oscilar entre el recuerdo de la *Crucifixión según San Juan de la Cruz* (1951), de Salvador Dalí,<sup>20</sup> por esta perspectiva desde arriba, con un escorzo vertiginoso retomado en la primera estrofa; y, por otra parte, una serie de cuadros titulada *Crucifixions*, de Francis Bacon, si pensamos en la perspectiva “carnicera” de la escena cristiana. Con el poema de Blanca Varela, estamos ante una negación del cuerpo, ante un suspenso imposible del cuerpo crístico, suerte de decaimiento total que la pintura religiosa retomó tantas veces; estamos en un reposo inalcanzable e insoportable.<sup>21</sup> Este poema se inserta con mucho desenfado en una tradición pictórica que sigue interrogando el misterio de la carne, en forma provocadora. De la serie de cuadros de Bacon, Michel Leiris explica que

... il lui est advenu plusieurs fois de prendre comme tremplin le thème de la crucifixion pour en retenir, outre l'exhibition de la viande presque de boucherie qu'implique la mise en croix,

---

<sup>20</sup> Cfr. anexo 8. Conjunto de los siete volúmenes de la obra de Blanca Varela.

<sup>21</sup> Podemos pensar también en un acercamiento como el que hizo Unamuno con *El Cristo de Velázquez*.

l'armature traditionnelle de ses représentations et, [...], passer à celles encore plus libres où le drame religieux subit une transposition absolument laïque et actuelle, l'ordonnance cependant ne perdant rien de sa dignité.<sup>22</sup>

Por contraste, el poema de la peruana rebaja sin remedio, en el penúltimo verso, la escena bíblica. Del mismo modo que en “Ejercicios materiales”, “dios” es el carnicero y se confunde con el “matarife” o el “verdugo”. Volvemos a encontrar el tono imprecatorio de “Vals del Ángelus”.

Sigamos con el trabajo de Francis Bacon, a quien Blanca Varela admira,<sup>23</sup> y que nos puede ayudar a entender en parte el proceso seguido por ella. Jean-Louis Schefer dice, poniendo en un mismo nivel la pintura, la de Bacon, y la poesía: “la peinture, et tout fait de communication humaine poétique, est un moyen de communication paradoxal; elle n'en communique cependant pas le message (le sens) mais tout le trouble”.<sup>24</sup>

Bacon parece obligar al espectador a confrontarse con la realidad de su propia animalidad:

Cette réalité cachée derrière le voile des apparences n'est pas de nature spirituelle, universelle, abstraite, rythmique. Pour Bacon, elle est essentiellement matérielle, violente, anémique: on peut en simplifiant beaucoup la nommer l'être-viande de l'homme son animalité voilée par tout ce que la vanité anthropocentriste secrète.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Michel Leiris, *Bacon le hors-la-loi*, p. 19.

<sup>23</sup> “[Bacon] es uno de los pintores que más me han interesado. Decir que te gusta Bacon es un absurdo. Bacon es terrible, violento. Fui a ver una exposición en Nueva York [...] y salí absolutamente removida. Además me fascinaba. Era una especie de carne torturada, inconclusa”, Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.

<sup>24</sup> Jean-Louis Schefer, “Chair de la peinture”, *Francis Bacon*, p. 37.

<sup>25</sup> Jean-Louis Schefer, *op. cit.*, p. 44.

No se reproduce la imagen  
por cuestiones de  
derechos de autor

No se reproduce la imagen  
por cuestiones de  
derechos de autor

Esto nos lleva lógicamente a reconsiderar el poema “Lección de anatomía” en el que seguimos encontrando la materialidad violenta, *le trouble*, ya dominante en “Ejercicios materiales”. Mediatizados por la referencia cultural pictórica del título, los versos dan, sin embargo, la impresión de una puesta a distancia mayor:

más allá del dolor y del placer la carne  
inescrutable  
balbuceando su lenguaje de sombras y brumosos  
colores

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 (p. 203).

El primer verso intenta descartar si no eliminar toda emoción, situándose en un momento posterior a la emoción –“más allá del dolor y del placer”– y los siguientes versos reintegran palabras de la pintura como *sombras* y *colores*. Sin embargo, de inmediato el primer adjetivo, *inescrutable*, introduce un misterio, un imposible escrutar, antigua prohibición que se cernía también sobre el ejercicio de la lección de anatomía. El saber imposible se duplica en ese “lenguaje balbuceando”, tanteo absoluto de la carne, del cuerpo, por definirse. Mientras que la segunda estrofa intenta representarla en infinitas equivalencias, reactivando verso tras verso esa búsqueda. Las seis anáforas consecutivas y la repetición, trece veces en total, de la preposición “en” materializan y a la vez desmaterializan a

la carne sin restarle nunca su poder provocador. La acumulación es contraproducente en el sentido en que no permite reconstituir un cuerpo y en que machaca, por su insistencia, por su letanía, la presencia de una carne reducida a fragmentos. La tensión se mantendrá a lo largo del poema entre, por una parte, una carne que intenta recobrar su unidad y de cierto modo lo consigue en el casi oximorónico verso final:

más allá del dolor y del placer  
la negra estirpe  
el rojo prestigio  
la mortal victoria de la carne (p. 205).

y, por otra, ese cuerpo que, sin remedio, se descompone física –“las bisagras [...] cediendo”– y químicamente en pedazos y secreciones –“lagrimeando tornasol”:

las bisagras silenciosas cediendo  
lagrimeando tornasol  
y esa otra fronda inexplorada  
en donde el tacto confunde  
el día con la noche  
fresca hermosa muerte a la mitad del lecho  
donde los miembros mutilados retoñan  
mientras la lengua gira como una estrella (p. 203).

Asistimos a una desarticulación del cuerpo pero también a una pérdida de sentido –“el tacto confunde / el día con la noche”–. Pictóricamente, el poema “Lección de anatomía” está a mitad camino entre *Le bœuf écorché* (1655) de Rembrandt<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Cfr. anexo 6. *El libro de barro*.

y *Figure avec viande* (1954) de Bacon.<sup>27</sup> Bacon retoma ahí un cuadro de Velásquez con la figura del Papa Inocente X, colocándolo delante de un buey descuartizado. El parecido no está tanto en el tema como en la violencia de la representación y sin que haya verdadero espacio de la representación; en este sentido, Blanca Varela está muy cerca de Bacon.<sup>28</sup> Basta con la presencia y la intensidad de las imágenes poéticas para hacer surgir una violencia que altera definitivamente el espacio corpóreo. Blanca Varela consigue fundir imágenes entre carnicería y tortura con una interrogación donde emerge lo místico. “Cruci-ficción” pero también “Ejercicios materiales” o “Supuestos” están en esta línea. ¿No era ya el caso en “Vals del Ángelus”?

En ciernes, encontramos una visión de carnicería ya en el fragmento I de “Destiempo”, último poema de *Ese puerto existe*, como prefiguración de una encarnación del paisaje:

nada te hiere,  
el coral clava su garra en tu sombra,  
tu sangre se desliza, inunda praderas,  
salta de las ventanas como un rojo sonido  
y todo esto no es sino el otoño (p. 67).

El otoño absorbe, pues, el color de la sangre para convertirlo en una de sus características propias. Importa destacar también un objeto que precede al instrumento del carnicero: la expresión “el coral clava su garra” –interesante también por

---

<sup>27</sup> Cfr. anexo 8. Conjunto de los siete volúmenes de la obra de Blanca Varela.

<sup>28</sup> Hablando en forma general pero también en particular de las *Crucifixions* de Francis Bacon, Michel Leiris alude al “contraste à peu près constant entre l'intensité des êtres ou objets figurés et la neutralité de leurs entours”, *op. cit.*, p. 17.

la fusión natural de lo vegetal y lo animal— anticipa, en la “garrá”, la imagen del “garfio” del carnicero.

Por su parte, el yo poético de “Secreto de familia”, en *Valses...*, introduce por primera vez la palabra “carnicero” en el mismo momento en que emergen versos como “soñé [...] / con un perro desollado; arde desaparece la piel humana / sólo la roja pulpa del can es limpia” (p. 132). Volvemos a encontrar, en “Supuestos” de *Ejercicios materiales*, íntimamente unidos, distintos elementos que acabamos de subrayar:

me arrodillo y en tu nombre  
cuento los dedos de mi mano derecha  
que te escribe  
me aferro a ti  
me desgarrá 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

y sueñas sueñas sueñas  
gran badajo  
en el sagrado vacío de mi cráneo (p. 206).

Están reunidos en una misma escena el yo poético en actitud de rezo o de súplica, el “garfio carnicero” y una amenaza que, en la segunda estrofa, no coincide con dolor alguno, sino que crea en el lector una perturbación más por la violencia que presupone que por la interrogación frente a la divinidad; la última estrofa inscribe la presencia de Dios en una imagen que volverá en *El libro de barro*: “Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido” (p. 219). Por otra parte, tenemos unos versos en los que interior y exterior se responden y se elaboran conjuntamente, aboliendo las fronteras. En el centro de la tensión

No se reproduce la imagen  
por cuestiones de  
derechos de autor

que crea al final del poema, el verbo “tocar” construye un espacio a la vez exterior e interior. Recuerda “los dedos de [la] mano derecha” y contrasta con el “garfio carnicero” que “desgarra”. Permite, pues, el ademán hacia Dios así como expresa la emoción del contacto que, en respuesta, parece ser “desgarramiento”. El “tocar” se transforma por fin en sonido, expresando a la vez la materialidad del movimiento y la espiritualidad contenidas en la última estrofa, despertando una respuesta –¿hueca?– de la divinidad en el sonar repetido: “suenas suenas suenas / gran badajo / en el sagrado vacío de mi cráneo”. “Supuestos” no deja de recordar aquel “horror a manos llenas”, en *Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero.<sup>29</sup> Estamos ante un contacto desigual, jamás compartido, herida y violencia antes que caricia. Dios no es amor.

Si volvemos a “Garfio”, está incluido en un fragmento de *El libro de barro* y vuelve a glosar los versos precedentes:

Salvación de qué. Para qué. Cuándo. Férreo sinsentido. Celestial es el garfio de la carne en tránsito (p. 234).

¿Cómo no relacionar al *garfio carnicero* con el *garfio de la carne*? Del mismo modo, el “férreo sinsentido” parece remitir al “me aferro a ti”. Es a la vez un asirse y un desasirse. La última ocurrencia de la palabra está en *Concierto animal*:

una rama una garra  
para tocar el gran vacío  
aridez bajo la luna mendicante  
y un cuerpo deslenguado que se evade

---

<sup>29</sup> Verso del poema “Hombre”, perteneciente al libro *Ángel fieramente humano* (1950), de Blas de Otero. De este mismo autor, véase *Expresión y reunión*, p. 62.

un clavo un gancho un garfio  
para anclar en el cielo borrego  
del mar que es el vivir  
y más allá entreluces (p. 46).

Garra y garfio vienen rodeados por una serie de objetos –rama, clavo, gancho, ancla incluida en anclar– que, todos, parecen tener como objetivo evitar la dispersión: anclarse para acercarse a lo inalcanzable: aquí “el gran vacío”; en *El libro de barro*: “ojo del centro abolido” (p. 232). El “cuerpo deslenguado”, atrofia del cuerpo –sin lengua– o atrofia del lenguaje –desvergonzado–, remite a un sujeto poético ya definido en los poemarios anteriores, desde *Canto villano* y *Ejercicios materiales*. Su evasión parece ser a la vez un prendimiento y un desprendimiento. Los versos finales casi esperanzadores vienen como duplicados por su versión sombría manteniéndose, por lo tanto, en completa ambivalencia. Es decir que detrás “del mar que es el vivir emerge la mar, / que es el morir” de Jorge Manrique, mientras que las *entreluces* finales llevan tanto las primicias de un anochecer como de un amanecer. El cuerpo está signado por un movimiento que lo impulsa, siguiendo el ejemplo de “la transhumante / la vieja palabra jamás escrita” (p. 45) de la estrofa precedente.

La historia de la pintura nos ha acostumbrado a estas coincidencias, donde la preocupación por la carne es coetánea de la preocupación por la trascendencia.<sup>30</sup> “Hay que pensar

---

<sup>30</sup> Pienso en particular, y dado el caso presente, en el lienzo de Rembrandt titulado *La lección de anatomía del doctor Joan Deyman* (1656) (cfr. anexo 6. *El libro de barro*) de temática profana, pero que la crítica relaciona, respecto a la construcción del escorzo de aquel cuerpo tendido y visto de frente, con Cristo después de la crucifixión del famoso lienzo de Andrea Mantegna, *La muerte de Cristo* (±1466) (cfr. anexo 7. *Concierto animal*). Tanto en el cuadro *La*

en el interior de todo lo vivo para buscar algo que sea lo más permanente”<sup>31</sup> añadiría por su parte Blanca Varela. Esta agonia es la que la voz poética parece obstinarse en escudriñar en “Lección de anatomía”, en un cuerpo que ya se merece el nombre de “ruina”:

merodean las bestias del amor en esa ruina  
florece la gangrena del amor  
todavía se agitan las tenazas elásticas  
los pliegues insondables laten  
reino de ventosas nacaradas  
osario de mínimos pájaros (p. 204).

De nuevo la lectura del poema nos ofrece una doble visión simultánea: es una mirada desde fuera –“la carne convertida en paisaje [...] // viendo la carne tan cerrada y distante / me pregunto / qué hace allí la vida simulando” (p. 203)– sin dejar de observar la carne desde dentro, hasta sentir esas palpitaciones internas que aún señalan la vida en el cuerpo –“todavía se agitan las tenazas elásticas / los pliegues insondables laten”–. Se renueva la imagen de “Plena primavera” con el oxímoron de una “primavera de suaves gusanos agrios” (p. 205) antes de dejar paso a lo que, dentro del combate llevado, sigue siendo “la mortal victoria de la carne”. Plasticidad macabra de lo que es y no es una representación de la muerte –“fresca hermosa muerte en mitad del lecho”–. Al mismo tiempo, como en la pintura

---

*lección de anatomía del doctor Joan Deyman* como en *La lección de anatomía del doctor Nicolás Pieterszoon Tulp* (1632) (cfr. anexo 6. *El libro de barro*), Rembrandt no deja de tener en la mente “les rapports que l’homme établit avec la mort, mais ce sera le combat de l’homme et non son trépas qu’il retiendra”, nos dice Emmanuel Starcky, *Rembrandt*, Hazan, París, 1990, p. 62.

<sup>31</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.

clásica, la realidad corpórea de la lección de anatomía es la que permite acercarse a esa otra realidad que sigue siendo misterio. Esto explica en parte la no resolución, ni siquiera el intento de síntesis, solo un deseo, una búsqueda, un poema que encierra suficiente energía en su propio decir como para proseguir su dinámica. Tampoco impera cualquier enjuiciamiento.

*La transparencia/la gravidez*

A lo largo de estas páginas he hablado de tensiones no resueltas o siempre retomadas que desplazan al poema irremediamente hacia zonas turbias, “enquistada[s] en la grasa”, con un suplemento de gravedad. “Ejercicios materiales” encierra otro momento, muy particular, donde el instante de gracia parece poder consumarse. Momento de reposo inédito, suerte de momento de gracia:

entonces  
no antes ni después  
“se empieza a hablar con lengua de ángel”  
y la palabra se torna digerible  
y es amable el silbo de los aires  
que brotan quedamente y circulan  
por nuestros puros orificios terrenales  
protegidos e intactos  
bajo el vellón sin mácula del divino cordero  
santa molleja  
santa  
vaciada  
redimida letrina

sólo la transparencia habita al ánima lograda  
finalmente inodora incolora e insípida (p. 199).

Llama la atención, por la diferencia de tono que lo caracteriza y el apaciguamiento que rodea “al ánima lograda”, ese tiempo rescatado –“no antes ni después”– como un instante paciano en un infierno dantesco. Domina una impresión de pureza y casi de inmaterialidad caracterizada por la transparencia de donde están evacuados, al mismo tiempo que paradójicamente señalados, los elementos que connotaban lo corpóreo: la digestión y la defecación –digerible, orificios terrenales, molleja, letrina–. La conclusión de este proceso –“inodora incolora e insípida”– me parece bastante ambigua. Por una parte, estos adjetivos remiten a antimodelos que estarían en versos como los siguientes, sacados de “Vales”, que no dejan de ser ambivalentes por el sentimiento de la voz poética que los convoca –“no sé si te amo o te aborrezco” (p. 109)–:

Hedores y tristeza  
devorando paraísos de arena  
sólo este subterráneo perfume  
de lamento y guitarras  
y el gran dios roedor  
y el gran vientre vacío (p. 111).

Los tres adjetivos tienen, pues, un valor positivo, aunque sea tan solo por el lugar que ocupan en el poema, pero, por otra parte, su propia construcción destaca un vacío, en el prefijo privativo que sirve a la construcción de cada uno, y que les resta plenitud. ¿Cabría apuntar aquí cierto despecho?

¿Hasta qué punto este proceso que lleva a la transparencia no condiciona totalmente *El libro de barro*? Para aportar un esbozo de respuesta, creo necesario volver a los primeros versos de “Ejercicios materiales” que dan indicios de esta dinámica del poema:

convertir lo interior en exterior sin usar el  
cuchillo  
sobrevolar el tiempo memoria arriba  
y regresar al punto de partida  
al paraíso irrespirable  
la ardorosa helada inmovilidad (p. 197).

Gracias a los infinitivos iniciales, la voz poética se sitúa en una búsqueda utópica. Pero no lo debe a un futuro que expresarían los infinitivos, sino a que la meta fijada (por la tensión de los mismos infinitivos) está en el pasado, en el tiempo del origen –“punto de partida”– que es un lugar imposible si consideramos lo que lo conforma. Lo que define a este lugar es primero una contradicción –“al paraíso irrespirable”– y luego un oxímoron –“la ardorosa helada inmovilidad”–. Desde el principio, el abrupto corte de verso señala un método; ya no es el cuchillo sino el verso el que debe abrirse paso dentro del cuerpo de las palabras, “esta[s] letra[s] carnal[es]” (“Destiempo”, p. 121).

Más que cualquier otro poemario, *El libro de barro* va a concentrar esta problemática. Su carácter fragmentario, al que volveré en la parte siguiente, no debe disimular ciertos aside-ros para una lectura.

Esta búsqueda de un principio parece conllevar una indagación de lo elemental, casi diría de lo primitivo, algo que raya todavía con lo informe, en el sentido de un antes de la forma. *El libro de barro* da cabida a un entorno que puede acoger estas percepciones. Fuera de toda referencia urbana, tres elementos construyen definitivamente el espacio: son el mar, el cielo y la tierra.

Cierto primitivismo de las formas –formas blandas– como pudo pintarlas Tanguy,<sup>32</sup> ya estaba presente en *Ese puerto*

---

<sup>32</sup> Cfr. anexo 5. *Ejercicios materiales*.

*existe*, en un desfile donde “arañas, luego los pulpos rojos e hinchados salían de un mar, invertebrado y somnoliento” (“Primer baile”, p. 63). También estaban aquellos enigmáticos “vástagos: Respirando, insistiendo en flotar, algas de ojos elásticos y crueles” (“Historias de Oriente”, p. 60). El mar como receptor de lo primero; la idea persiste en *El libro de barro: la historia de la historia es el mar* (p. 221).

Lo primitivo y la transparencia vuelven en el fragmento 17 de este mismo poemario. Suerte de centro descentrado (fragmento 17 de 23), pero verdadero espacio inicial, mar y tierra mezclados –“légamo de una playa original y virgen”:

Si pudiera encontrar la puerta más estrecha. 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.

Ángel novísimo, incapaz de cerrar los ojos que la velocidad ha desvelado. Cabellos al viento, aureola del vértigo. Manos-hélices-alas, y la bajada al légamo de una playa original y virgen (p. 233).

El primer párrafo citado concentra varias referencias bíblicas: de “la puerta más estrecha” al “tabernáculo” pasando por la referencia a la serpiente con el verbo “reptar”. Simbólicamente, el espacio está delimitado por aquella improbable puerta, punto de pasaje, cambio de espacio, momento mismo de la inversión y acceso al ser. No es la primera vez que se da este tipo de inversión temporal en *Poesía reunida*; el fragmento final de “Camino a Babel” reservaba el mismo “sobrevolar el tiempo memoria arriba” par-

tiendo de una idéntica realidad corpórea –digestiva–, todopoderosa, donde el rito infinito acompaña e introduce ese nuevo espacio:

ayúdame mantra purísima  
divinidad del esófago y el píloro.

si golpeas infinitas veces tu cabeza  
contra lo imposible  
eres el imposible  
el otro lado  
el que llega  
el que parte  
el que entiende lo indecible  
el santo del desierto que se traga la lengua  
el que vuelve a nacer forzando a la madre  
de su madre  
el nadador contra la corriente  
el que asciende de mar a río  
de río a cielo  
de cielo a luz  
de luz a nada (p. 180).

Al ser incluido en *El libro de barro*, el poema en prosa lleva a la idea de una perfección signada por la nada, en este mismo sentido oriental de ser y no ser de “Camino a Babel”: su materialidad corresponde a una suerte de desgajarse de toda aspereza e impureza, con predominancia acuática, en la *simiente* y el *pez*. Las negaciones, de signo positivo, cuestionan una forma de vida que, basada en el cuerpo animal-humano metonímicamente presentado aquí –pezuña, uñas, dientes, útero, testículo–, viene como absorbida por la función reproductora.

La coexistencia del hombre y del animal remite a un proceso de metamorfosis antes estudiado que sigue evolucionando.

nando todavía. El “ángel novísimo”, presencia asexuada y a la vez inmortal, pasa por otra transformación que hace de él un mutante futurista, con sus caracterizadas “manos-hélices-alas”, nueva amalgama tecnológico-carnal que, a la vez que preside al origen del universo, preside también a su fin, siendo los novísimos los que anuncian el apocalipsis. Estamos en una mutación del mundo ya empezada en el primer fragmento con “el bosque bajo el agua, poblado de sexos en flor o de flores maestras que horadan el silencio con sus grandes picos rojos y lentos” (p. 217).

Este ser nuevo, guardián de la transparencia, recuerda por ciertos atributos la antigua definición del poeta en “Fuente”, al conjugar una liberación de la carne y de la reproducción:

Éramos una sola criatura,  
perfecta, ilimitada,  
sin extremos para que el amor pudiera asirse.  
Sin nidos y sin tierra para el mando (p. 50).

Pero *El libro de barro* no se libra de una insistencia en la materia, una adherencia de lo corpóreo a pesar de las diversas desmaterializaciones efectuadas. La transparencia no consigue evitar el enigma del límite. Sorprenden las numerosas alianzas de términos concretos y abstractos: “el hueso del alma” (fragmento 8); “el vacío procrea” (fragmento 15); “en una mano la locura [...] en otra una piedra” (fragmento 16); así como un empeño en lo contradictorio: “la seguridad de lo cambiante” (fragmento 2); “resplandor difunto siempre allí” (fragmento 3); “ese cuerpo inmóvil en su movimiento” (fragmento 9); “danza lo inerte” (fragmento 15), entre otros ejemplos.

De cierto modo, para decir la transparencia, tanto en *El libro de barro* como en “Ejercicios materiales”, hay que decir la opacidad, el espesor. Y la saturación por lo corpóreo, previa a

este movimiento hacia lo anterior y lo primigenio, condena al poema a constituirse respecto a lo ya experimentado. Dicho de otro modo, el retorno a lo primitivo es ante todo un reencuentro con lo “informe”, después de la experiencia de la forma: para señalar lo que es inodoro, incoloro e insípido se necesita previamente el conocimiento de lo que hace su contrario, el olor, el color y el sabor que tanto impregnan los poemas.

Hay entonces una suerte de contradicción, una más, entre esa anhelada transparencia y la materialidad, la gravidez que afecta a una poesía que es manar humoral, al mismo tiempo que una suerte de hemorragia:

Poemas. [...] Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre (p. 228).

El papel está sediento de lágrimas. El trazo resbala, oriental, distante. La tinta hace su ruta, inalterablemente mortal (p. 237).

Transparencia y plenitud parecen condenadas a enfrentarse sin cesar con cuerpo e incompletud, con muerte.

### *El autorretrato*

No en vano “convertir el interior en exterior sin usar el / cuchillo” se elabora como una poética que rige la obra de Blanca Varela. Dentro de la prolongación de esta perspectiva, quisiera enfocar el poema “Clarooscuro” de *Ejercicios materiales*, partiendo de la idea según la cual el autorretrato, género en el que podría entrar el poema, permite exteriorizar, sea en el lienzo sea en el poema, lo que uno / una lleva dentro. En cierto sentido, sería una manera de objetivar —¿hasta qué punto?— la representación de sí, la autorrepresentación, para escudriñar

mejor al ser profundo; una manera de traer a la superficie o de hundirse en lo recóndito e inexplorado.

Otros poemas podrían entrar enteros en la categoría del autorretrato: “Vals del Ángelus” aun con carácter extremista; “Último poema de junio” como autorretrato fragmentado; “Escena final” con sabor a testamento. Ya han ido apareciendo a lo largo de este estudio. La elección de “Clarooscuro” también se debe a cierta ejemplaridad en cuanto a una íntima compenetración de los espacios pictóricos y poéticos.

A continuación, los treinta y seis versos de “Clarooscuro”, poema sin puntuación ni mayúscula, como once de los trece poemas que componen *Ejercicios materiales*:

yo soy aquella  
que vestida de humana  
oculta el rabo  
entre la seda fría  
5 y riza sobre negros pensamientos  
una guedeja  
todavía oscura

o no lo soy aquí  
sino en el aire nublado del espejo  
10 mirada ajena mil veces ensayada  
hasta ser la cieguera

la indiferencia el odio  
y el olvido  
en la fronda de sombras y de voces  
15 me acosan y rechazan

la que fui  
la que soy

la que jamás seré  
la de entonces

20 entronizada entre el sol y la luna  
entronizada  
me contempla la muerte  
en ese espejo  
y me visto frente a ella

25 con tan severo lujo  
que me duele la carne  
que sustento

la carne que sustento y alimenta  
al gusano postrero  
30 que buscará en las aguas más profundas  
dónde sembrar  
la yema de su hielo

como en los viejos cuadros  
el mundo se detiene  
35 y termina  
donde el marco se pudre (pp. 208-209).

El título mismo de este poema da varias claves de lectura y sitúa la composición en la línea de lo analizado anteriormente. Palabra amalgama adoptada por la lengua corriente, “Claroscuro” pertenece ante todo al registro pictórico y que, sin ser exclusiva, define a menudo la pintura de Rembrandt.<sup>33</sup> Es un poema bajo la influencia de la pintura, desde el título

---

<sup>33</sup> Otro pintor al que Blanca Varela admira, al igual que a Goya o a Bacon.

hasta el final, también por el vocabulario usado –cuadros, marco–. Apertura y cierre momentáneos ya que la falta de mayúscula inicial y de punto final no autorizan un delineamiento definitivo.

Por otra parte, si comparamos la percepción del cuerpo en este poema con la que existe en los poemas anteriores, estamos en una representación más bien clásica. No se trata aquí de un cuerpo descuartizado, desmenuzado como en lo que precede. Estamos ante la presencia de un yo poético agónico, mantenido del lado de la vida por una serie de dualidades que tensan el poema; es un yo inquieto que va a ir buscando su salvación en las distintas representaciones que construye.

Enmarcado por la tradición pictórica, “Claroscuro” se desarrolla también bajo los auspicios de la tradición literaria: ello supone que varios códigos van a imperar en la elaboración del texto poético. Desde este punto de vista, el primer verso recuerda uno de los *incipit* más conocidos de la obra de Rubén Darío: “Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana”, de *Cantos de vida y esperanza*.<sup>34</sup> El apelar a estas palabras anuncia una suerte de autobiografía por la rotunda inclusión de una voz poética –“yo soy aquella / que vestida de humana”–. Los versos remiten a Darío pero a la vez se alejan sutilmente de los del vate nicaragüense. Anuncian el diálogo del sujeto consigo mismo bajo la apariencia del monólogo, como lo señala Daniel Vives en su relectura de Darío,<sup>35</sup> y lejos de establecer una primera distancia temporalmente definida por el imperfecto “–ayer no más decía”–, en “Claroscuro” los versos remiten a una toma de distancia

---

<sup>34</sup> Al hablar de “Claroscuro” durante una entrevista, Blanca Varela cita espontáneamente los primeros versos del poema de Darío.

<sup>35</sup> Daniel Vives, *Poésie et antipoésie conversationnelles en Amérique hispanique au XXè siècle*, tesis de doctorado de Estado, París III, 1997, p. 374.

espacial que se crea y se duplica por la distinción yo / aquella (v. 1), el presente (v. 3) y el espejo (v. 9). Una distancia que crea simultáneamente la escenografía de la representación en el espejo, a la que volveremos.

La crítica literaria se ha detenido en la construcción del primer verso de *Cantos de vida y esperanza* para subrayar dos elementos que también importan aquí: una poesía de lo elemental y del lenguaje corriente que revela la práctica del monosilabismo.<sup>36</sup> En el caso del verso de “Claroscuro” llama la atención la marca femenina que hace de la cita un punto de referencia poética y un punto de diferenciación identitario como si la transformación atañera al mismo sujeto poético: asistimos a una suerte de resemantización y a una como reencarnación del deíctico.

Ocurre lo mismo con otra referencia clásica, reminiscencia de Quevedo, en los versos 16 a 18:

la que fui  
la que soy  
la que jamás seré

Estos versos apenas esconden el “Soy un fue, y un será, y un es cansado”.<sup>37</sup> Sin embargo, hay en la peruana una negación absoluta, suerte de futuro clausurado –“la que jamás seré”– ahí donde el poeta español adoptaba la forma afirmativa. Por otra parte, notemos que los procedimientos son muy similares a los que el verso de Darío aporta aun cuando la manipulación es mayor: queda, no obstante, el monosilabismo y sobre todo una reactivación del femenino que hace que la voz poética se

---

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 158.

reapropie del verso, del verbo, y lo corporeiza. Como una extraordinaria manera de abrazarse al sujeto en femenino.

El problema de identidad no es vana pregunta, como tampoco lo fue anteriormente ya que, volviendo al inicio de “Claroscuro”, notamos una nueva inversión entre lo humano y lo animal: –“vestida de humana / oculta el rabo”–. El disfraz, la piel humana, no consigue hacer desaparecer totalmente la animalidad que resalta en el *rabo* como metonimia ya usada, que puede remitir al perro, por ejemplo.<sup>38</sup>

Por su parte, “Camino a Babel” identificaba a un alma “vestida de perro y hombre” (p. 171). El cambio más significativo de “Claroscuro” está sin duda en esa apropiación nueva del femenino. En el segundo ejemplo, “de hombre” puede leerse en el sentido de género (lo humano) pero que no deja de ser una posible alusión al yo poético masculino al que la poeta ha recurrido en varios momentos.

En “Claroscuro” persiste un dinamismo al que activa la tensión agonista. Va a dominar la parte quevediana en ese escrutarse sin piedad en el espejo, en un espectáculo que va a mezclar el autorretrato con el tema pictórico de la vanidad. De todas formas, el sujeto poético va escenificándose una vez más, tenso entre autorrepresentación y valoración por una parte, y vacuidad de la vida por otra parte, buscando en esa dualidad la construcción de un espacio propio.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> La metonimia ya estaba presente en “Auvers-sur-Oise” en relación directa con el toro y el elefante.

<sup>39</sup> En este sentido, la aproximación, por parte de Dominique Combe, al sujeto lírico, entre ficción y autobiografía, lleva a entender mejor el proceso emprendido por Blanca Varela: “Le sujet lyrique, loin de s'exprimer comme un sujet déjà constitué que le poème représenterait ou exprimerait, est en perpétuelle constitution dans une genèse constamment renouvelée par le poème, et hors duquel il n'existe pas. Le sujet lyrique se crée dans et par le poème, qui a valeur performative”, Dominique Combe, “La référence

Interesa aquí el aspecto dinámico y, por lo tanto, tal vez inestable, de la construcción del sujeto poético cuando la vida es ese “Aprender a caminar sobre la viga podrida” (“Sin fecha”, p. 194). “Chaque jour dans la glace, je vois la mort au travail”,<sup>40</sup> esta frase que Bacon había retomado de Cocteau bien podría servir de epígrafe al poema de Blanca Varela. También esta cita de Octavio Paz: “vivir es un dar la cara a la muerte”.<sup>41</sup>

Del retrato en el espejo no se distinguen muchos elementos, apenas esa apariencia humana, la referencia animal del rabo y “una guedeja / todavía oscura”, resto del antiguo blasón femenino como puede leerse en Quevedo particularmente, cuando él señala los estragos del tiempo. Sin embargo hay una serie de ajustes espaciales que intensifican la impresión de profundidad y de espacios que encajan unos en otros: la apariencia –“vestida de humana”–, la naturaleza –“el rabo”–, una visión velada –“en el aire nublado del espejo”–, un desdoblamiento –“mirada ajena”–, la mirada de la muerte –“me contempla la muerte / en ese espejo”–. Del exterior pasamos luego a un buceo: primero en la carne –“me duele la carne”–, y a continuación en las entrañas metaforizadas por “las aguas más profundas”. El conjunto viene retomado y sintetizado por la analogía con la pintura en la última estrofa. El marco del cuadro desempeña el papel de envoltura, semejante a una piel que delimitaría el cuadro, el cuerpo y el mundo:

como en los viejos cuadros  
el mundo se detiene  
y termina  
donde el marco se pudre.

---

dédoublée (le sujet lyrique entre fiction et autobiographie)”, Dominique Rabaté (ed.), *Les figures du sujet lyrique*, Puf, París, 1996, p. 63.

<sup>40</sup> Frase citada por Joëlle Moulin en *L'autoportrait au XXème siècle*, p. 99.

<sup>41</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 150.

Por otra parte, alrededor de la fuerte presencia de monosílabos y su tendencia a recrear un registro de lengua corriente, se crea en el poema una austeridad que apenas viene a desmentir “la seda fría” (v. 4). Sin embargo, la inicial alusión a la pintura barroca parece favorecer el surgimiento de la paradójica y suntuosa imagen con la que comienza la segunda parte del poema:

entronizada entre el sol y la luna  
entronizada  
me contempla la muerte  
en ese espejo.

Suerte de representación antigua de la divinidad, reminiscencia barroca y popular de la Virgen en América Latina –reconocible por la presencia del Sol y la Luna–,<sup>42</sup> la voz poética está en un momento de apoteosis antes de enfrentarse con su finitud. La constancia del presente en este poema acentúa la conciencia del *memento mori* venidero. Excluye el refugio en el pasado y los solos futuros posibles pertenecen a aquel “gusano postrero”. Esta sensación reactiva otros versos del mismo poemario en los que el yo poético parece signado por la temporalidad y anclado en el presente:

esta infinita y rebelde herida de tiempo que soy (“Malevitch  
en su ventana”, p. 185)

---

<sup>42</sup> Son representaciones en las que la Virgen ocupa el espacio central rodeado en ambos lados por una media luna y un sol. Se encuentran en todo el barroco latinoamericano. Cfr. *La Virgen del Apocalipsis* (1622), óleo en tabla de Baltasar de Echave Ibía en *Pintura colonial en México*, de Manuel Toussaint (Xavier Moyssén ed.), lámina IX; o también para Perú: *El rostro de la fe*, de Luis Millones (p. ej., la portada).

soy un animal que no se resigna a morir (“Escena final”, p. 210).

En “Clarooscuro”, más allá de la importancia de la temporalidad, vuelve la espacialización de una vida que está como socavada por la vitalidad de la muerte y acorralada por ella. La imagen se repetirá en “Escena final”:

soy la isla que avanza sostenida por la muerte  
o una ciudad ferozmente cercada por la vida (p. 210).

Quevedo es quien proporciona la plasticidad de la imagen siguiente, en “Clarooscuro”. El “gusano postrero” materializa definitivamente a la muerte y parece surgido del soneto “Amor constante más allá de la muerte”, que comienza con “Cerrar podrá mis ojos la postrera / Sombra que me llevare el blanco día”.<sup>43</sup> Sobre todo, el gusano enlaza con aquella visión de “la vida [que] trabaja en la muerte con una convicción admirable” (“Plena primavera”, p. 85). La muerte viene enfocada de nuevo como un proceso de devo-

---

<sup>43</sup> Francisco de Quevedo, *op. cit.*, pp. 255-256. Soneto conocido de la poeta peruana por haber reinterpretado ella sus dos últimos versos en “Monsieur Monod no sabe cantar” (p. 168). Roberto Paoli ya señala la intertextualidad en el primer prólogo de *Poesía reunida* (1986) al comentar “Monsieur Monod no sabe cantar”: “El divulgado libro [de Jacques Monod] *Le hasard et la nécessité* provoca la apasionada reacción quevedesca de la autora” y cita los versos que retomo a continuación; pasamos del quevediano:

Serán ceniza, mas tendrá sentido;  
Polvo será, mas polvo enamorado.

al vareliano:

porque ácido ribonucleico somos  
pero ácido ribonucleico enamorado siempre.

ración, aquí de ingestión: “la carne que sustento y alimenta / al gusano postrero” (vv. 28-29). A pesar de este singular gusano, la imagen encierra una suerte de proliferación aún más impactante si se recuerda que la “yema de [...] hielo” del gusano es también esa porción de cuerpo que acaba transformándose en nuevo gusano.<sup>44</sup> Por otro lado, la “yema de [...] hielo” hace eco al reciente “pulgar de hielo”, en “La muerte viste a la novia” (p. 202).

Como en tantas otras composiciones de Blanca Varela, las imágenes son las que construyen paso a paso la estructura de los poemas cuyos versos no están realmente sostenidos por los juegos verbales ni por la rima. Isabel Paraíso define para estas imágenes que “aparecen yuxtapuestas, en gran número, dotadas de fuerza y originalidad” una conexión entre sí “mediante su *equivalencia afectiva* (en el espíritu del poeta y en el ánimo del lector)”.<sup>45</sup> En “Claroscuro”, el flujo de imágenes parece coincidir en gran parte con la tradición de la silva libre impar: entre otros, de Octavio Paz, “el más eminente cultivador de la silva libre impar en las últimas décadas”.<sup>46</sup> Dominan los versos impares –pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos– pero la estructura está como socavada por unos versos pares –tetrasílabos y dodecasílabos–.<sup>47</sup> El conjunto es un poco más complejo porque

---

<sup>44</sup> El *Diccionario de la Real Academia Española* señala el octavo sentido de la palabra “yema”: “Zool. Pequeña porción del cuerpo de ciertos animales como [...] gusanos [...] que se desarrolla hasta constituir un nuevo individuo”, vigésima primera edición, Madrid, 1994, p. 2115.

<sup>45</sup> Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*, p. 431 (subrayado por la autora). Y añade: “La reiteración de semas comunes en las distintas *imágenes* crea el ritmo de este tipo versolibrista” (*idem*).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>47</sup> Entre los versos impares encontramos siete pentasílabos (v. 1, 3, 6, 7, 21, 23 y 31), quince heptasílabos (v. 2, 4, 8, 11, 12, 18, 22, 24, 25, 26, 29, 32, 33, 34 y 36) y cinco endecasílabos (v. 5, 14, 20, 28 y 30), frente a cinco tetrasílabos (v. 13, 16, 17, 27 y 35) y dos dodecasílabos (v. 9 y 10).

nos damos cuenta de que los dodecasílabos pueden combinarse en versos de cinco más siete sílabas. Y que, para ciertos versos, también puede recomponerse el endecasílabo.<sup>48</sup> La mayor singularidad a esta recomposición y unificación está en el punto neurálgico del poema: su centro definitorio, esencial y, por lo tanto, métricamente irreductible (los dos tetrasílabos y el heptasílabo de los v. 16 a 18). O sea que la silva se reconstruye en el poema pero sin ser nunca exacta respecto al modelo: las ambigüedades y las dualidades no solo están en las imágenes sino que también están en la estructura.

Por otro lado, la mayor parte del tiempo, en la poesía de Blanca Varela, las estrofas suelen conformar una unidad de sentido. Una lectura rápida de este poema puede llevar a este tipo de conclusión, pero también podemos tener la impresión de que ciertos cortes estróficos descentran el sentido: así, es entre la segunda y la tercera estrofa donde parece necesario introducir un encabalgamiento estrófico que restablezca la continuidad de la lectura y del posible sentido y permitir que se prosiga la enumeración de cuatro sustantivos: “hasta ser la ceguera // la indiferencia el odio / el olvido”.

Un caso más complejo es la lectura de las estrofas dos, tres y cuatro de las que solo retomo los versos necesarios para la demostración (v. 10 a 19):

mirada ajena mil veces ensayada  
hasta ser la ceguera  
la indiferencia el odio  
y el olvido  
en la fronda de sombras y de voces  
me acosan y rechazan

---

<sup>48</sup> Sería el caso de los v. 12 + 13; v. 35 + 36.

la que fui  
la que soy  
la que jamás seré  
la de entonces

Paralelamente a la unidad de los cuatro sustantivos ya señalados, hallamos otra unidad de cuatro proposiciones relativas; entre ambas series, dos verbos –“me acosan y rechazan”– que pueden tener como sujeto plural a la primera serie –o incluso solo los tres sustantivos que los anteceden– o a la segunda serie. La atracción de las imágenes, aquella “equivalencia afectiva” que favorece su conexión, redistribuye de otra forma las estrofas y lleva a dos encabalgamientos estróficos. Primero, enlazan los cuatro sustantivos en el ejemplo ya apuntado. Segundo, se mantiene un efecto de saturación de retratos y autorretratos revelada por el “me acosan y rechazan”; ello acentúa la idea de atracción y repulsión de los verbos. Al mismo tiempo, la cuarta estrofa es la que desarrolla las *voces* aludidas en la estrofa anterior. Los versos 15 y 16 conforman entonces un endecasílabo cuyo modelo está aportado por el verso 14. La propia sintaxis se modela, se construye en el fluir de las imágenes del poema, teniendo, en algún momento como el que acabo de señalar, un papel de bisagra y procurando cierta elasticidad al conjunto. Si bien es cierto que la silva no suele ser una composición estrófica, acabo de señalar cómo una segunda lectura a partir del “verso libre de imágenes”, tal como lo define Isabel Paraíso para la poesía contemporánea, puede recuperar una unidad que lo visual, las estrofas, contradice. La lectura experimenta, pues, la propia tensión que encierra el autorretrato, escindido de manera poética por las múltiples voces que lo componen, mientras la voz poética es pictóricamente refractada en los múltiples seres que la habitan.

Porque “Claroscuro” se inscribe también en la tradición plástica del autorretrato y es, sin duda, ejemplar de estos poe-

mas en los que la perspectiva pictórica viene a conectar con un imaginario impregnado de tradición poética. En el diálogo con la tradición, cualquiera que sea su procedencia, este poema pone en marcha las dos caras de lo que Joëlle Moulin define como el autorretrato del siglo XX: ya sea “autorretrato pictórico” ya sea “introspectivo”.<sup>49</sup> Insisto en una de las observaciones que inician su trabajo: después de –¿a pesar de?– la tentación de la abstracción de principios de siglo, el autorretrato retoma –¿definitivamente?– el contacto con la figura humana. Esto me parece clave también en la obra de Blanca Varela: la humanidad, aun en lo que tiene de peor y en sus peores momentos de debilidad, está inscrita en el poema.

En “Claroscuro”, verdadero autorretrato de la voz poética, destaca de nuevo la austeridad de tono que es suya, celebrada por Roberto Paoli y por Octavio Paz, desde sus inicios: “Con el instinto del verdadero poeta, [Blanca Varela] sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia”.<sup>50</sup> La austeridad se emparenta con cierta discreción, en sentido clásico, y admite aquí la exhibición de esa otra voz, múltiple, que emerge de la voz poética, y a la que no controla, aun sin dejar de ser centro del poema. La mirada poética

---

<sup>49</sup> Joëlle Moulin distingue: “[L'autoportrait pictural qui] est celui où l'artiste se prend pour objet pictural, au même titre qu'une nature morte ou qu'un paysage. Le peintre manifeste à travers lui l'essentiel de son esthétique, de ses recherches techniques et de ses choix stylistiques. Il peut, avec lui, remettre en question les traditions picturales, en inventer d'autres, ou se mesurer avec les maîtres du passé. L'autoportrait introspectif est celui où l'artiste se regarde, se voyant se voir, le plus souvent sans complaisance. Il se prend comme sujet de son œuvre, s'inquiétant de lui-même, de son apparence et de ses sentiments. L'autoportrait, qu'il soit pictural ou introspectif, est ainsi pour l'artiste un outil d'analyse de son identité humaine et artistique confrontée au monde et aux choses qui l'entourent”, *op. cit.*, p. 7.

<sup>50</sup> Octavio Paz, “Destiempos de Blanca Varela”, *Puertas al campo*, p. 96.

se nutre tanto del reflejo del espejo como de la profundidad corpórea y material que abundan en el poema. Una parte subterránea que devuelve su espesor a un yo poético que no deja de afirmarse, con todas sus ambivalencias y dualidades, antes de su desintegración anunciada, en un “escorzo” poético, del ser a la nada.

*Poesía reunida* aparece como un espacio poético signado por la materialidad y en particular la corporeidad. Ambas están omnipresentes cuando se trata de representar el universo del poema. Y para extender su dominación contaminan a todos los elementos poetizados. El universo se encarna y participa de un latir profundamente humano: “Poesía. Silenciosa algarabía del corazón” (p. 228). Casi podríamos decir ahora que para poetizarse el universo necesita de la humanidad; es ella la que constituye el puente mayor entre categorías tan alejadas como el reino animal o los objetos cotidianos.

No por ello asistimos a un ordenamiento del poema. Lo que prevalece es una suerte de vitalidad y de dinamismo sin sentido determinado, que explora direcciones muy diversas al punto de hacer estallar las fronteras entre percepciones que son las que suelen darnos una orientación, aquí sobre todo entre lo interior y lo exterior. No se rechaza la percepción sino que se la modifica y explora en forma diferente, como en este recuerdo ¿de infancia?; mediante las sinestesias, la voz poética favorece la abolición de las fronteras:

Al pelar un fruto abrume 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 (p. 223).

La desaparición de las fronteras entre objetos y seres, entre percepciones, no significa sin sentido, mas sí un sentido perturbado en un universo en el cual la personificación o la animalización pueden ser una forma de violencia: incorporación forzada o no del otro. A no ser que sean una liberación frente al otro. “Hay una sabiduría que está más allá de tu razón, una luz y una sabiduría del cuerpo. Son fragmentos que te van haciendo porque te han golpeado. Es como si tú fueras un mapa del universo. Tú eres el pequeño mundo que es cada individuo”.<sup>51</sup>

Por ello también modifica la representación que tenemos de lo otro y del otro, hasta dejar al lector perturbado frente a distintas formas de metamorfosis, aun cuando la pintura ha ido señalando parte de los caminos explorados. La violencia nos preocupará más aún en la parte siguiente porque parece signar los poemas de Blanca Varela. ¿Cómo reaccionar ante una poesía vertiginosa que parece ser búsqueda de un todo imposible de conseguir, y que no se resuelve sino en pura búsqueda?

---

<sup>51</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.



## V. UNA POÉTICA DEL “DISLOCAMIENTO”

[poesía] no es, no puede ser más un refugio.

*Los anteojos de azufre* (1934), CÉSAR MORO

Quisiera recordar aquí una entrevista en la que Blanca Varela explicaba el sentimiento de extrañeza que sintió como latinoamericana cuando estaba en París:

... [los franceses gozaban] del usufructo de una *auténtica cultura*. La nuestra, la mía era *otra*. Teníamos los ancestros de la cultura y el arte precolombinos y una enorme brecha que atravesar, entre aquello que nos fue arrebatado antes de nacer, y que intuíamos penosamente, y ese dislocamiento [*sic*] de identidad que hasta hoy nos perturba, no sólo en lo cultural, sino en lo social y en lo político.<sup>1</sup>

El neologismo “dislocamiento” al que se refiere Blanca Varela parece incluir a la vez una dislocación y algo de locura, de enajenamiento. Señala la palabra ante todo una fractura en el espacio identitario, vivido como espacio desmembrado y desestructurado. De ahí una diferencia que marcaría la poesía hispanoamericana, incluso cuando comparte el mismo idioma que la española:

Desde esa brecha que he mencionado hemos aprendido a ver el mundo de otra manera y hemos tenido que inventar y arriesgar-

---

<sup>1</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.* (subrayado por los autores).

lo todo muchas veces antes de poder articular un lenguaje que nos sacara, aunque fuera a medias, de esa bastardía cultural en que nos colocó la historia.

[...] No tenemos historia ni tradición propia que nos amparen ni encadenen.<sup>2</sup>

Por un lado, la brecha apuntada por Blanca Varela hace las veces de lugar de observación, marcado por la precariedad, y de intersticio por donde filtrarse a otro espacio. Por otro lado, en la última frase citada, las negaciones del amparo y el arraigo insisten en una errancia que vendría a ser intrínseca a la poesía latinoamericana.

¿Puede aplicarse este “dislocamiento” a la propia construcción de la obra vareliana como una constante reveladora de un estado de ánimo agónico que contamina a la propia escritura? He señalado una serie de discontinuidades, de tensiones que de hecho son huellas de estas fracturas en los poemas, de las “dislocaduras de la realidad” como las llama Peter G. Earle, al referirse a “una mayor tensión entre los signos de la realidad y los de la irrealidad”,<sup>3</sup> dentro de la escritura surrealista. Para el grupo de poetas contemporáneos de Blanca Varela, tendría que ver esta tensión, en palabras de Roberto Paoli: “[con] una aguda, dolorosa conciencia de la crisis de la palabra poética, de la imposibilidad de seguir un camino tranquilo en su destino de artistas [...]. La poesía es para ellos [...] una experiencia de fracaso más bien que de triunfo”.<sup>4</sup>

Tal vez la parte visible del “dislocamiento” pueda apreciarse justamente en uno de sus resultados poéticos: el frag-

---

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), introducción de *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, p. 5.

<sup>4</sup> Roberto Paoli, *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, p. 93.

mento. La tradición de lo que, por definición, no consigue cuajar en género, el fragmento, me parece lo bastante maleable y móvil como para dar cuenta de la precariedad del espacio y de la voz poéticos así como el lugar mismo de su persistencia en tanto que el fragmento constituye *in fine* una suerte de núcleo inexpugnable. La ambivalencia de los usos literarios y pictóricos del fragmento, desde la perspectiva del fracaso – “[le fragment comme] un inachevé, un reste ou un élan retombé” – o desde la perspectiva de la valoración de lo imperfecto – “le fragment posséderait l'austère beauté du lapidaire et de l'élémentaire” –,<sup>5</sup> deja amplios márgenes de manobra a quien quiere explotarlo. Por otras razones, podría acercarse aquí la práctica del fragmento de lo anteriormente analizado para el poema en prosa: ¿formas? poéticas donde los moldes no son tan rígidos y permiten cambios y variedades dentro de la escritura. Por otra parte, en fin, la forma fragmento no nos aleja del estado de crisis con el que se enfrenta aquel que comienza a escribir –cfr. la cita anterior de Blanca Varela.<sup>6</sup>

Me detendré, aquí, en la ¿elección? poética del fragmento, también en tanto que “escritura de intersección”,<sup>7</sup> es decir como escritura que depende en cierto modo de su entorno: una encrucijada en la que vienen a encontrarse materiales heterogéneos, que pueden insertarse como *collage* en el poema, y

---

<sup>5</sup> Para ambas citas: Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 120.

<sup>6</sup> “Le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité: crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la genericité, qui a permis au fragment de se présenter [...] comme une alternative plausible et stimulante par rapport à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre”, *ibid.*, p. 2.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 258.

construcciones como la serie. Esta elección tiene, en el caso de la poesía de Blanca Varela, una consecuencia inmediata que es la de impedir cualquier tipo de asentamiento y de poner en marcha, en forma incesante, la búsqueda poética. Una reflexión venida del campo de la pintura sigue impregnando los versos varelianos, si bien con una fuerza distinta de la que vengo señalando desde el principio. De todo ello destaca también una violencia que recoge el poema como fuerza de negación y a la vez de creación: una tensión constitutiva que ya hemos encontrado y a la que dedicaré los análisis de este final.

### **Heterogeneidad y discontinuidad**

En el conjunto de la obra poética de Blanca Varela he insistido hasta ahora en la escenografía que se organiza en los poemas. A menudo esta escenografía acerca voces y lugares que son contiguos por su única inclusión en el poema. Son fragmentos, la mayor parte del tiempo breves (a veces una palabra), que se insertan en el verso o en la frase. Crean un aporte heterogéneo que es intertextualidad de hecho, poética o pictórica según los términos que convoca. Crean simultáneamente una extrañeza, una duda o una detención en la lectura. La introducción de citas y de vocablos extranjeros, asumidos o no por una tipografía distinta, o aun asimilados por el sujeto poético, contribuye a su vez a la heterogeneidad de la obra vareliana. ¿Cómo se organizan estos elementos alógenos y cuál es su función poética?

#### *De citas...*

El juego de la intertextualidad es un punto de contacto con el lector que va a reconocer una comunidad de escritura y un punto de apoyo con la tradición para la poeta aun cuando ésta

decida modificar o subvertir los elementos traídos de otros universos artísticos. Así, acabamos de ver cómo “Claroscuro” entra en esta dinámica: intertextualidad pictórica e intertextualidad literaria acaban creando un autorretrato poético fragmentado.

En ningún momento, la cita está incluida en un uso epigráfico y, con excepción de unas raras dedicatorias de poemas, el paratexto está bajo la completa responsabilidad de los editores. Así pues, la cita siempre forma parte intrínseca del poema. Si retomamos las distintas maneras de apoderarse de la cita, por ejemplo, en tanto que inclusión de la voz de otro en el poema, nos damos cuenta de que Blanca Varela usa un abanico muy extenso.

Entre los códigos de identificación de la cita está la escritura en bastardillas y las comillas: su uso está limitado a dos poemas que incluyen, como una redundancia, ambos códigos. En el primer caso se trata de la introducción de una escritura popular como la de la letra de vals: en “Valses” de *Valses y otras falsas confesiones*, ya analizado antes, aparece una suerte de *collage* no sistemático en lo que concierne a unas citas breves, insertadas antes o después de los fragmentos que evocan a la ciudad de Nueva York, alineadas ya sea al margen derecho o al izquierdo.

Las cuatro citas son las siguientes:

“Mi noche ya no es noche por lo oscura”

“Juguete del destino”

“Tu débil hermosura”

“En tu recuerdo vivo” (pp. 110-111 y 113).

Susana Reisz analiza acertadamente cómo estas citas:

[son] fragmentos de discurso emotivo y metáforas sueltas que, al ser desprendidas de su marco estereotípico habitual, expanden

sus connotaciones de base hacia múltiples contextos simultáneos y generan efectos de sentido impredecibles. Sin embargo, no son asimilados pacíficamente ni por el organismo poético ni por las digresiones narrativas autobiográficas que lo interrumpen: quedan como cuerpos extraños o intervenciones disruptoras que, al igual que los paréntesis evocativos, abren innumerables puntos de fuga en el proyecto de apóstrofe a Lima.<sup>8</sup>

Se abre, pues, dentro del poema, un espacio suplementario que acoge fragmentos de voces que solo se añaden, sin fundirse, a una polifonía venida de varios espacios geográfica y tipográficamente delimitados,<sup>9</sup> un ámbito que, en efecto, nunca acaba en su totalidad asimilado por la voz poética primera, distribuida en varios lugares del poema. La cita de la letra de vals actúa aquí, en forma contradictoria, como cuña interrumpiendo la regularidad de la alternancia verso-prosa, y como lazo al formar también parte de la paradoja inicial: “no sé si te quiero o te aborrezco”. La escueta letra de la canción en medio del poema, al introducir un tercer espacio, contribuye más aún a fragmentar una unidad ya cuestionada desde los dos espacios urbanos. La sencillez o la brevedad de estos fragmentos no le resta nada a la importancia que tienen dentro del poema: antes bien dejan constancia de una relación muy directa con el mundo que rodea a la poeta. Blanca Varela reconoce este aporte y su deuda con lo que la conmueve –“lo ajeno [...] lo pequeño, muchas veces uso temas populares que pueden sonar muy misteriosos para quien no proviene de mi ambiente”– sin dejar de ser crítica: “Tengo un libro que se llama *Valses y otras falsas confesiones*, y es que realmente –aunque sean mis cancio-

---

<sup>8</sup> Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, p. 54.

<sup>9</sup> Cfr. mi artículo sobre “Lima en la poesía femenina peruana”, *Le Fait culturel régional*.

nes de cuna— detesto los valsecitos peruanos, porque la música es nuestro lado sentimental, [aquella] exaltación nostálgica bastarda...”.<sup>10</sup>

Por lo tanto, después del reconocimiento explícito, no es de extrañar otra parodia de la cita de vals,<sup>11</sup> incluida en el poema “Monsieur Monod no sabe cantar”, de *Ejercicios materiales*. Asistimos a una suerte de lección de escritura de la canción sentimental, y pues también del vals:

noche que te precipitas  
(así debe decir la canción)  
cargada de presagios  
perra insaciable (*un peu fort*)  
madre espléndida (*plus doux*) (p. 165).

No están en estos versos los signos de una verdadera cita, pero la aparición de los paréntesis, que incluyen o no expresiones en francés, hace que las palabras en español suenen a imitación burlona, por lo extremado de la primera imagen —“noche que te precipitas”— o por lo hiperbólico de las siguientes —“perra insaciable; madre espléndida”—. Los paréntesis pasan a ser un sistema de acotaciones que incluirían una voz doblemente exterior, por estar inscrita en otro idioma, por adoptar una actitud crítica. La intrusión del francés remite también a otro tipo de canción de amor que surge al final del mismo poema. Se juega de nuevo con los idiomas y se añade el inglés, en una verdadera cita de canción, la de *tea for two*:

---

<sup>10</sup> Para ambas citas: Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>11</sup> Sin ser cita, ya existe anteriormente un poema titulado “Vals” (sección “Frente al Pacífico” en *Luz de día*) donde se desarrolla la parodia de la letra sentimental: “No he buscado otra hora, ni otro día, ni otro dios que tú” (p. 94).

you and me  
toi et moi  
tea for two (p. 168),

sin duda cantada por Frank Sinatra, ¡nombrado en “Valeses”:  
“La última palabra que escuché fue corazón. Era una canción  
de Frank Sinatra” (p. 113)! La canción está como apelada por  
la paronomasia y la atracción de consonantes entre el inglés  
y el francés –de *me* a *moi*, de *toi* a *tea*– y luego entre vocales  
inglesas: de *you* a *two*. Se conseguiría, pues, aquella “exalta-  
ción nostálgica bastarda” y agridulce, confirmando así el juego  
paródico.

Volviendo a la observación de la cita asumida tipográfi-  
camente, queda el poema de “Alla prima”. Aquí, las citas son  
palabras sacadas de su contexto de enunciación y parecen ser  
algo así como el comentario de una guía en un museo:

Para un principiante la técnica de  
los viejos maestros se presenta  
como algo muy misterioso (p. 104).

El mismo poema encierra, además, dos paréntesis en los cua-  
les continúa incierto el origen de la enunciación, sin comillas  
pero en cursivas:

*(Al final,  
a breve plazo,  
cada color  
se tornará más oscuro.)*

[..]

Sin embargo el azul del cielo,  
detrás de los negros cipreses,  
de las blancas cúpulas

(*Florenxia siempre*),

se agrieta como la cáscara de un huevo (pp. 104-105).

Estos versos pueden ser la continuidad de una explicación de especialista –como el título, como el primer paréntesis–; el último verso transcrito, por su total desconexión con la estrofa que lo engarza, suena aún más extraño: ¿como un aparte dicho por una voz anónima? o ¿la intrusión de la voz poética mediante una suerte de voz interior? ¿Voces anónimas que entrecortan la voz poética?

Quedan dos citas señaladas solo por las comillas en *Poesía reunida*; una, misteriosa por su significado: “se empieza a hablar con lengua de ángel” (p. 199), incluida en “Ejercicios materiales”, y que Adolfo Castañón atribuye a María Zambrano.<sup>12</sup> Otra, celeste y represiva con la cual la virgen de cartón piedra de “Crónica” *advierte, delira, musita*: “a palos los mataré niños míos” (p. 211).

A pesar de ser pocas las citas formalizadas, introducen variedades que compiten, en su nivel, con la voz poética. En otros momentos, la tipografía, concretamente el guion, parece poder suplir y señalar la introducción de un discurso ajeno. En el caso del fragmento 5 subtítuloado “(conversaciones insidiosas)” (p. 120), de “Nadie sabe mis cosas”, ya hemos visto con anterioridad cuán enigmáticas quedaban tres réplicas que remitían a una conversación sobre el arte (escritura, pintura).

El diálogo es igualmente fluctuante en “Conversación con Simone Weil”, donde los tradicionales guiones no son de fiar y donde no se percibe un verdadero delineamiento entre la voz poética y la filósofa francesa. El arte de la conversación basado

---

<sup>12</sup> Adolfo Castañón escribe: “Es una sabiduría que recuerda la de Heráclito (‘repartiendo el logos por todas las entrañas’) citado por María Zambrano”, prólogo a *Poesía reunida*, *op. cit.*, p. 38.

en el vaivén de preguntas y respuestas, de la toma de palabra alternada, o sea de una “alteración” normal de la continuidad del discurso, desemboca en un desconcierto. En este poema existe una alternancia de voces pero los guiones solo encabezan tres dísticos y un verso aislado que juegan el papel de estribillo por su carácter repetitivo, casi fijo, sin mayúscula en el inicio, y que vienen como glosados por otros versos; las dos voces anunciadas no difieren bastante una de otra como para ser diferenciadas: ambas proceden por interrogación y comparten una suerte de desengaño e impotencia frente a la realidad del mundo, expresadas aquí bajo la forma de la constatación, en presente:

La mitad de los niños se van a la cama  
hambrientos.

–los niños, el océano, la vida silvestre, Bach.  
–el hombre es un extraño animal.  
Los sabios, en quienes depositamos nuestra  
confianza,  
nos traicionan.

–los niños se van a la cama hambrientos.  
–los viejos se van a la muerte hambrientos (pp. 137-138).

La tipografía, en este ejemplo, contribuye a crear una ambigüedad ya que no cumple con su papel de guía, creando, por lo contrario, una interrogación suplementaria. La cita se pierde definitivamente. Las voces elaboran la propia dislocación de la conversación en su sentido tradicional ya que, en el poema, la reflexión filosófica no está evacuada sino desplazada, ¿resumida en dos versos: “Me acuerdo. ¿Me acuerdo? / Me acuerdo mal, reconozco a tientas. Me equivoco” (p. 138)? Al perder sus límites, la cita pierde su antiguo control y autoridad.

No obstante, la dislocación no anula el mensaje sino que relativiza la palabra de quien lo emite. Pasará lo mismo en “Crónica”, donde la cronología se pierde, emerge y vuelve a hundirse en un flujo de acontecimientos en fragmentos de los que subsisten voces contradictorias y no situadas, ni siquiera tipográficamente:

salud abuelo. baja la copa, abandona la nave y planta  
tu estandarte, tu verga estéril en el vinoso abismo. no es  
éste el primer viaje ni el último (p. 213).

Ello no implica, por lo tanto, una derrota del sentido contenido en el poema, antes bien una forma distinta de saber, un saber fragmentario que no pretende ya a una totalidad, ya sea la de un sistema filosófico, ya sea la de una historia en su versión oficial.

Hablar de intertextualidad lleva más tradicionalmente a sugerir la presencia de otras voces autorizadas al lado de la voz poética, en una relación fructífera y no siempre explícita. Al entrevistar a Blanca Varela, Charo Núñez subraya la sensación que tiene ella de que “en muchos poemas hay como respuestas veladas a versos ajenos [y que] lo que hace es [...] tomar un verso ajeno y utilizarlo como disparador para otra cosa en un contexto diferente”.<sup>13</sup> Esta afirmación a la que se adhiere la poeta es interesante por dejar abierta la posibilidad de que el poema pueda comenzar a partir del fragmento, a partir de la cita como fragmento sacado de otro texto. En el caso de “Crónica”, Blanca Varela ha explicado cuál había sido el “disparador”:

[El poema] está inspirado en una frase que encontré en Guamán Poma sobre la catequización de los indios, proferida nada menos que por la propia Virgen María y que reza así: “A palos los

---

<sup>13</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*, p. 5.

mataré, niños míos”. Con esa perla construí la aparición de una virgen de cartón piedra y luego ciertas etapas de un viaje atroz y caricaturesco.<sup>14</sup>

En otros casos, ya nada distingue la cita inicial que solo es reconocible por la “visibilidad” que quiera darle la poeta. El mejor ejemplo sería el del inicio de “Media voz” (p. 169): “la lentitud es belleza / copio estas líneas ajenas”. Estamos en presencia de uno de estos versos “disparadores” como lo confirma el segundo verso respecto al primero, al mismo tiempo que podemos notar los efectos de la “podadora” relectura vareliana: las *líneas ajenas* reducidas a un verso. Y aun ¿es cierta la cita? El título del poema, “Media voz”, puede leerse entonces como el anuncio por parte de la voz poética de que ésta comparte su lugar con otra voz, aunque no explícitamente anunciada. Desde luego, es una práctica reiterada en la poesía de Blanca Varela.

La cita también es un punto de arranque en el caso del “yo soy aquella / que vestida de humana” (p. 208), en “Clarooscuro” y al que he dedicado varios comentarios. Interesa también aquí por una característica que comparte con otras referencias poéticas: la modificación que ocasiona la integración de los versos ajenos en los poemas varelianos. No solo la cita se funde en el nuevo poema sino que la frase o el verso son como ingeridos por la voz poética que los hace suyos al incorporarlos a su propio decir: el caso del paso al femenino en el famoso “yo soy aquel que ayer no más decía” dariano; la incorporación de los versos de Quevedo a la contemporaneidad de la poeta: así en el final ya analizado de “Monsieur Monod no sabe cantar”.

Una asimilación parecida ocurre con César Vallejo. En “Es más veloz el tiempo” de *Valses y otras falsas confesiones*

---

<sup>14</sup> *Idem.*

encontramos en la primera estrofa: “en el aire escribo” (p. 133). Reminiscencia del poema “Pedro Rojas” de *España, aparta de mí este cáliz*, donde el enunciado está siempre asumido en tercera persona por la voz poética –“solía escribir en el aire; volvió a escribir en el aire”–, mientras que la voz poética vareliana asume, como sujeto en primera persona, la acción llevada por el protagonista Pedro Rojas. Sin duda, estas últimas citas son homenajes a voces que íntimamente conforman su imaginario; no por ello deja de señalarse la incorporación activa a la que procede la voz poética. Un paso por el cuerpo propio de la voz poética.<sup>15</sup>

Por supuesto, otra manera de volver “visible” el texto ajeno, y sin incorporarlo, es dejarlo sencillamente en su idioma original. *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* (p. 193), sacado del *Infierno* de Dante, está transcrito directamente en el idioma en que se escribió. “A rose is a rose” es cita y título de un poema de Gertrude Stein que no necesita traducción.

Ello no puede sino conllevar inmediatamente una tensión entre las voces integradas en el poema: primero “entre la particularité, la discontinuité des voix (ou des notations) et leur indissociabilité, leur reprise par une voix”, luego “entre l'accord et la divergence de la voix du sujet avec les autres voix ou notations convoquées dans le poème”.<sup>16</sup> Ese dilema pone en evidencia un conjunto de citas y aportes diversos que constituyen uno de los materiales de construcción del poema, pero que, por las rela-

---

<sup>15</sup> Así lo siente también el poeta Michel van Schendel: “Celui qui écrit tient l'écriture qui, à être une écoute, n'est pas seulement une audition. Cela passe par le corps. Par un corps indivisible de sa socialité mais particulier de son histoire. Cela se décompose et se refait par ce corps, par l'oreille interne, par le grabuge qui n'est que de l'ordre de l'œil et du cerveau. Par une infinie mémoire –notamment de tous les textes entendus et lus, dans l'accompagnement des voix”, citado en el libro de Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, p. 346.

<sup>16</sup> Lucie Bourassa, *op. cit.*, p. 347.

ciones de fuerza que introducen en el poema, amenazan a los poemarios en tanto que unidad. Por supuesto, la heterogeneidad es mayor aún cuando corresponde a la pintura: hace intervenir una red que se densifica respecto a la literatura. No insisto por haber aludido ya antes a esta discontinuidad que, sin embargo, constituye el telón de fondo de la obra poética vareliana.

... y de “acarreos”<sup>17</sup>

Si bien la cita es el material más heterogéneo que entra en la composición de la poesía de Blanca Varela, no es el único, y sin confundir a ambos quisiera recalcar ese vocabulario sacado de otro idioma sin traducir y que Octavio Paz llamaba los “acarreos del francés y del inglés” cuando analizaba la “reforma verbal” del modernismo. Cuatro idiomas extranjeros dominan y la mayor parte del tiempo cada uno se fusiona tipográficamente en los poemas.<sup>18</sup> El italiano está también en palabras sueltas como *settimana* (“Camino a Babel”, p. 172), no tanto por añadir a una confusión babélica del habla dentro de un poema de siete fragmentos, sino por la proximidad etimológica que la palabra italiana conserva con la cifra siete (siete días de la semana) y que aquí parodia una creación que también en el poema se daría en siete días, siete etapas, con un “heptálogo”, como un código prosaico sobre un código sagrado.

El francés está presente en la topografía como “Auvers-sur-Oise”, que en sí remite al lugar frecuentado por varios pintores y en particular por Van Gogh; interviene en la onomástica también y en expresiones como las ya señaladas de “Monsieur Monod no sabe cantar” o el inicial “*ah mon maître*”

---

<sup>17</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 16.

<sup>18</sup> La excepción sería aquel “*Voilà*” de “Divertimento”.

[sic] de “Malevitch en su ventana” (p. 185). Entra con el “Voilà! Soy dulce, dice” (“Divertimento”, p. 56) en las citas donde ninguna diferenciación permite identificar la voz que pronuncia las palabras en español y en francés, con lo cual las bastardillas pierden una vez más su razón de ser.

El inglés tiene mayor frecuencia en los títulos: “Lady’s journal”, o en “Toy” el inicial “*made in japan*” (p. 131). Por fin, el latín parece servir de verdadera puntuación para algunos poemas: del *mea culpa* en “Canto villano” al *ergo* y amén de “Camino a Babel”, al *ego te absolvo* de “Casa de cuervos”, o al *fiat lux* de “Crónica”.

En lo que concierne al inglés y al latín, su inclusión cobra distintos matices: es una manera de incorporar al poema términos de lo cotidiano o de un registro sagrado que también han pasado al habla común, en una suerte de “prosaísmo del poema”. Forman parte si no de una estrategia, por lo menos de una constante toma de distancia irónica ya señalada en otros momentos (piénsese en la letra de la canción de amor). Tanto la cita como los varios idiomas insertados no permiten homogeneizar la lengua del poema, aun cuando éste parezca asimilar tipográficamente estos injertos.

Este recuento no exhaustivo nos permite percibir las huellas de una serie de discursos y voces que intervienen en pie de igualdad con la voz poética pero que no dejan de insertar una discontinuidad dentro de los poemas. Es decir que cada una de estas citas o introducciones de un léxico exógeno respecto al español implica una suerte de “desencajamiento” del sentido, ya que se le saca de un contexto para acercarlo a otro: de hecho se rompe la continuidad.<sup>19</sup> Ello no implica una ruptura dentro

---

<sup>19</sup> El término *déboitement* que traduzco como desencajamiento viene de Lucie Bourassa en los párrafos que dedica a la poesía de Michel van Schendel, *Rythme et sens...*, p. 345.

del poema sino una discontinuidad, un desplazamiento en el sentido de una reenumeración: se transforma el sentido de la referencia, y se modifica el contexto que recibe a la palabra. También tiene una implicación importante para el lector: “la conjunction de notations hétérogènes et fragmentées, créant des heurts, brise la continuité et, avec elle, un certain mode d'écoute”.<sup>20</sup> Al fin y al cabo, estos nuevos fragmentos exigen del lector una capacidad de adaptación para asirse a referencias que no son exclusivas de la voz poética y que ésta siempre adelanta para que la comunicación prosiga entre ambos. Esta heterogeneidad, respecto al material y a la manera de componerlo, invalida de inmediato una lectura superficial y reintroduce al lector dentro una relación de complicidad y de actividad; esto sería una de las funciones del “fragmento-cita”.

Lo que llama la atención en el “fragmento-cita”, en forma contradictoria, es su manera de fundirse en los poemas a pesar de la heterogeneidad de su procedencia y, al mismo tiempo, la evidencia de su diferencia al conservar, por ejemplo, la marca de otro idioma. Por otra parte, la introducción de elementos pertenecientes a otros sistemas de referencias (el léxico latino pero también las anotaciones pictóricas) o a una memoria distinta (la poesía inglesa o italiana) alimenta un sistema de tensiones ya encontradas en la escritura de Blanca Varela. Esto forma la riqueza de la escritura fragmentaria cuya particularidad sería estar “à l'exacte limite de l'ordre et du chaos”.<sup>21</sup> Si, como lo recuerda Françoise Susini, “L'écriture discontinue serait aussi une écriture de l'accueil et de l'échange, intégrant le dialogue à égalité des voix, loin de la réception pieuse et unilatérale imposée par le système”,<sup>22</sup> ello debe permitirnos

---

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 176.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 148.

valorar en forma distinta lo que sería una diseminación o peligro de pérdida del sentido en el espacio poético. Esta cita, no solo pone de relieve los aspectos acogedores e integradores de la escritura fragmentaria —no se habla aquí de unidad—, sino que el final nos parece portador de una posible confrontación entre materiales. Más allá de lo que podría considerarse como una traba en la originalidad poética de la obra, cabe entender en la fragmentación una verdadera respuesta poética. En cierto modo, la elección del fragmento para contrarrestar los efectos de la fragmentación.

### *El título como forma de fragmentación*

Tras lo que acabamos de señalar a propósito de los idiomas extranjeros, cabe señalar que la última edición de *Poesía reunida* (1996) supuso una simplificación completa en la notación de los títulos que contenían una palabra o una expresión extranjeras —diez en total—<sup>23</sup> ya que, respecto a la edición de 1986, se quitaron todas las comillas. Desaparecía así una marca distintiva y, por lo tanto, parecía estrecharse el lazo que suele unir el título al poema que le corresponde. Bajo la aparente unidad recobrada, me parece necesario considerar más detenidamente la construcción que preside a la titulación de los poemas, destacando una serie de particularidades.

Al principio, el título está marcado por una lógica: parece haber una regla del uso del artículo, definido o indefinido, delante de un sustantivo, por ej., en los títulos de *Ese puerto existe* —siete poemas de quince—. Pero en los demás poemarios esta construcción desaparecerá casi totalmente y solo subsis-

---

<sup>23</sup> Son “Divertimento”, “Madonna”, “Alla prima”, “Vals del ‘Ángelus’”, “A rose is a rose”, “Toy”, “Anvers-sur-Oise” [*sic*], “Identikit”, “Lady’s Journal” y “Curriculum vitae”.

ten los sustantivos,<sup>24</sup> hasta *Ejercicios materiales* incluido, ya que se abandonan los títulos en *El libro de barro* y *Concierto animal* —nada más se retoman, en los índices, las primeras palabras de cada poema.

De la desaparición de todo tipo de artículo en los títulos nace una extrañeza en ciertos poemas. Estamos ante una situación parecida a la que describe André Guyaux en el estudio que dedica a las *Illuminations* de Rimbaud. Después de haber subrayado “l'absence d'article [dans les titres] comme un parti-pris”, insiste en el efecto conseguido ya que el poema acaba aislado del conjunto, como un elemento autónomo:

Le titre se prive d'article pour marquer sa différence et sa fonction. Il nomme le texte. Il échappe donc comme un nom propre, à la syntaxe, à la phrase, au contexte. Il donne un regard entier au texte dont il fait un tout, le refermant sur lui-même, le désignant et l'emportant avec lui, le séparant des autres.<sup>25</sup>

Como en el caso de Rimbaud, *mutatis mutandis*, esta desaparición del artículo crea una fragmentación dentro de las secciones o los poemarios al autonomizar los poemas entre ellos. Por otra parte, se refuerza la omnipresencia de un sustantivo ya abundante en la obra vareliana.

Habría otra manera de considerar la autonomía alcanzada por los poemas, en relación también con la composición del título. La mayoría de los títulos tiene una relación de contigüidad directa, casi explicativa, con el contenido del poema —es el caso de “Los pasos”, de “Máscara de algún dios” o “Toy”—.

---

<sup>24</sup> Ocurre lo mismo con los títulos de las secciones: “Muerte en el jardín” y “Frente al Pacífico” de *Luz de día*; “Valses” y “Falsas confesiones” de *Valses y otras falsas confesiones*; “Ojos de ver” y “Canto villano” de *Canto villano*.

<sup>25</sup> André Guyaux, *Poétique du fragment...*, p. 228.

Otros, sin embargo, pueden desligarse de los poemas que titulan. O llegar *a posteriori*. El caso más evidente es el título del primer poemario *—Ese puerto existe—* que nace de una conversación con Octavio Paz, y que ha comentado la propia poeta: “Originalmente había agrupado [los poemas] bajo el nombre de *Puerto Supe*, que es el poema inicial, pero a Paz le pareció bastante malo, y cuando argumenté que ‘ese puerto existía’, me dijo que ése sí le parecía un buen nombre”.<sup>26</sup>

Esta práctica de “disociación entre título e imágenes” recuerda la de los pintores surrealistas, en particular la de Magritte, como una manera de proseguir en el “desarraigo del cuadro” respecto a la idea de representación;<sup>27</sup> el título podía venir *a posteriori* y definido por personas exteriores. Blanca Varela nunca ha comentado otro ejemplo similar, sin embargo, otros títulos de poemas pueden recordar la propia elección de un título para un cuadro, así de “Historias de Oriente” o de “Primer baile”. Hablando de su práctica de pintor, Magritte insiste diciendo que “los títulos deben ser una protección suplementaria que desalentará todo intento de reducir la poesía verdadera a un juego sin consecuencias”.<sup>28</sup> La observación puede ser esclarecedora en cuanto a la aprehensión de títulos como “Vals del Ángel”, “Último poema de junio” con los poemas así denominados. Se dilata entonces la coherencia entre título y obra: “le titre ne nomme plus, [il] fait planer un doute sur l’identité, sur la coïncidence des choses avec elles-mêmes”<sup>29</sup> poniendo así en peligro la coherencia del poemario. El título amplifica la distancia entre los poemas, creando una extrañeza

---

<sup>26</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>27</sup> Oliva María Rubio, *La mirada interior...*, p. 136.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> Aron Kibédy-Varga, “Le visuel et le verbal”, en Michel Collot y Jean-Claude Mathieu (eds.), *Espace et poésie*, p. 166.

más dentro de poemarios cuya congruencia queda a menudo cuestionada.

### Los fragmentos y la serie

El fragmento en la escritura de Blanca Varela parece ser el resultado de una práctica: hemos visto que el poema puede arrancar con un verso ajeno, incluso sin que dicho verso quede insertado en el poema. De lo que ella llama el primer “material de arrastre” solo quedarán unos pocos versos, por esa necesidad de “podar el poema, muchas páginas, para quedar[se] con cinco o seis líneas”.<sup>30</sup> Existe como una desconfianza por una poesía que vendría en forma demasiado rápida. La brevedad y la condensación serían la perspectiva buscada y volvemos a dar con la noción de hipoverbalidad de la que hablaba Roberto Paoli. Como una valoración del fragmento, o sea del resto. Y una suerte de miedo y fascinación por el vacío de la página, como lo comenta Blanca Varela a propósito del “mecanismo” de arranque, antes de llegar al poema publicado:

En realidad, es como una cacería de “verdades” que necesito descubrir, aunque sepa que eso no existe. Así con cualquiera de estas cosas [estímulo físico, rostro, pintura, escena callejera o de una película] viene una imagen, una primera línea que no sé quién me dictó y que tampoco sé qué quiere decir ni adónde me lleva. No creo que sea sólo el maldito inconsciente, sino algo que hay más atrás [...]

Seguramente eso desencadena algo, viene otra línea, una frase, a veces con música, con un son muy marcado. Entonces es

---

<sup>30</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*, p. 5.

cuando se me produce la gran desconfianza, porque tengo “buen oído” y eso no me gusta, lo encuentro peligroso [...] Desde niña he tenido mucha facilidad para versificar, para rimar, y esos dones pueden ser mortales para lo que yo pretendo decir. En otros casos –no me sucede a menudo– escribo toda una página muy rápido y cuando voy pluma en ristre hacia otra página... me atoro, me encuentro perdida, exactamente como si no supiera de dónde vengo ni adónde voy. Es sólo ese vacío, ese silencio feroz y voraz de la página en blanco.<sup>31</sup>

Esta larga cita interesa por lo que revela de una práctica poética que se descubre paradójicamente: ante todo como un proceso dinámico en la imagen de la “cacería”; una imagen que recuerda aquélla usada por García Lorca en su conferencia sobre la poesía de Góngora. Más tarde, y hablando de *El libro de barro*, hablará Blanca Varela de “pescar las cosas”.<sup>32</sup> También se nota cierta pasividad, provisional, por lo de aquel “dictado”, tan presente en otros poetas como Octavio Paz cuando recuerda la “llegada” de los primeros endecasílabos de “Piedra de sol” (1957); o en Martín Adán, en el final del soneto I de *Travesía de extramares* (1951):

—¡Que ser poeta es oír las sumas voces,  
El pecho herido por un haz de goces,  
Mientras la mano lo narrar no ösa!<sup>33</sup>

Si por añadidura recordamos un afán marcado por lo “inexacto” –“de lo inexacto me alimento” (p. 185)– el fragmento parece ser una respuesta o un contrapeso posible para quien teme la “facilidad para versificar, para rimar, y esos dones [que] pue-

---

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.

<sup>33</sup> Martín Adán, *Antología*, Visor, Madrid, 1988, p. 53.

den ser mortales para lo que yo pretendo decir”. Esa misma inexactitud libra a la voz poética de cualquier deseo de totalidad y, al contrario, lleva a otro tipo de articulación entre el detalle, el fragmento y el conjunto. Estamos ante una obra que incluye un cuestionamiento de lo que es enigmático, opuesto, marginal. Algo que contradice la noción de sistema.

Los propios títulos de los poemarios parecen ser el resultado de la recopilación de algo si no heterogéneo por lo menos disperso: por el recurso a los plurales –*Valses y otras falsas confesiones*, y *Ejercicios materiales*– o a una forma genérica –*Canto villano*, *El libro de barro* y *Concierto animal*–. El carácter fragmentario de ciertos poemas y de un poemario en particular tampoco implica uniformidad en el método; es algo que, de todas formas, nunca acaba en sistema. El mejor ejemplo del tanteo continuo de la forma poética, por parte de Blanca Varela, estaría sin duda en la construcción del *Libro de barro* que puede aparecer como una solución a una búsqueda iniciada en los años cincuenta. En él parece haber un equilibrio formal con el poema en prosa aunque ambiguo (queda una vacilación entre prosa y verso) y cierta coherencia visual (textos sin título, de amplitudes parecidas). Sin embargo, la estabilidad es efímera y el volumen siguiente, *Concierto animal*, busca por sendas distintas, por una forma diferente (verso breve, poema más extenso, sin mayúscula ni puntuación ni título).

### *Poemas en fragmentos*

Desde el primer poemario, Blanca Varela construye una obra donde se acoge al fragmento, numerado o sin numerar, en la prosa y en el verso: en total son treinta y tres poemas.<sup>34</sup> El

---

<sup>34</sup> Los poemas en fragmentos son: “Historias de Oriente”, “Primer baile” y

simple hojear de *Poesía reunida* permite apreciar una gran variedad en la inscripción del poema en la página. Solo *Luz de día* y el reciente *Concierto animal* no encierran ningún ejemplo de poema fragmentado, ¿a menos que se incluya este último volumen entre los fragmentos? Por otra parte, con excepción de “Madonna” que sería la referencia pictórica más clásica de todas las citadas, los principales poemas que recogen una reflexión sobre la pintura —una pintura moderna que comenzaría con Van Gogh para adelante— están en estos poemas fragmentados. ¿Cabe subrayar esta coincidencia?

Volvamos al análisis de la escritura fragmentaria ya que tampoco pienso que todos los poemas en fragmentos obedezcan a un único tipo de organización. Aislemos para empezar dos poemas muy distintos de los demás e, incluso, uno de otro. Primero “Valeses” de *Valeses y otras falsas confesiones*, que está fragmentado pero sin que estén numerados los tres tipos de fragmentos que entran en una continuidad: la prosa sobre Nueva York no sufre elipsis en su desarrollo, lo cual nos lleva a pensar que también los versos sobre Lima están dentro de un proceso de lectura ininterrumpida. En “Valeses”, el fragmento no es enemigo de la continuidad, estaríamos en el juego de la contigüidad y la continuidad del discurso; la discontinuidad toma otros caminos (cfr. *supra*). El segundo poema es “Destiempo” (p. 67): único poema fragmentado que consigue conservar cierto hermetismo entre cada uno de sus fragmentos.

Si bien en todos los poemas en fragmentos dominan las tensiones —en esto se pueden equiparar con cualquier otro

---

“Destiempo” en *Ese puerto existe*; “Valeses”, “Nadie sabe mis cosas”, “Ejercicios” y “Auvers-sur-Oise” en *Valeses y otras falsas confesiones*; “Tàpies”, “Camino a Babel” en *Canto villano*; “Malevitch en su ventana” y “Crónica” en *Ejercicios materiales*; más los veintitrés poemas de *El libro de barro*.

poema de la obra—, tienen una particularidad mayor que sería abrirse a, o dialogar con, otras formas de escritura, no necesariamente poética. “Crónica” (p. 211) sería ejemplar de esta perspectiva de lectura. Por su título, el poema entra en competencia con el género de la crónica histórica muy difundida en América Latina, basada esencialmente en una línea cronológica, y una serie de representaciones de lo que fueron la Conquista y la colonización de América Latina. La numeración de los diez fragmentos que componen el poema va en el sentido de una linealidad a la que condena por completo la lectura de la organización interna. He analizado en otro estudio<sup>35</sup> cómo la progresión de la crónica poética está cuestionada por los numerosos comienzos y finales que ritman el poema. Por otra parte, si bien “Crónica” cumple con su temática, por ser una visión de la Conquista española, se excede cuando mezcla los planos bíblico e histórico o las historias moderna y contemporánea. Por fin, fuera de toda cronología y de todo ordenamiento, ciertas voces emergen o desaparecen, creando un efecto de polifonía que arruina definitivamente la voz de autoridad que solía ser la que llevaba la crónica.

Del mismo modo, los demás poemas en fragmentos también encierran o juegan con una escritura que no es solo poética; por lo tanto, incorporan una parte de heterogeneidad que añade a la tensión interna e introduce una apertura nueva al poema: ya he señalado la presencia de la pintura en “Auvers-sur-Oise” —y el torbellino verbal que supone la conversación con Van Gogh—, “Tàpies” o “Malevitch en su ventana”; y encontramos lo onírico donde choca la estructura del cuento (y del poema) con el

---

<sup>35</sup> Modesta Suárez, “De sombras y destellos. Ritmo y épica en ‘Crónica’ de Blanca Varela”, en Modesta Suárez *et al.* (eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/métrica(s)/ruptura(s)*, pp. 255-270.

aspecto deshilvanado del sueño, en “Historias de Oriente”, o en “Primer baile”.

En “Camino a Babel”, cada uno de los siete fragmentos tiene una construcción particular en la disposición del verso o de lo que parece prosa (fragmento v), con estrofas no alineadas respecto al margen izquierdo (fragmento I), versos centrados (fragmento VI), la introducción de cifras y de un “heptálogo” (fragmento II), y cierta verticalidad reforzada por la anáfora (fragmento VII). A ello se añade un uso nuevo de las expresiones fijas como “botas de 7 leguas [...] a César lo que le pertenece [...] hasta nuevo mandato [...] no hay otra salida / sino la puerta de escape”; y un gusto o por lo menos un relajamiento en la incorporación de retruécanos: “haberte tragado el sapo con la sopa [...] oro de lágrimas / y grima del oro”. Este muy aparente desarreglo que, de hecho, crea perturbaciones, incluso en la lectura, coincide con la Babel del título pero no borra otra percepción que pone en primer plano, al principio de cada fragmento, una continuidad semántica: “*un alma sí un alma* que anduvo por las ciudades (I), *si yo encontrara un alma como la mía* (II), *pero sucede que* llegó la primavera (III), *y sucedió también que* (IV), *aquí un alto* en la jornada (V), *y cuando ya / en el piso del vértigo* (VI), *ayúdame* mantra purísima” (VII). Entre parodia y disonancias consigue establecerse el lazo, camino que estructura ¿en vano? estas búsquedas espirituales.

El diario íntimo en “Nadie sabe mis cosas” permite del mismo modo una estructuración bajo la forma de los paréntesis –voluntad de unificar– sin disipar nunca el carácter enigmático del conjunto: de (dedicatoria) y (cualquier hora del día) a (pobres matemáticas), pasando por (*tell me the truth*). El contenido del poema, su estructura explícita y el secreto del diario se enfrentan pero favorecen la emergencia en el poema de lo cotidiano y, en cierto sentido, la confesión que forma parte de la práctica del diario.

Los poemas en fragmentos de Blanca Varela responden a una definición de la escritura fragmentaria donde se relativiza su aspecto puramente destructor, en tanto que fragmento, para valorar una apropiación distinta de un saber.<sup>36</sup> Esta concepción del poema en fragmentos toma el contrapunto de lo que lo desacredita –como ruptura–, y de una concepción estética clásica que no suele admitir la palabra en suspenso o provisional. El carácter paradójico de la escritura fragmentaria se extrema si recordamos que numerosos fragmentos varelianos dan la impresión de un surgimiento a un espacio poético desconocido antes –el imponente espacio en blanco que rodea los poemas– y completamente singular, antes de pasar a su hundimiento igualmente brusco.

Esto se nota perfectamente en todos los poemas de la sección “Ojos de ver” y, por supuesto, en “Tàpies” aun cuando en él cada fragmento venga precedido por un número. La ordenación externa no resta misterio ni a las breves agrupaciones ni a los huecos interiores que minan los fragmentos tres y cinco. El minimalismo semántico es el que mantiene los versos en suspenso, al prescindir de todo sistema verbal que diera sentido y/o movimiento. *El libro de barro*, hecho de fragmentos sin número ni título, confirma más aún la idea de una suspensión de cada elemento. ¿Estamos, entonces, ante una dispersión ineluctable de los versos, del sentido, del espacio poético?

---

<sup>36</sup> En sus conclusiones sobre la escritura en fragmento, Françoise Susini-Anastopoulos completa sus análisis insistiendo en el hecho de que “[l’écriture en fragment est] un espace conflictuel, un lieu de tensions et un champ de forces, où s’affrontent et se combinent courants négatifs de déconstruction et pratiques positives d’ouverture et de redéfinition, confirmant ainsi son statut général d’écriture d’intersection, tant au niveau esthétique et générique, que logique et gnoséologique”, *L’écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, p. 258.

## Poemas en serie

Quisiera proseguir este análisis sobre la fragmentación a partir de lo que se conoce en pintura como “la serie” y con la cual la obra poética de Blanca Varela me parece mantener relaciones: volveré a *El libro de barro*, considerando aspectos aún no desarrollados.

Para entender este enfoque, primero es necesario volver a la construcción particular de este poemario. La misma poeta ha contado la extrañeza que le producía su libro:

[...] estoy muy sorprendida con él porque no sé qué cosa es. Tiene una estructura 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 hay que hacer esas cosas: correr el riesgo.<sup>37</sup>

[Eran] como cuadros que se iban desglosando como una serie en pintura.<sup>38</sup>

Estamos, pues, ante un proceso considerado como no acabado, que se hace por acumulación pero no con una tensión hacia un término, puesto que el final existe desde el principio: “yo escribí el primero y el último poema, sin ninguna intención de hacer un libro. Y después, cada noche, hacía uno de aquellos párrafos y pude seguramente haberlo ampliado pero ahí se quedó”.<sup>39</sup> En el caso del *Libro de barro* existe, pues, un mínimo de dos fragmentos entre los que se insertan los demás. Esto

---

<sup>37</sup> Charo Núñez *et al.*, *op. cit.*, p. 5. (Las cursivas son mías.)

<sup>38</sup> Modesta Suárez, entrevista con Blanca Varela, París, 1999.

<sup>39</sup> *Idem.*

nos lleva a considerar que se elimina la linealidad de una construcción que se haría por adición, y que, por el contrario, se favorece la creación de un espacio, un intervalo que va ahondándose. Un intervalo de tiempo y espacio nuevos que no se añade al proceso anterior, sino que lo fragmenta sin cesar, con cada nueva inclusión de fragmento: veremos que se introduce, entonces, fuera de la linealidad y de la cronología, un espacio en profundidad.

Esto implica que no se pueda establecer una simetría respecto a un centro, ya que éste acaba siendo un punto fluctuante, descentrado por la mera introducción de un nuevo fragmento. El centro ya no tendría, pues, esa fijeza contra la que justamente lucha la voz poética en otros momentos. Ello dejaría al descubierto algo parecido a un abismo que se abre sin cesar y que nunca deja en descanso a la palabra poética. Solo el primero y el último poema marcarían dos límites fijos. Por lo tanto, la simetría únicamente podría existir a partir de los bordes, y este ya es el caso: los poemas más largos ocupan el quinto lugar después del inicio y el quinto lugar antes del final. He aquí los veintitrés poemas señalados por su amplitud de párrafos distintos: 2, 2, 3, 2, 4, 3, 3, 2, 3, 1, 1, 2, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 5, 1, 1, 3, 3.

*El libro de barro* es el poemario más breve pero consta del mayor número de poemas del conjunto –veintitrés poemas a los que Blanca Varela también llama cuadros: “me pareció que finalmente había conseguido que cada cuadro tuviera su propia vida. Cada cuadro te cuenta como te puede contar la literatura cuando no es la literatura anecdótica y descriptiva de algo, te dice algo”.<sup>40</sup>

Del mismo modo que “le musée met en évidence que la série est un mode de présentation que sous-tend ou qui sous-

---

<sup>40</sup> *Idem.*

tend un discours”,<sup>41</sup> sugiero que el penúltimo poemario adelanta un modo de presentación de los distintos elementos poéticos. La presentación de *El libro de barro* crea un contraste evidente con los demás libros de Blanca Varela ya sea en la madrileña edición del Tapir,<sup>42</sup> primera edición del poemario en 1993, ya sea en la edición mexicana de 1996. De todas formas, Blanca Varela siempre ha mantenido el nombre de poemas en prosa para estos fragmentos dispuestos de manera singular dentro del espacio de la página. En ambas ediciones, se nota la ausencia de título, la misma organización en párrafos-fragmentos cuyo número varía entre uno y cinco,<sup>43</sup> que los poemas están instalados en el tercio superior de la página, en un espacio que nunca compite con lo blanco de un pie de página que se explaya hacia lo alto. Además, otros espacios en blanco se abren, notables entre párrafos (con dobles espacios) y los blancos diseminados dentro del texto que van agujereando en forma sistemática los párrafos, ahí donde se juntan dos frases. Recuerda así el espacio en blanco interior de los fragmentos de “Tàpies”, ya que este poema no consta de frase identificada como tal. Los poemas de la edición mexicana están engarzados en un marco –escritura justificada– que se destaca del resto de la página en blanco, cuadro o rectángulo de palabras que se va repitiendo sucesivamente página tras página hasta crear una suerte de colección. El retorno de la forma blanco-escritura-blanco crea un ritmo y un retorno, permite el paso, el pasar de un poema a otro: fluidez y hueco dentro del texto (entre frases y párrafos); fluidez y pleno dentro del poemario (entre poe-

---

<sup>41</sup> Bertrand Rougé (ed.), “Splitting Cicadas, ou le repli des masques (Jasper Johns et la série)”, *Suites et séries*, p. 155.

<sup>42</sup> Blanca Varela, *El libro de barro*.

<sup>43</sup> Cinco poemas de un párrafo; seis poemas de dos párrafos; diez poemas de tres párrafos; un poema de cuatro párrafos; un poema de cinco párrafos.

mas) cuando el blanco relaciona a la vez que aísla del poema siguiente.

En la edición española, la vacilación entre verso y prosa es mayor: por el verso largo, las líneas parecen “completas” y, sin embargo, el verso se detiene en forma muy abrupta en un artículo, una preposición, una palabra herramienta, creando así un impacto distinto en la lectura, profundizando el malestar de una ruptura directamente visualizada. Las dos citas siguientes pertenecen a las versiones de 1993 y 1996 del inicio del fragmento II, respectivamente:

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

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

Las disposiciones a las que llegamos evidencian, me parece, una puesta en serie construida sin que nunca se descarte la posible “apertura” del libro, en una futura edición, transformándolo en forma móvil, elástica, manejable.<sup>44</sup> Lo que conlleva también cierto peligro por la inestabilidad que sugiere; un peli-

---

<sup>44</sup> Saliendo de lo pictórico, esto hace pensar musicalmente a empresas como las de Boulez en los *Répons*, obra nunca acabada en la que piezas musicales pueden seguir añadiéndose.

gro de dispersión solo detenida aquí por el rótulo de *Libro* y por supuesto hay que dejar de lado la materia del libro. Otro peligro nace de la proximidad con El libro, la Biblia, libro de fragmentos por antonomasia que contamina a distancia el poemario.

Siguiendo la definición sintética que da Bertrand Rougé de la serie: “la sérialité est un *processus*: à la fois *procédé* (la fabrication en série), *procession* (la série défile sous nos yeux) et *progression* (manière d’aller ou de pousser en avant)”,<sup>45</sup> después de haber considerado el procedimiento y la procesión de los fragmentos sobre el espacio en blanco, queda por analizar la progresión o sea la dinámica que emana de los poemas, la que salva del tormento de la destrucción por el movimiento impulsado. En la reflexión citada importa la dinámica que parte del interior de la obra que es búsqueda. *El libro de barro* es progresión, interrogación, mas no en sentido contemplativo, y están inscritas desde el inicio del primer fragmento: “Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravío al instante” (p. 217). E interrumpidas con el cierre brutal del fragmento 23 que también puede ser el segundo y ya el último: “Basta de anécdotas, viandante” (p. 239). En el primer fragmento, los tres momentos: búsqueda-encuentro-pérdida son el arranque de una dinámica encerrada en toda la obra poética. Retoma variaciones ya leídas anteriormente:

Recreatearte: polvo, brizna, herida.

Perderte: gesto, contacto, olvido.

Buscar tu sombra (“Vals”, pp. 94-95).

Me acuerdo mal, reconozco a tientas. Me equivoco.

(“Conversación con Simone Weil”, p. 138).

---

<sup>45</sup> Bertrand Rougé (ed.), *op. cit.*, p. 156. (Cursivas del autor.)

palabra escrita palabra borrada  
palabra desterrada (“Malevitch en su ventana”, p. 185).

El segundo fragmento de *El libro de barro* encierra de nuevo la propuesta: “Hallar el frágil huesecillo de la stirpe al azar y perderlo” (p. 218); variaciones entre una implicación personal –“Hundo la mano”– o una meta colectiva –“Hallar”–. Ambas citas indican el planteamiento que va a seguir la voz poética, en una suerte de arqueología personal; entre arqueología y antropología. Método, ejercicio enunciado desde el umbral de la obra para los cuales la pérdida parece ser uno de los motores de la escritura, el movimiento en expansión que favorece y multiplica las experiencias del yo poético, el viandante del fragmento 23 y sus anécdotas, que serían las páginas que está leyendo el lector. Una manera de seguir adelante tras lo esencial, “el frágil huesecillo de la stirpe”.

Si la serie hace implícitamente pensar en una dispersión –en el caso de *El libro de barro* está latente el peligro de dilución que viene a concretar el diluvio final– cabe matizar y señalar una tensión permanente que puede ser constructiva. O dicho por un pintor:

Vue de l'intérieur, la série échappe au phénomène de rupture, de juxtaposition, de vectorisation que la représentation s'efforce de faire valoir. [...] Ce qui compte, c'est d'aller plus loin dans la compréhension, dans l'appréhension de ce qui se présente comme une énigme pour le peintre: ce pourquoi le peintre revient sur le motif, retourne à l'atelier en quête de je ne sais quel désir d'atteindre ce qu'il sait inépuisable.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Jean-Louis Flecniakoska, “La série: séquence pour un mobile/un motif inépuisable”, en Bertrand Rougé, *Suites et séries*, p. 135.

Esta reflexión emitida desde lo pictórico no nos aleja de la que lleva la poeta. Si añadimos lo que escribe Georges Raillard a propósito de Tàpies y de la palabra enigma que también puede definir el libro de Blanca Varela, la propuesta puede completarse en la forma siguiente: “L’énigme (que nous propose Tàpies), c’est un connaître dont l’objet n’est pas à comprendre mais à relancer”.<sup>47</sup> La impulsión que instituye la búsqueda, la *rebusca* con la que se cierra el poema “Tàpies”, funciona a partir de un saber fragmentario en el cual la escritura –y la lectura– hacen de puente.

La proyección hacia adelante de la voz poética depende de una memoria que ya no puede desarrollarse en la linealidad de una cronología abolida (pasado-presente-futuro). Sabemos desde el principio que el orden de los fragmentos no es fijo, que es modificable en cualquier momento. Desaparece la idea de un complemento, llevado por el poema siguiente, de una completitud imposible de alcanzar; palabras como las de cuestionamiento o desgaste se imponen. No existe ningún relato, ninguna historia acabada que pueda buscar el lector en *El libro de barro*. Implica, por lo tanto, que el lector cambie la estrategia, como lo propone Françoise Susini-Anastopoulos: “par bonds, par analogie et contamination”.<sup>48</sup> Así acabo de leer y relacionar los fragmentos 1 y 2; sin olvidar todo lo que debe este volumen a los precedentes y por ello a un imaginario que adquiere aquí una expresión cada vez más depurada.

---

<sup>47</sup> Georges Raillard, *op. cit.*, p. 31.

<sup>48</sup> “En tant que dispositif à trous, le groupe de fragments possède potentiellement la capacité de démultiplier le processus herméneutique, si l’on considère que chaque fragment s’explique par les autres et qu’il s’instaure de l’un à l’autre une forme spécifique d’échange, un système d’échos. On pourrait alors parler d’une lecture infra et interfragmentaire qui procéderait non pas selon l’ordre de succession des séquences mais par bonds, par analogie et contamination”, Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 158.

Varias imágenes contribuyen a la dinámica aludida anteriormente: volveré sobre la búsqueda inicial, la noción de equilibrio y para acabar la metamorfosis. Siempre en el primer fragmento, el *cazador* me parece proceder de la misma “cacería de verdades” que es la escritura del poema. Doble de la poeta, este cazador entra en la larga lista de los *alter ego* que pueblan sus poemas hasta el viandante final, suerte de *homo viator* que también está en marcha.

El equilibrio es una de las nociones más inestables de la obra y se construye esencialmente mediante paradojas: “la seguridad de lo cambiante” (fragmento 2) o el equilibrio de la marcha: “¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento?” (fragmento 9); en la plenitud, algo paciana, del final del fragmento 15: “danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea. Descansa el eco”. La voz poética parece capaz de propiciar el equilibrio al extraer de su propio cuerpo el hilo salvador: “Equilibrio sobre el hilo de araña segregando la salvación sobre el abismo” (fragmento 16). Este frágil equilibrio es el que hace aún más evidente la falta de centro: el centro es huidizo.<sup>49</sup> Se da una imposible coincidencia entre la voz poética y un centro que se descentra. Vacuidad de la búsqueda en los versos siguientes de “Media voz”:

no he llegado  
no llegaré jamás  
en el centro de todo está el poema  
intacto sol  
ineludible noche (p. 169).

---

<sup>49</sup> Pierre Francastel observa que, en la pintura contemporánea, el punto de vista único desaparece porque los personajes ya no están en el centro del espacio, sino que están “placés *au milieu* de l'espace” y con esto quiere el crítico de arte hacernos sentir “[la disparition de] la conception d'une mise à l'échelle de l'homme et de son entourage”, *Peinture et société*, p. 281. (Cursivas del autor.)

El centro está para siempre fuera de su sitio en *El libro de barro*: “El verbo anida excéntrico. Jamás en él. Pues todo centro es un camino errado y eso es el verbo, ojo del centro abolido. Silencio” (fragmento 16, p. 232). Hay como una sabiduría en estas frases respecto a los versos anteriores: el verbo, el centro ¿estaría reemplazado por el silencio? A menudo, en la poesía de Blanca Varela tenemos la impresión de que el silencio es primero; así lo expresa Américo Ferrari con una fórmula que retoma el título antes citado de “Media voz”: “Varela habla a media voz: la mitad es voz, la otra mitad silencio”.<sup>50</sup> La reflexión sobre el centro en *El libro de barro* está incluida en el fragmento 16 que no es el centro simétrico de la obra. Éste, en el fragmento 12, parece evocar justamente el lugar por donde se derrama el poema, falso centro, verdadero goteo que fluye del cuerpo poético y que amenaza la integridad del conjunto:

Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre.

La serie poética hace entrar en juego fuerzas contradictorias que nunca dejan fijado el sentido, y dentro de este entorno, las metamorfosis, a las que ya he aludido en el capítulo sobre “la letra carnal”, adquieren una fuerza nueva en un universo casi en gestación. Asistimos a un regreso al origen en el fragmento 17: es un retorno al paraíso –“la puerta más estrecha”–, un retorno al mar primordial –cfr. fragmento 5: “la historia de la historia es el mar”– y a la madre –“la entraña”–. El ángel del apocalipsis, *ángel novísimo* que anuncia el fin de los tiempos,

---

<sup>50</sup> Américo Ferrari, *op. cit.*, p. 98.

recibe la marca de estos cambios: es un mutante, mezcla de humano, animal y mecánica: “Manos-hélices-alas”. Las metamorfosis afectan al mundo marino del primer fragmento: “el bosque bajo el agua, poblado de sexos en flor o de flores maestros que horadan el silencio con sus grandes picos rojos y lentos”; como a los ¿seres? del fragmento 5: “Miembros en flor. Pies de cinco manos, estrellas crucificadas”. Los fragmentos no configuran un espacio único sino una multitud de espacios amenazados sin cesar por un caos generalizado.

Sin embargo, gracias a la serie y a la relación constante que mantiene entre los fragmentos y el todo, puede percibirse una red que constituye una memoria enterrada en el poemario –¿memoria de la especie?–, y que si bien reconoce la disgregación de todos estos fragmentos dispersos en los poemas, siempre guarda en trasfondo una imagen del conjunto. Dicho de otra manera, es posible ir reconstituyendo parejas donde la parte y el todo se responden; por ejemplo, la vértebra / el huesecillo y esa columna de polvo vertebral de la humanidad, definida en la estirpe (fragmentos 1 y 2); poemas / poesía (fragmento 12); las horas / los días (2); la isla / el mar (fragmento 9); la ola / el mar (fragmentos 18 y 23); el goteo / la orina, la sangre (fragmento 12).

Tal vez sea en este vaivén que se instaure entre los fragmentos (dentro de y entre ellos), donde el lector encuentre pistas y recorridos posibles, nunca directos, nunca explícitos. Esto supone una competencia particular por parte del lector: ser un “lector in fragmento” donde el riesgo está en una fragmentación de la lectura mimética de la dislocación textual. “[Il faut un] l'accueil par un lecteur capable non seulement d'assurer le sens mais de le prolonger”.<sup>51</sup> Es decir, apostar por la pluralidad de lecturas que emerge entre otros

---

<sup>51</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 159.

del espacio en blanco; u otra postura: “[le lecteur] se contente d'accompagner la brisure, de l'épouser, voire de l'aggraver ou de la susciter”.<sup>52</sup> Dentro de lo que a veces parece una maraña de versos, pienso que el lector puede asirse a una memoria que pasa por una atención en estructuras mínimas que elaboran como nudos en la lectura. Estas estructuras no dejan de ser frágiles e inestables, y como todo el resto de la obra, sujetas a la contradicción.

### Mesura y desmesura

El “dislocamiento” no viene solo de una fragmentación aparente visualmente en la página del poema, de una heterogeneidad semántica sino también de una dinámica interna a la propia escritura. Estudiaré este fenómeno desde la perspectiva de la imposible representación del mundo a pesar de una reiteración constante del intento y, paralelamente, de una voluntad proclamada de ceñirse a la palabra precisa, exacta. En varios poemas, se nota un amago de resolución de esta contradicción por adoptar una escritura poética que procede por enumeraciones, sinónimos, matices sin conseguir ser exhaustiva.

Seguimos en el terreno de “la crisis de la palabra poética” estudiada por Roberto Paoli. Una crisis que, más allá de los primeros volúmenes de Blanca Varela estudiados por el crítico italiano, invade con firmeza y algunos matices el conjunto de lo publicado hasta ahora. Cuando Roberto Paoli analiza la poesía vareliana, condensa su impresión en tres sustantivos que hacen que “todo en ella es vértice, médula, hueso” y añade: “en sus mejores momentos sus versos dan la impresión de ser

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

astillas verbales arrancadas de un duro y apretado fondo de silencio”.<sup>53</sup> ¿Hasta qué punto estas astillas verbales no serían la forma de los versos de *Concierto animal*?

De todas maneras, ya *El libro de barro*, en el fragmento 9, podría ejemplificar esa interrogación sobre la escritura considerada por Paoli:

¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo. Lo otro es aire alrededor de la isla que danza.

Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla.  
¿Son lo mismo?

Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre.

Llaman aquí la atención las frases breves, el aspecto sibilino de los versos y el inicial oxímoron. A pesar de la inmovilidad proclamada, todos los elementos del poema están involucrados en una forma u otra de desplazamiento: “la isla que danza” pero en el “aire” y un pensamiento que oscila, vacila siempre entre fragmento y totalidad: “Digo isla y pienso en mar”. La frase final –“Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre”– reitera un movimiento alternativo y afirma la coexistencia de palabras sentidas como contrarias: el vacío y la plenitud, reunidos en una sucesión dinámica a la que el presente da vigor y vigencia. Son las dos caras de un mismo poema, ¿definitivamente? en vilo. Pura tensión mantenida por una sencilla conjunción “y”. Pura tensión que recoge el conjunto de la serie ya que, gracias a ella, la poeta escenifica ese recomenzar, desde el espacio en blanco, de la emergencia de un poema (“No sé qué nombre ponerle a estas cosas” dice la voz poética

---

<sup>53</sup> Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 125.

en el fragmento 21 de *El libro de barro*). Ejercicio arriesgado de la “marcha sobre el abismo”.<sup>54</sup>

Sin contradecir a Roberto Paoli en lo que llama la “hipoverbalidad” – es decir “[esta tendencia que] se inclina al silencio verbal o a una verbalidad que involucra al silencio como componente expresivo”<sup>55</sup> de ciertos poetas peruanos, matizaré los “itinerarios de renuncia, de mesura y de aventura”<sup>56</sup> que serían, entre otros, los de Blanca Varela. Me interesará sobre todo cuestionar esta “mesura” –no un medir el verso– que en sus poemas suele considerarse como un control extremado de la escritura, casi una austeridad poética; frente a la mesura está la posible desmesura. Veremos cómo el exceso puede apoderarse de lo antes delimitado.

Volvamos a la conjunción “y” antes señalada para enfocarla dentro de lo que se confirma a lo largo de los poemas como una práctica poética: la enumeración y, por contigüidad, la yuxtaposición. En el diccionario de la obra vareliana, se puede equiparar su frecuencia con la del artículo definido, “la” y “el”, y la de la preposición “de” (cfr. anexo). La predilección de Blanca Varela por la conjunción, en todas las obras, lleva a que la “y” esté entre los cuatro primeros vocablos usados. Gramaticalmente, la “y” tiene un papel de coordinación, de continuidad entre varios elementos contrarrestando efectos de ruptura. Es sin duda la parte más visible de aquella mesura vareliana pero no es la única. A menudo está insertada en otra forma de inclusión: la lista o la enumeración que son las que recalcan esa capacidad de organizar los distintos elementos del mundo circundante.<sup>57</sup> Las enumeracio-

---

<sup>54</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 152.

<sup>55</sup> Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 94.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>57</sup> Me apoyo en un interesante artículo de Marc Chénétier, “Kyrielle et liaison. Propos profane sur la liste en littérature”, en Bertrand Rougé (ed.), *Suite et séries*, p. 109.

nes de mayor frecuencia son las que incluyen tres elementos: un funcionamiento ternario que remite, por otra parte, al número fundamental que expresa el orden,<sup>58</sup> lo que reafirma la intensión de control ejercida por parte de la voz poética. La abundancia de esta estructura ternaria hace de ella casi una regla implícita dentro de los poemas: como una voluntad de circunscribir, de ser precisa en la palabra y la imagen.

Los efectos de esta elección se perciben mejor aún en la reiteración de preposiciones, proposiciones, etc., que aparecen en posición anafórica o construcciones paralelas:

*Junto a* la gran morada sin ventanas,  
*junto a* las vacas ciegas,  
*junto al* turbio licor y al pájaro carnívoro (“Puerto Supe”,  
[p. 43]).

Aquella torturada nube parecía tan firme,  
*ambulando*,  
*desgarrando*,  
*chocando* con masas de ángeles (“Destiempo”, p. 69).

*no se borran*  
*no se borran*  
*no se borran* (*Concierto animal*, p. 10).

Las descripciones se benefician de este aporte: numerosas veces tenemos como factor común a tres adjetivos o tres infinitivos que refuerzan un sustantivo o verbo principal: así en “El capitán”: “Lí-

---

<sup>58</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Le dictionnaire des symboles*, Laffont-Jupiter, París, p. 972 (“Trois est universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l’homme”).

*vidos, tímidos, afeminados*, los guerreros contemplan *atónitos* el nuevo día” (p. 58), vienen tres adjetivos antepuestos a calificar los guerreros pero el cuarto puede entrar como tercero esdrújulo. El cumplimiento de cierto rito se recrea en la serie de tres infinitivos: “Teníamos que *caminar* exactamente treinta pasos para *alcanzar* las gradas y *descender* los cien peldaños, los cien peldaños que tenían mil años” (“Calle catorce”, p. 77); o en las citas siguientes:

tú, la *exacta, inmóvil*,  
*pura* referencia (“Carta”, p. 49).

Aquella torturada nube parecía tan firme,  
*ambulando*,  
*desgarrando*,  
*chocando* con masas de ángeles (“Destiempo”, p. 69).

en nuestros labios, *bocado de ceniza que ilumina, gusto de tierra amargamente vive, quemadura de sal del mar en que se nace* (“Canto en Ithaca”, p. 82).

La soledad nos une *en la humedad del guisante, en la hinchazón de la ola, en el sudor de la raíz* (“Vals”, p. 94).

de ese dios *aplastable*  
*perecible*  
*digerible* (“Ideas elevadas”, p. 201).

Valgan estos pocos ejemplos entre decenas de otros en la obra para señalar esta impregnación de la redundancia ternaria como en el último ejemplo citado, y de la enumeración como una necesidad de ceñirse a la expresión exacta, pero también la necesidad de acudir a varias palabras, ya que una no basta

para acertar y dar una definición exacta. La influencia más o menos subterránea de este ritmo me lleva a notarlo como una estructura que no está siempre controlada por la voz poética; la encontramos hasta en la aliteración en o-a, de un verso de “Destiempo”: “la ostra llora a solas” (p. 67), modelo dado en el verso anterior (o-a más o): *temerosa del amor*; o en la paronomasia siguiente –de *vuela* a *vuelve*–, además de la y anafórica:

y el tiempo vuela,  
y Mozart vuela  
y no vuelve sino a oscuras (p. 56).

Es de recalcar la variedad de los elementos involucrados en este paradigma rítmico (preposiciones, sustantivos con sus complementos, proposiciones, formas verbales, adjetivos) y la variedad de su inscripción en los versos. Por ejemplo, en “Es más veloz el tiempo” donde la palabra-rima y la anáfora organizan una doble lectura, verso tras verso o privilegiando el encabalgamiento:

en el aire escribo  
*con mi lengua* escribo  
*con mis manos y pies* escribo  
*con mis ojos* (“Es más veloz el tiempo”, p. 132).

Se evidencia la maleabilidad de una práctica que inscribe una memoria en los poemas y, a la vez, una exploración de la palabra –¿una gestualidad que formaría parte de la memoria del poema?–. Esta dinámica juega sutilmente con las modulaciones y las variaciones, nunca –o casi– en la repetición exacta. Todas estas listas se inscriben en un intento –¿una tentación?– de ordenamiento de las cosas o de los hechos donde do-

mina lo casi idéntico. Se juega con la amplitud de sustantivos: “Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe” (“Del orden de las cosas”, p. 76); con la yuxtaposición de impresiones y materias: “todo mar es terrible, todo cielo es de hielo, todo cielo es de piedra” (“Vals del Ángelus”, p. 117); con lo afirmativo, hasta la vacilación: “Me acuerdo. ¿Me acuerdo? Me acuerdo mal” (“Conversación con Simone Weil”, p. 138); o una misma construcción que acaba siendo elíptica: “centro del mundo centro del caos y de la eternidad” (“Camino a Babel”, p. 179). Seguimos con una tensión que significa búsqueda, retornando, pues, a la lógica de un verso ya citado y en parte programático: “Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravío al instante” (p. 217).

Por otra parte, un precedente estudio de “Crónica” me llevó a formular la idea de que, no obstante lo escueto del poema, podía hablarse de una escritura barroca, en el sentido de un exceso: paradójicamente, se desprende una impresión de sobrecarga en el poema, a pesar de una escritura que se despoja más y más. Prolongando esta reflexión, pienso que ello se debe también a que “Crónica” está saturada por el ritmo ternario para el cual pueden contarse por lo menos doce ejemplos. La acumulación de este modelo de escritura supera lo que era en principio “medida” para lograr un efecto de multiplicación y desembocar en una completa desmesura. Si bien “Crónica” conserva siempre la medida del tres, hasta en el “*uno, dos, tres golpes del teatro*” (fragmento 1), no logra contener una proliferación ya activa en numerosos poemas anteriores. La antropofagia que caracterizaba el conjunto del poema proseguiría en ese deseo de ser exhaustivo aunque fuera imposible. “Crónica” estaría tenso entre veracidad —que le viene de su impulso histórico— y voracidad<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Retomo una de las características que definirían la lista: “La liste dirait

—como recuperando ese deseo acumulado en siglos de palabra callada—. El conjunto nunca cabe en los estrechos límites de los fragmentos que conforman el poema, porque las pocas palabras incluidas atraen una red infinita de elementos exteriores a lo escrito, amontonando un sentido para siempre incompleto.

¿Hasta qué punto este desbordamiento —casi un descontrol— puede compararse con el exceso de lo monstruoso, que también domina los poemas en el campo de la representación, posible o imposible?

La variación ternaria induce casi una serie de desarreglos.<sup>60</sup> Se pueden observar mutaciones dentro de los grupos formados; ya no se trata de una lista de sinónimos y, entonces, uno de los elementos choca con los otros dos; por ejemplo, el adjetivo *bellísimo* crea la paradoja en medio de los calificativos, cuando es él el que suele usarse: “nada más que el inmundito el *bellísimo* azul / el inclemente azul” (sección “Valses”, p. 111); la marcha de “Sin fecha”, comenzada bajo un ritmo binario, se triplica pero queda como en suspenso por el paso final, el que está de más: “Uno, dos, | uno, dos, | uno, dos, | *uno*” (p. 194); dentro de la metáfora parece haber una comparación más incongrua que las dos otras: “mar perseguido mar aprisionado mar *calzado*” (“Camino a Babel”, p. 172). Tal vez haya que ver en este “cojeo” del ritmo ternario lo que introduce un posible movimiento dentro de la estabilidad que supuestamente convoca: “[où] l'impair

---

à la fois la faim et la fin”, según Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 114.

<sup>60</sup> Así lo analiza Marc Chénétier: “La liste n'est qu'emportement d'un désir de complétude inassouvisable. Sa logique descriptive, elle, étant associative, est asymptotique, en déséquilibre avant; elle entraîne au plus loin du dicible dans son approche désespérée d'un réel que nulle collocation ne peut désigner, ne débouche son silence bavard épuisé, que sur un autre silence, une autre absence”, *idem*.

[serait] le garant de la mobilité des choses”,<sup>61</sup> el tercer elemento viene a modificar lo que tenía hasta entonces coherencia.

A partir de este desarreglo muy leve en ciertos poemas, comienza una suerte de deriva de la lista: bajo apariencias que la harían más bien estructurar relaciones o tensiones dentro de las frases, subordinada a un límite, aquí el tres, la lista es también “le procédé fondamental pour donner naissance au sentiment du débordement, de l'abondance et de l'excès”.<sup>62</sup> Pasamos, pues, a una forma de transgresión del límite del “tres”. Por supuesto, tanto la prosa como el verso conocen estos tipos de proliferaciones que ya no tienen un efecto de concisión o precisión sobre la imagen poética; por lo contrario: se borra la imagen o se vuelve contradictoria e “inservible”. Así en “Destiempo”:

Cóncava,  
valva de nieve y soledad,  
de trajín y música constante,  
de arena, de resplandor  
y fuga,  
desierto etiope  
en un tutti de gemidos  
y sorpresa (p. 69).

Se nota aquí una abundante presencia de la conjunción “y” (cuatro ocurrencias, dos anafóricas) y de la preposición “de” (cuatro ocasiones, dos anafóricas), pero hay un movimiento que dinamiza el verso hasta incluir a ésta, como falsa anáfora, en la palabra *desierto*. La abundancia de complementos y precisiones no favo-

---

<sup>61</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, “Breton, Leiris: l'espace forcené”, en Michel Collot y Jean-Claude Mathieu (eds.), *Espace et poésie*, p. 152.

<sup>62</sup> Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 110.

rece en ningún momento la comprensión. La lista de infinitivos que supuestamente funciona como equivalencias resta valor al sentido de la observación, puesta en evidencia en los dos primeros versos siguientes:

observarme  
observarte  
o matar una mosca sin malicia  
aniquilar la luz  
o hacerla (“Canto villano”, p. 154).

Está claro que el ritmo ternario crea, dentro de los poemas, un paradigma de lectura que el lector sigue teniendo presente, incluso cuando se excede más allá del tres. Me parece que es lo que ocurre en forma evidente en este ejemplo de “Canto villano”. Los cinco infinitivos funcionan juntos en esta estrofa pero también pueden leerse de dos en dos y el tercer elemento es el que trastorna el sentido de la lectura: “observarme / observarte” frente a “matar; matar / aniquilar” frente a “hacerla”; a no ser que el verbo central –matar– sea el que rompa la coherencia del conjunto: “observarme / observarte” por un lado, “aniquilar la luz / hacer” [la luz] por el otro. Mientras que la “o” con la que se inician cuatro de los cinco versos parece ser anafórica, y lo es fonéticamente si se escucha el poema. En los dos ejemplos analizados el sentido resulta fragilizado por la retahíla de complementos o de infinitivos: añadirle estas ligeras variaciones sonoras hace el sentido movedizo.

A menudo, la incongruidad del objeto suplementario o de una calidad añadida en la lista iniciada normalmente favorece lo que acaba siendo percibido como un exceso: el poema supera entonces su proyecto inicial para alojar el humor, lo lúdico (véase el final de “Monsieur Monod no sabe cantar”) o la ironía, entre otros en “Cruci-ficción”, donde la enumeración acaba en blasfemia:

ni una línea para asirse  
ni un punto  
ni una letra  
ni una cagada de mosca  
en donde reclinar la cabeza (p. 158).

O la expresión común acaba absorbida por las siguientes que están en mayor número y les concede parte de su verosimilitud: “Defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con un hacha, de dios con un hacha. / Del espíritu y la carne con un hacha” (“Sin fecha”, p. 194).

La lista subvertida, ya sea por la introducción de un elemento heterogéneo, ya sea por el franqueo del ritmo ternario y la abundancia de sus componentes, no cumple más con cierta función de barrera, de encuadre del sentido. Al contrario, este efecto culmina en un dislocar y fragmentar la representación, y pues deforma lo que venía observado o analizado, sin que el lector encuentre un apoyo firme donde establecer la imagen que se le sigue proponiendo.

Esto puede ir hasta crear un monstruo verbal como en “Primer baile” en el que ya señalé que la presentación del sujeto poético deja presagiar a un ser monstruoso: “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” (p. 62). Inmediatamente a continuación la propia autodescripción es acercamiento a tal multiplicidad que ya no facilita el reconocimiento del ser:

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 (p. 62).

La descripción de la voz poética se construye en una acumulación constante de elementos, sustantivos y adjetivos. Aquí el reparto oscila entre lo binario, lo ternario y cómputos mayores. Dentro de un ritmo binario estaría la repetición de *el único*; las construcciones coordinadas –“dar vueltas y girar; sobre el lodazal y la culebra”– o solo yuxtapuestas –“el trompo, el girasol”–. Lo ternario reside en la acumulación de verbos, o de sustantivos –“el que se mueve, respira y se queja”–; de adjetivos “el girasol humano, velludo y limpio”– o de sustantivos –“el cantor solitario, el anacoreta, la peste”–. Sin embargo, estas dos estructuras se combinan para conseguir hasta la concatenación de cinco sustantivos: “El trompo, el girasol humano, velludo y limpio, el cantor solitario, el anacoreta, la peste”. El conjunto es contraproducente respecto al conocimiento esperado del ser nuevo que toma la palabra.<sup>63</sup> El lector sortea difícilmente la incoherencia que se le presenta a nivel de representación.

Podemos pensar que la voz poética intenta compensar el sentimiento de pérdida o de hiato y la omnipresencia del silencio, también materializado en el abundante espacio en blanco, por la acumulación –en ritmos binarios o ternarios– y por la yuxtaposición más libre y hasta ilimitada. Sin embargo, no consigue con ellas contrarrestar los efectos negativos de estructuraciones nunca bastante sólidas, por lo lúdicas o por el movimiento de desborde que las define. Sería como una manera,

---

<sup>63</sup> Marc Chénétier recalca el esfuerzo de neutralización que puede comportar la introducción de una lista en un texto. “La liste peut être vue comme effort de neutralisation de la phrase en tant qu'elle est structuration de rapports, de tensions, de subordination, d'agencement hiérarchique. Non qu'elle y parvienne, mais elle n'est pas que Tantale, elle veut aussi dire l'échec de la désignation et de la représentation, voire une fin du monde. La liste dit à *la fois* l'exultation de la communication, et l'infinie détresse de ne pas comprendre la façon dont est composé le corps de ce qui ne cesse d'échapper” (*op. cit.*, p. 115).

algo desesperada en algunos casos, de contrarrestar, aunque sea durante unos versos, la nada, la desaparición que amenaza al poema. Y aunque no lo consiga, ya que la lista se acaba, en forma absurda o no, con puntos suspensivos o no, éste sería su recorrido obligado.

Diversas estrategias vienen a confirmar una poética del “dislocamiento” que se construye en lo más hondo del poema, casi como antídoto a una serie de rupturas que amenazan al poema; sería como una manera de adelantarse al “dislocamiento” para conjurarlo. Así, todo el material heterogéneo –citas diversas, palabras venidas de distintos idiomas– y la manera de ingerirlo y restituirlo –vía el fragmento, la serie, la lista– constituyen simultáneamente un enriquecimiento y un desequilibrio que pueden transformarse en peligro para la integridad de la obra poética. Pero este sería su desafío permanente: edificarse en un espacio poético movedizo que a menudo incurre en un espacio pictórico también marcado por dudas y rupturas.



## CONCLUSIONES

Así, además y felizmente,  
es poco lo que se concluye  
y mucho lo que se deja abierto.

*Escribir en el aire*, ANTONIO CORNEJO POLAR

Blanca Varela pertenece, sin duda, a esos poetas que en el siglo XX fueron atraídos por la pintura y las soluciones que brindaba a ciertos problemas de escritura. Así, señala Carine Trévisan ese acercamiento entre unos y otros, en la inmediata posguerra: “Les poètes ont trouvés dans la peinture non seulement un monde ‘vu’ mais, par le biais du travail sur l’espace [...] la matière [...] ou le geste [...] un certain mode de présence au monde qui déborde la seule expérience du regard [...] La peinture représente une incarnation de ce qui échappe à la saisie discursive”.<sup>1</sup>

El campo de lo pictórico está ampliamente representado en los poemas de Blanca Varela: no solo por las referencias numerosas que puntúan los poemas —nombres de pintores, técnicas o vocabulario de la pintura— sino por la reflexión que se instaura a partir de los poemas en los que interviene la pintura. Varios son los hilos que unen el espacio del lienzo al espacio del poema: las razones miméticas son las menos, ya que aunque pueda existir realmente el cuadro o la representación del espacio descrito, interesa más la visión que da de él la poeta, lo que selecciona y cómo este material sirve para otras

---

<sup>1</sup> Carine Trévisan, *op. cit.*, p. 196.

creaciones verbales.<sup>2</sup> El cuadro sirve para expresar un camino ya recorrido por otros artistas y señala experiencias realizadas, algo que el poema recupera bajo lo que podríamos llamar dispositivos poéticos: lo hemos visto a propósito de una puesta en escena del espacio, verdadera teatralización del poema. Este dispositivo puede acoger, por una parte, grandes espacios abiertos –mar, cielo, arena– que podríamos decir autobiográficos, pero también dominantes en la pintura contemporánea influenciada por los surrealistas, y, por otra parte, sobre este telón, un mundo de objetos que va reduciéndose en los últimos poemarios. Con ello se consigue un minimalismo que todavía salvaguarda ciertas reglas como las de una tensión permanente, donde reinan el oxímoron y la paradoja en un *visuel non figurable*. Dentro del dispositivo poético es esencial la plaza de la voz poética alrededor de la que se instalan voces que vienen de fuera o voces que le están íntimamente ligadas. Una tradición como la del poema en prosa permite incluir estos datos pictóricos heterogéneos que llegan como impulsos para la aprehensión de un mundo trastornado en el que la voz poética busca alternativamente situarse y perderse.

Hay, por otra parte, en la poesía de Blanca Varela, un cuerpo a cuerpo con la materia que recuerda el gesto del pintor. El cuerpo, los cuerpos, lo carnal como universo por explorar y como universo que se nutre de lo humano en un intercambio permanente de composiciones y de materialidad: entre antropofagia y disección reconocemos un hurgar inquieto y la observación de un palpitar común por parte de la voz poética. El otro, lo otro es también un espacio sagrado, metonímico de una presencia con la que la poeta intenta comunicarse a pesar o a causa de un contacto doloroso,

---

<sup>2</sup> Por ello, los cuadros a los que he podido aludir no se incluyen directamente en el estudio sino que se añaden en los anexos.

desestabilizador, desestabilizado por la ambivalencia de las palabras, las elipsis, los blancos que ahuecan un espacio poético que nunca recupera totalmente su unidad. Es una relación íntima que reúne a los dos mayores protagonistas de los versos varelianos, no por ello menos encarnizada. La violencia es un *leitmotiv*, objetivada cuando el marco onírico la canaliza, subjetivada cuando la voz poética está en peligro, en un universo que amenaza con engullirla, que domina por su permanencia mientras que el cuerpo humano está lastrado por su inmanencia: “me sobrevivirán aguja vaso piedra / hormigas afanosas / me sobrevivirán” (fragmento 16 de *Concierto animal*). La violencia, sufrida o asumida en el poema, sea en la imprecación, sea en espacios cernidos por la fragmentación o la invasión del blanco, es también una respuesta poética: conjuro permanente del poema frente a la muerte.

El espacio poético en la obra de Blanca Varela se apoya en los espacios trastornados, impregnados por la duda tal como los exhibe la pintura contemporánea –donde la interpretación no puede resolverse fuera del reiterado cuestionamiento–. El poema conserva la huella de una tensión que pone en tela de juicio sin cesar el sentido del verso y de la prosa en sus más recónditos espacios: la voluntad poética de restituir un mundo, a la vez creación e intento de conocimiento, se enfrenta a un espacio irreductible, imposible de señalar porque fracasa el intento en una proliferación de sentido contraproducente, imposible de salvaguardar ante la absorción por el silencio. La irreductibilidad de este espacio es entera en la pintura del siglo XX: “C'est ce fond invisible et inaccessible que la peinture contemporaine *cherche à faire apparaître*. Il s'agit moins pour elle de reproduire le visible que *d'interroger l'énigme* de sa visibilité [...] “Peindre, c'est *chercher* le visage de ce qui n'a pas de visage”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 279. La cita es de Bram der Velde, recogida por

En este sentido también lo que pasa por lo pictórico y lo poético tiene que ver con una búsqueda y un dinamismo de la voz poética: un desplazamiento, el de la mirada por un cuadro, un paisaje, una escena, y también un desplazamiento de la voz poética sellada por la búsqueda ininterrumpida, del primero al último de los poemarios publicados. Ésta puede cobrar acentos místicos, imantada por el deseo que anima al yo poético: “qué haríamos pregunto / sin esa enorme oscuridad” (fragmento 9, *idem*); pregunta a la que el poeta José Ángel Valente contesta recordando a San Juan de la Cruz: “nosotros no hemos venido para ver, hemos venido para no ver”.<sup>4</sup> Pura perspectiva dinámica que se nutre de su propio impulso. Habría, entonces, entre lo pictórico y lo poético la transmisión de una energía capaz de integrar en el proceso creador la fracción de negatividad que también forma parte de ella: entonces la destrucción, la fragmentación es una manera de expresar, en el cuadro y en el poema, la relación del ser humano y, pues, del creador con el universo. Esta situación contradictoria es primera –“por el camino de la carne / sangre en vilo / se llega al mundo” (*idem*)–, luego se abre la perspectiva de un caminar, de un cruzar espacios que pocas veces son tierra firme, sino más bien terreno movedizo, sentido huidizo, pregunta sin respuesta.

“Etre peintre équivaut en quelque sorte à être une sentinelle perdue.”<sup>5</sup> Esta definición del pintor que diera Van Gogh nos acerca sin duda a la propia actitud de Blanca Varela frente a la escritura y como poeta. Encontramos en su poesía ese mismo arriesgarse en un espacio que queda, a pesar de todos los intentos, cruelmente desconocido, inestable, por imaginar.

---

Bernard Noël en su *Journal du regard (1970-1983)*. (Las cursivas son mías.)

<sup>4</sup> Antoni Tàpies y José Ángel Valente, *Comunicación sobre el muro*, p. 19.

<sup>5</sup> Franck Maubert, *La peinture moderne. Du fauvisme à nos jours*, p. 167.

Dentro del universo imaginario vareliano –“l'univers imaginaire' d'un écrivain n'est [...] pas un territoire circonscrit une fois pour toutes: c'est un horizon ouvert et mobile”<sup>6</sup> quiero insistir en un dato que queda un poco obviado desde el principio y que tiene que ver con la emoción. Por ejemplo, en el sentido que le da Lucie Bourassa cuando dice: “Lire, écrire un poème c'est éprouver le sens autant que le comprendre”;<sup>7</sup> o cuando Matisse explica: “L'art n'est pas un truc d'invention. L'art doit toujours être mesuré à l'émotion même de l'homme. Sans sincérité, il n'y a pas d'œuvre authentique”.<sup>8</sup> No tiene por qué parecer paradójica esta afirmación del papel insustituible de la emoción en la obra poética de la peruana. Nos situamos aquí, por supuesto, en el polo opuesto a un sentimentalismo dulzón rotundamente apartado e ironizado por la voz poética. Pero la emoción, desde su etimología –movimiento que hace salir de sí a quien la experimenta– es esta energía que se propaga y permite el encuentro con lo otro y los demás, y que por lo tanto carece de representación al estar siempre en búsqueda de una forma que la pueda alojar.<sup>9</sup> La emoción es, pues, aquello que supera las rupturas entrevistas o incluidas en los poemas: es aquel hilo tenue e imprescindible, tan desproporcionado como la araña “frágil y rencorosa [...] segregando la salvación sobre el abismo”. La emoción desempeña un papel de coyuntura, como una articulación flexible entre espacios, una

---

<sup>6</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 111.

<sup>7</sup> Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, p. 403. (Cursivas de la autora.) La cita continúa: “Tout se passe comme si la poésie mettait en œuvre non seulement du sens, mais aussi, et simultanément, du sens ‘sensible’” (*idem*).

<sup>8</sup> Citado por Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, p. 137, n. 2.

<sup>9</sup> “[L'émotion] ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots”, Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 3.

trabazón entre las palabras que salva el poema de la desintegración, y lo unifica a partir de nuestra común humanidad. La “Silenciosa algarabía del corazón” (fragmento 12 de *El libro de barro*) es, entonces, expresión de una meta común al conjunto de la obra: corazón, lugar por antonomasia de la emoción, pulso e impulso del poema; mas este soplo poético y vital padece una suerte de “arritmia”, un ritmo en permanente desequilibrio, alterado por la algarabía que le acompaña. La algarabía amplifica esta impresión por lo que sobrentiende: tanto el atropello de la lengua, llevándola incluso hasta la gritería —formando entonces un oxímoron con silenciosa— y la caligrafía, como la escritura ininteligible. El sentido se pierde si no en el silencio por lo menos en lo indescifrable. Corazón remite simultánea y etimológicamente al recuerdo —“Cordis. Corazón” (fragmento 19)— que, asociado a la algarabía, parece amenazado. “Silenciosa algarabía del corazón” parece conciliar, entonces, los dos movimientos que tensan los poemas: pérdida y búsqueda. Versos, poemas que exhiben sus derrotas para transformarlas en espacio poético capaz de seguir siendo acogedor.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de Blanca Varela

#### *Poemarios*

- Ese puerto existe*. Pról. de Octavio Paz, UV, Xalapa, 1959.
- Luz de día*. Ediciones de la Rama Florida, Lima, 1963.
- Valses y otras falsas confesiones*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1972.
- Canto villano*. Arybalo, Lima, 1996 [1a. ed. 1978].
- Camino a Babel. Antología*. Pról. de Javier Sologuren, Muni-  
libros, Lima, 1986.
- Canto villano (Poesía reunida 1949-1983)*. Pról. de Roberto  
Paoli, FCE, México, 1986.
- Blanca Varela. Poesía escogida 1949-1991*. Pról. de Jonio Gonzá-  
lez, Icaria, Barcelona, 1993.
- Ejercicios materiales*. Campodónico, Lima, 1993.
- El libro de barro*. Ediciones del Tapir, Madrid, 1993.
- Canto villano (Poesía reunida 1949-1994)*. Próls. de Octavio  
Paz, Roberto Paoli y Adolfo Castañón, FCE, México, 1996.
- Como Dios en la nada (Antología 1949-1998)*. Selección y pról.  
de José Méndez, Visor de Poesía, Madrid, 1999.
- Concierto animal*. Peisa-Pretextos, Lima, 1999.
- Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*.  
Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001.
- Aunque cueste la noche*. Ediciones Universitarias de Salamanca-  
Patrimonio Nacional, Madrid-Salamanca, 2007.

### Traducciones

- Le livre d'argile*. Trad. de Claude Couffon, Indigo, París, 1998.  
*Exercices matériels*. Trad. de Tita Reut, pref. de Mario Vargas Llosa, Éditions Myriam Solal, París, 1999.

### Poemas en revistas

- “Poemas: ‘El día’ y ‘La ciudad’”, *Las Moradas*. Núm. 5 (julio), p. 149, Lima, 1948.
- “Poemas: ‘Carta’, ‘Fuente’, ‘Divertimento’ y ‘Poema’ (‘Vuelvo a contar mis dedos...’)”, *Letras peruanas*. Núm. 8 (octubre), pp. 128-129, Lima, 1952.
- “Blanca Varela (‘Las cosas que digo son ciertas’, ‘Fuente’, ‘La ciudad’, ‘En el espejo’, ‘El observador’. Poemas en español y traducidos al inglés)”, *Mundos Artium*. Pp. 86-90, 1969.
- “Blanca Varela/‘Vals’”, *Diálogo*. Vol. 15, núm. 89 (sep-oct.), pp. 21-22, Lima, 1979.
- “Blanca Varela/Poemas: ‘Último poema de junio’”, *Socialismo y participación*. Núm. 11, pp. 243-244, Lima, 1980.
- “Poemas de Blanca Varela: ‘Malevitch en su ventana’, ‘Canto villano’ y un poema aún inédito, ‘Amor escrito’, con un dibujo de Tilsa Tsuchiya”, *Apertura*. (Marzo), p. 15, Lima, 1991.

### Textos

- “Debate la liberación de la mujer. Respuesta de Blanca Varela”, *Libre*. Núm. 4, pp. 107-108, Lima, 1972.
- “Antes de escribir estas líneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 417 (marzo), pp. 84-87, Madrid, 1985.

## Entrevistas con Blanca Varela

- ÁNGELES, César. “No puedo ser sin el Perú: las confesiones de Blanca Varela”, *La República*. Lima, 30 de abril de 1989.
- ANÓNIMO. “El rostro místico de mi palabra es una feroz soberbia de ángel caído”, *El Nacional*. Caracas, 29 de agosto de 1993, sp.
- ARÉVALO, Javier. “Los mortales vivimos en el esplendor de un momento”, *El Comercio*. Lima, 28 de noviembre de 1993.
- CÁRDENAS, Federico de y Peter Elmore. “Blanca Varela: Confesiones verdaderas”, *Carteles* [?].
- COAGUILA, Jorge. “La poesía es una sola (confesiones de Blanca Varela-1)”, *La República (Culturas)*. Lima, 15 de mayo de 1994, pp. 25-26.
- . “Prefiero la desvergüenza (confesiones de Blanca Varela-2)”, *La República (Culturas)*. Lima, 22 de mayo de 1994, pp. 35-36.
- CUETO, Alonso. “El deseo es un lugar que se abandona”, *Dominical*. Lima, 14 de noviembre de 1993, p. 15.
- FORGUES, Roland. “Blanca Varela: la fascinación por lo maravilloso”, *Las poetas se desnudan*. El Quijote, Lima, 1991.
- NÚÑEZ, Charo *et al.* “Blanca Varela: ‘Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años’”, *Diario de Poesía*. Núm. 33, Buenos Aires-Rosario, octubre de 1995, pp. 3-5.
- ROSAS, Patrick. “Hay que vivir como si fuera el día definitivo’. Una entrevista con Blanca Varela”, *Quehacer*. Núm. 118 (may-jun), pp. 74-80, Lima, 1999.
- SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. “Fuera de la poesía, todo es caos (entrevista con Blanca Varela)”, *Quehacer*. Núm. 99 (ene-feb), pp. 4-15, Lima, 1996.
- SUÁREZ, Modesta. Entrevista con Blanca Varela. Lima, 28 de septiembre de 1990, inédita.

- . Entrevista con Blanca Varela. Lima, 23 de agosto de 1997, inédita.
- . Entrevista con Blanca Varela. París, 8 de mayo de 1999, inédita.

### **En torno a la obra de Blanca Varela (comentarios, estudios, antologías)**

- ARETA, Gema. “El conjuro del silencio: la poesía de Blanca Varela”, Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Universitat de Lleida, Lérida, 1996, pp. 489-494.
- ARIDJIS, Ana. “Poesía escogida (1949-1991) de Blanca Varela”, *Vuelta*. Vol. 17, núm. 205 (diciembre), México, 1993, p. 49.
- BADOS-CIRIA, Concepción. “La poética del espacio en la obra de Blanca Varela”, *Lucero*. Vol. 6, Berkeley, 1995, pp. 37-43.
- BECCIU, Ana María. “Blanca Valera [sic]. Rotunda, descarada, impúdica”, *Quimera*. Núm. 123 (núm. titulado *Catálogo de sombras. Treinta escritoras del siglo XX en lengua castellana*), pp. 62-63, Barcelona, 1994.
- BERMÚDEZ, Silvia. *La esfinge de la escritura: la poesía ética de Blanca Varela*. Juan de la Cuesta, Newark, 2005.
- CABEL, Jesús. *Bibliografía de la poesía peruana (65/79)*. Amaru Editores, Lima, 1980.
- . *Fiesta prohibida*. SAGSA, Lima, 1986.
- DARROCH, Lynn A. *Between fire and love. Contemporary Peruvian Writing*. Mississippi Mud, Portland, Oregon, 1980.
- DREYFUS, Mariela y Rocío Silva Santisteban (eds.). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2007.

- ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. Peisa, Lima, 1973.
- FALLA, Ricardo y Sonia Luz Carrillo. *Curso de realidad. Proceso poético 1945-1980 (I y II)*. Poesía, Lima, 1988.
- FERRARI, Américo. “La carrera y el premio-reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela”, *Los sonidos del silencio (poetas peruanos del siglo XX)*. Mosca azul editores, Lima, 1990.
- FERREIRA, César. “Ejercicios materiales”, *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. Núm. 23 (mayo), pp. 119-120, Arizona State University, Arizona, 1994.
- FORGUES, Roland y Marco Martos. *La escritura, un acto de amor*. Ed. det Tignahus, Grenoble, 1989.
- FORGUES, Roland. “La creación poética femenina del Perú. Las fundadoras: Magda Portal y Blanca Varela”, *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina*. Pau, Murcia, 1999, pp. 105-115.
- GAZZOLO, Ana María. “Blanca Varela y la batalla poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 466 (abril), pp. 129-138, Madrid, 1989.
- GONZÁLEZ, Jonio. Pról. de *Blanca Varela. Poesía escogida 1949-1991*. Icaria, Barcelona, 1993, pp. 9-18.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. “Blanca Varela: cantar de ciegos”, Dominical de *El Comercio*. Lima, 19 de noviembre de 1978.
- GRAVES, Cristina. “Con el ángel entre los dedos” (sobre *Canto villano*), *Hueso húmero*. Núm. 4 (ene-mar), pp. 93-101, Lima, 1980.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La Generación del 50: un mundo dividido*. Séptimo Ensayo 1, Lima, 1988.
- HIGGINS, James. Cap. “Una voz femenina: Blanca Varela”, *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Milla Batres, Lima, 1993, pp. 129-149.
- HUAMAN, Miguel Ángel. La feminidad como poética. Inédito.

- JIMÉNEZ, Reynaldo. "Contra el regreso a Babel", *Oráculo*. Núm. 2 (junio), pp.75-79, Lima, 1981.
- KRISTAL, Efraín. "Lo más oscuro del verano: interpretando un poema de Blanca Varela", *Neue Romania*. Núm. 16, pp. 131-135, Friburgo, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista con Blanca Varela", *Mester*. Vol. xxiv, núm. 2 (otoño), pp. 133-150, Los Ángeles, 1995.
- MARTOS, Marco. *La generación del cincuenta. Documentos de literatura*. Núm. 1 (abr-jun), Lima, 1993.
- MONGUIO, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. FCE, México, 1954.
- MORALES, Jessica. El discurso amoroso en la poesía de Blanca Varela. Tesina, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1990.
- MOULIN, Joëlle. *L'autoportrait au XXème siècle*. Société Nouvelle Adam Biro, París, 1999.
- O'HARA, Edgar. "Blanca Varela en aire, tierra y agua", *Cielo abierto*. Núm. 24, pp. 19-24, Lima, 1983.
- OLLÉ, Carmen. "Canto villano", *Debate*. Núm. 92 (dic-ene), pp. 63-64, Lima, 1997.
- ORRILLO, Winston. "Poesía peruana actual: dos generaciones", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 228 (diciembre), pp. 620-662, Madrid, 1968.
- ORTEGA, Julio. *Figuración de la persona*. EDHASA, Barcelona, 1970, pp. 196-201.
- OVIEDO, José Miguel. "Literatura peruana, hoy", *Casa de las Américas*. Núm. 64, pp. 21-27, Cuba, 1971.
- \_\_\_\_\_. "Blanca Varela o la persistencia de la memoria", *Diálogos*. Núm. 15 (sep-oct), pp. 15-20, Lima, 1979.
- \_\_\_\_\_. "La nueva y agresiva poesía peruana", *Ínsula*. Núms. 332-333, pp. 12-13.
- PAOLI, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Università degli Studi di Firenze, Firenze, 1985.

- PAZ, Octavio. "Destiempos de Blanca Varela", *Puertas al campo*. Seix Barral, Barcelona, 1989 [1a. ed. 1966].
- POLLAROLO, Giovanna. "Blanca reunida", *Debate*. (Septiembre), p. 86, Lima, 1986.
- REISZ, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Edicions de la Universitat de Lleida, Lérida, 1996.
- ROMUALDO, Alejandro y Sebastián Salazar Bondy. *Antología general de la poesía peruana*. Librería Internacional del Perú, Lima 1957.
- SCHWARTZ, Perla. "Blanca Varela: poesía de ausencias", *Plural*. Vol. 15, núm. 178 (julio), pp. 64-65, México, 1986.
- SILVA SANTISTEBAN, Rocío. "Un animal para el sacrificio", *Hueso húmero*. Núm. 30 (marzo), pp. 109-113, Lima, 1994.
- . Mala madre. Exorcizando las representaciones simbólicas de la maternidad. Lima, julio de 1997, inédito.
- . ¿Muchachita ingenua? Resemantización moderna de una expresión criolla popular: a propósito de *Valses* de Blanca Varela. Lima, julio de 1997, inédito.
- SOBREVILLA, David. "La poesía como experiencia. Una primera mirada a la poesía reunida (1949-1983) de Blanca Varela", *Kuntur*. Núm. 2, pp. 53-58, Cuzco, 1986.
- SOLOGUREN, Javier. "Al andar del camino. Poesía del 40: Blanca Varela", *La imagen* (suplemento cultural de *La Prensa*). 25 de julio, p. 22, Lima, 1976.
- . *Gravitaciones & Tangencias*. Colmillo blanco, Lima, 1988, pp. 184-187.
- SUÁREZ, Modesta. "Lima en la poesía femenina peruana", *Le Fait culturel régional*. CRINI, Nantes, 1996, pp. 25-37.
- . "Tradición y maternidad. La poesía femenina peruana contemporánea", *Actas del coloquio Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Universidad de Mérida, Mérida, 1999.

- SUÁREZ, Modesta. “De sombras y destellos. Ritmo y épica en ‘Crónica’ de Blanca Varela”, en Modesta Suárez *et al.* (eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/métrica(s)/ruptura(s)*. Verbum, Madrid, 2000, pp. 255-270.
- SUÁREZ, Modesta *et al.* (eds.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s)/ruptura(s)*. Introd. de H. Le Corre, M. Suárez y D. Vives, Verbum, Madrid, 2000.
- V. A. *La casa de cartón*. Segunda época, núm. 8, Lima, 1996.
- . *La casa de cartón*. Segunda época, núm. 10, Lima, 1997.
- VALENCIA TSUCHIYA, Marcela. “Blanca poesía”, *La tortuga*. Núm. 15, pp. 44-45, Lima, 1985.

## Estudios sobre pintura/poesía/espacio

### *Sobre pintura*

- BAXANDALL, Michael. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture*. Seuil, París, 1989 [1a. ed. 1971].
- BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II, Visor, Madrid, 1996.
- CHIPP, Herschel B. (ed.). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal ediciones, Madrid, 1995 [1a. ed. 1968].
- DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Seuil, París, 1984.
- . *L'origine de la perspective*. Champs Flammarion, París, 1993 [1a. ed. 1987].
- DUPIN, Jacques. *L'espace autrement dit*. Éditions Galilée, París, 1982.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis. “La serie: séquence pour un mobile/ un motif inépuisable”, en Bertrand Rougé, *Suites et séries*, Presses Universitaires de Pau, Pau, 1994, pp. 133-140.

- FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et société*. Denoël, París, 1977 [1a. ed. 1950].
- GARCÍA DE CARPI, Lucía. *Las claves del arte surrealista*. Planeta, Barcelona, 1990.
- LAUER, Mirko *et al.* *Szyszlo*. Mosca azul editores, Lima, 1975.
- . *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca azul editores, Lima, 1976.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. “(Notes sur Bacon)”, *Francis Bacon*. Catalogue du Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou, París, 1996, pp. 43-53.
- LEIRIS, Michel. *Bacon le hors-la-loi*. Éditions Fourbis, París, 1989.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (ed.). *La peinture*. Larousse, Textes essentiels, París, 1997 [1a. ed. 1995].
- LOURENÇO, Eduardo. *Le miroir imaginaire (essais sur la peinture)*. Éditions de l'Escampette, Bordeaux, 1994.
- MAUBERT, Franck. *La peinture moderne. Du fauvisme à nos jours*. Nathan, París, 1985.
- MERLEAU-PONTY, Pierre. *L'œil et l'esprit*. Folio Essais, París, 1997 [1a. ed. 1964].
- MILLONES, Luis. *El rostro de la fe. Doce ensayos sobre religiosidad andina*. Universidad Pablo de Olávide-Fundación el Monte, Sevilla, 1997.
- MOULIN, Joëlle. *L'autoportrait au XXème siècle*. Société Nouvelle Adam Biro, París, 1999.
- NOËL, Bernard. *Journal du regard (1970-1983)*. POL, París, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Editions de minuit, París, 1957.
- PRUDON, Montserrat (ed.). *Peinture et écriture moderne*. La différence-UNESCO, París, 1996.
- RAILLARD, Georges. *La syllabe noire de Tàpies*. André Dimanche Ed., Marseille, 1994.

- RIVERA, Diego. *Ecrits sur l'art*. Ides et calandes, Neuchâtel, 1996.
- ROUGÉ, Bertrand (ed.). *Ellipses, blancs, silences*. Presses Universitaires de Pau, Pau, 1992.
- . *Montages/Collages*. Presses Universitaires de Pau, Pau, 1993.
- . “Splitting Cicadas, ou le repli des masques (Jasper Johns et la série)”, *Suites et séries*. Presses Universitaires de Pau, Pau, 1994.
- (ed.). *Suites et séries*. Presses Universitaires de Pau, Pau, 1994.
- RUBIO, Oliva María. *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*. Tecnos, Madrid, 1994.
- SCHEFER, Jean-Louis. “Chair de la peinture”, *Francis Bacon*. Catalogue du Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 33-41.
- SCHOR, Naomi. *Lectures du détail*. Nathan, Paris, 1994.
- SZYSZLO, Fernando de. “Algunas reflexiones sobre la creación artística en América Latina”, *Vuelta*. Núm. 136 (marzo), pp. 57-59, México, 1988.
- . *Miradas furtivas*. FCE, México, 1996.
- TÀPIES, Antoni. *La pratique de l'art*. Gallimard, Paris, 1974 [1a. ed. 1971].
- TÀPIES, Antoni y José Ángel Valente. *Comunicación sobre el muro*. Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Eloge du quotidien (Essai sur la peinture hollandaise de XVII<sup>e</sup> siècle)*. Seuil, Paris, 1997 [1a. ed. 1993].
- TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*. Xavier Moyssén (ed.), México, UNAM, 1990.
- VALLIER, Dora. *L'intérieur de l'art*. Seuil, Paris, 1982.
- VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*. Librairie Droz, Genève, 1989.

- VOUILLOUX, Bernard. *L'interstice figural. Discours, histoire, peinture*. Le Griffon d'argile y Presses Universitaires de Grenoble, Sainte Foy (Québec) y Grenoble, 1994.
- . *La peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*. CNRS Langage, Paris, 1994.

*Sobre literatura, poesía*

- ADORNO, Théodor W. “Le surréalisme: une étude rétrospective”, *Notes sur la littérature*. Champs Flammarion, Paris, 1984 [1a. ed. 1958].
- ALONSO, Joseph et al. (eds.). *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. IFEA-PUC, Lima, 1992.
- ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre*. NRF Gallimard, Paris, 1981.
- ARETA MARIGÓ, Gema. *La poética de José María Eguren*. Alfar, Sevilla, 1993.
- AUBÈS, Françoise. “Las Moradas ou la frontière magique: la revue du poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen (1947-1949)”, *América. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*. Núms. 9-10, Paris, 1992.
- AUDOIN, Philippe. *Les surréalistes*. Seuil, Paris, 1973.
- BACIU, Stefan. *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Ediciones universitarias, Valparaíso, 1979.
- BANCQUART, Marie-Claire. “D'une intériorisation de la poésie”, en Marie-Claire Bancquart (ed.), *Poésie de langue française 1945-1960*. Puf, Paris, 1995, pp. 11-23.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, (1-2). Gallimard, Paris, 1987 y 1996 [1a. edición 1966 y 1974, respectivamente].
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Librairie Nizet, Paris, 1959.
- BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie*. Éditions de la Baco-nnière, Neuchâtel, 1981.

- BONNEFOY, Yves. *Le nuage rouge*. Mercure de France, Paris, 1992 [1a. ed. 1977].
- . *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France (1981-1993)*. Seuil, Paris, 1999.
- BOURASSA, Lucie. “De l'espace au temps, du voir à la voix”, *Poétique*. Núm. 91, pp. 345-362, Paris, 1992.
- . *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Les Editions Balzac, Montreal, 1993.
- BURGOS, Jean. *Pour une poésie de l'imaginaire*. Col. Pierres Vives, Seuil, Paris, 1982.
- CABRERA, Miguel. *Milenaria Luz (La poesía de Javier Sologuren)*. Ediciones del Tapir, Madrid, 1988.
- CHÉNETIER, Marc. “Kyrielle et liaison. Propos profane sur la liste en littérature”, en Bertrand Rougé (ed.), *Suite et séries*. PUP, Pau, 1994, pp. 107-122.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. “Breton, Leiris: l'espace forcené”, en Michel Collot y Jean-Claude Mathieu (eds.), *Espace et poésie*. PENS, Paris, 1987, pp. 149-158.
- COLLOT, Michel y Jean-Claude Mathieu (eds.) *Espace et poésie*. PENS, Paris, 1987.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Puf écriture, Paris, 1989.
- . *La matière-émotion*. Puf écriture, Paris, 1997.
- DEPREUX, Jacques. *André du Bouchet ou la parole traversée*. Éditions Champ Vallon, Seyssel, 1988.
- DESSONS, Gérard. “La peinture est une poésie silencieuse”, *Penser la voix, La Licorne*. Núm. 41, pp. 217-239, Université de Poitiers, Poitiers, 1997.
- DESSONS, Gérard y Henri Meschonnic. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Dunod, Paris, 1998.
- DETOURS D'ÉCRITURE. *Octavio Paz ou la raison poétique*. Núms. 13-14 (verano), Printemps, Paris, 1989.

- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, París, 1984 [1a. ed. 1969].
- EARLE, Peter G. y Germán Gullón (eds.). *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*. University of Pennsylvania, Philadelphia, 1975.
- ESCOBAR, Alberto. *El imaginario nacional*. IEP, Lima, 1989.
- FERNÁNDEZ, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica*. Hiperión, Madrid, 1994.
- FORGUES, Roland. *José María Arguedas. La letra inmortal (correspondencia con Manuel Moreno Jimeno)*. Ediciones de los ríos profundos, Lima, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Éditions Payot, París, 1981.
- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Le livre de poche, París, 1999 [1a. ed. 1956].
- GASARIAN, Gérard. *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*. Champ Vallon, Seyssel, 1986.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Seuil, París, 1987.
- GIL, Fernando. *Traité de l'évidence*. Jérôme Millon, Grenoble, 1993.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Poésie et figuration*. Col. Pierres Vives, Seuil, París, 1983.
- . (ed.). *La poésie. Textes critiques XIVè-XXè siècle*. Larousse, París, 1995.
- GUYAUX, André. *Poétique du fragment. (Essai sur les Illuminations de Rimbaud)*. Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1985.
- JACKSON, John E. *La poésie et son autre*. Corti, París, 1998.
- JEAN, Marcel. *Autobiographie du surréalisme*. Seuil, París, 1978.
- LARÇON, Daniel. "Un *ut pictura poesis* contemporain", en Godoffre, Ellrodt, Maulpoix (eds.), *L'acte créateur*. Puf, París, 1997, pp. 205-217.
- LARREA, Juan. *Del surrealismo a Machupicchu*. Joaquín Mortiz, México, 1967.

- LARREA, Juan. *César Vallejo y el surrealismo*. Visor, Madrid, 1976.
- LAUER, Mirko y Abelardo Oquendo. *Surrealistas y otros peruanos insulares*. Ocnos, Barcelona, 1973.
- LOUVEL, Liliane. “La description ‘picturale’. Pour une poétique de l’iconotexte”, *Poétique*. Núm. 112 (noviembre), pp. 475-490, París, 1994.
- MAULPOIX, Jean-Michel. “La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne”, en Dominique Rabaté (ed.), *Figures du sujet lyrique*. Puf, París, 1996.
- . “Création et contradiction”, Godoffre, Ellrodt, Maulpoix (eds.), *L’acte créateur*. Puf, París, 1997, pp. 13-29.
- MEO ZILIO, Giovanni. “El lenguaje poético de César Vallejo...”, en Américo Ferrari (ed.), *César Vallejo. Obra poética*. Conaculta, México, 1989.
- MESCHONNIC, Henri. *Les états de la poétique*. Puf, París, 1985.
- MET, Philippe. *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*. Puf, París, 1999.
- OTERO, Blas de. *Expresión y reunión*. Alianza editorial, Madrid, 1996 (1a. ed. 1981).
- PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico*. Gredos, Madrid, 1985.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, México, 1956.
- . “Poesía de circunstancias. Conversación con César Salgado”, *Vuelta*. Núm. 138 (mayo), pp. 13-20, México, 1988.
- . “La palabra edificante”, *Los signos en rotación y otros ensayos*. Alianza Editorial, Madrid, 1991 [1a. ed. 1971].
- . *Cuadrivio*. Seix Barral, Barcelona, 1991.
- PICARD, Anne. “Octavio Paz. El espacio dicho de otra forma. Hacia una convivencia entre ritmo pictórico y ritmo poético”, en Modesta Suárez et al. (eds.), *Poesía hispanoamericana contemporánea: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)*. Verbum, Madrid, 2000, pp. 211-221.

- ROUGÉ, Bertrand (ed.). *Ellipses, blancs, silences*. PUP, Pau, 1990.
- SHERRINGHAM, Marc. *Introduction à la philosophie esthétique*. Éditions Payot, Paris, 1992.
- SIGANOS, André. *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Puf, Paris, 1999.
- SOLOGUREN, Javier. *Hojas de herbolario*. Universidad Iberoamericana-Artes de México, México, 1996.
- STEINER, Georges. *Réelles présences. Les arts du sens*. Gallimard, Paris, 1989.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia (ensayos sobre poesía hispanoamericana)*. FCE, México, 1985 [1a. ed. 1975].
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Puf, Paris, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Tel Gallimard, Paris, 1994.
- TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura peruana*. Peisa, Lima, 1992.
- THÉLOT, Jérôme. *La poésie précaire*. Puf, Paris, 1997.
- TRÉVISAN, Carine. "Les poètes et la peinture: 'une fête de l'apparition'", en Marie-Claire Bancquart (ed.), *Poésie de langue française 1945-1960*. Puf, Paris, 1995.
- V. A. *Les rêves. Voie royale de l'inconscient*. Tchou éditeur, Paris, 1979.
- VADÉ, Yves. *Le poème en prose*. Belin Sup, Paris, 1996.
- VALLEJO, César. *Obra poética*. Col. Archivos, Américo Ferrari (ed.), Madrid, 1988.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo. *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*. Alianza Tres, Madrid, 1991.
- . "Pinturas y fotografías de Eguren. El Poeta", *Escritos varios sobre arte y poesía*. FCE, Lima, 1996.

- YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Ariel, Barcelona, 1984 [1a. ed. 1971].
- . *Movediza modernidad*. Taurus, Madrid, 1996.
- ZAMBRANO, María. *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

# ANEXOS



**Lista de las principales ocurrencias,  
por orden decreciente, en el diccionario**

Documento 1: de *Puerto Supe*

Documento 2: de *Luz de día*

Documento 3: de *Valses y otras falsas confesiones*

Documento 4: de *Canto villano*

Documento 5: de *Ejercicios materiales*

Documento 6: de *El libro de barro*

Documento 7: de *Concierto animal*

Documento 8: del conjunto de los siete volúmenes de la obra de Blanca Varela

**Lista de ocurrencia de términos (resultados)**

Documento 9: palabras que comienzan con “rojo”/concordancias de formas

Documento 10: palabras que comienzan con “noc”/concordancias de formas

Documento 11: palabras que comienzan con “verde” situadas dentro de su entorno textual

## 1. Puerto Supe

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
1	326	,	32	11	ojos
2	226	.	33	11	mis
3	159	el	34	10	todo
4	150	de	35	10	te
5	142	y	36	10	o
6	136	Ya	37	10	ni
7	72	en	38	10	me
8	65	que	39	10	más
9	58	un	40	10	entre
10	53	una	41	10	donde
11	45	los	42	10	?
12	41	a	43	9	todos
13	35	las	44	9	tiempo
14	32	como	45	9	mar
15	32	al	46	9	hacia
16	30	se	47	9	esta
17	29	es	48	9	día
18	29	con	49	8	sombra
19	23	no	50	8	pero
20	22	su	51	8	aire
21	22	del	52	7	terrible
22	19	sin	53	7	tan
23	18	sobre	54	7	negro
24	18	mi	55	7	luz
25	17	sus	56	7	era
26	17	por	57	7	cae
27	15	vara	58	7	amo
28	15	o	59	6	tu
29	13	noche	60	6	soy
30	13	hay	61	6	sol
31	13	cielo	62	6	nos

## 1. Puerto Supe

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
63	6	música	94	4	mundo
64	6	manos	95	4	muerte
65	6	mañana	96	4	horizonte
66	6	libertad	97	4	héroe
67	6	costa	98	4	fruto
68	6	cada	99	4	éste
69	6	amor	100	4	dolor
70	6	alas	101	4	dientes
71	5	sólo	102	4	desierto
72	5	sino	103	4	cuerpo
73	5	pecho	104	4	cuando
74	5	nube	105	4	Cosme
75	5	le	106	4	centro
76	5	junto	107	4	calles
77	5	ha	108	4	caer
78	5	flor	109	4	cabeza
79	5	ese	110	4	años
80	5	casa	111	4	:
81	5	allí	112	4	“
82	5	aliento	113	3	¿qué
83	5	afuera	114	3	yo
84	4	viento	115	3	vuelve
85	4	tierra	116	3	vuela
86	4	terribles	117	3	voz
87	4	son	118	3	voy
88	4	siempre	119	3	vieja
89	4	sangre	120	3	ventanas
90	4	rojo	121	3	único
91	4	porque	122	3	tú
92	4	pesado	123	3	triste
93	4	pequeño	124	3	todavía

## 1. Puerto Supe

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
125	3	toda	156	3	madera
126	3	ti	157	3	luego
127	3	tenía	158	3	llega
128	3	sueño	159	3	lejos
129	3	sorpresa	160	3	lágrima
130	3	silencio	161	3	isla
131	3	rostro	162	3	ira
132	3	rojos	163	3	iii
133	3	roja	164	3	ii
134	3	río	165	3	humo
135	3	recuerdo	166	3	hombres
136	3	quien	167	3	hojas
137	3	puede	168	3	hasta
138	3	prac	169	3	han
139	3	pozo	170	3	golpe
140	3	piedras	171	3	frío
141	3	piedra	172	3	existencia
142	3	paredes	173	3	estoy
143	3	otros	174	3	este
144	3	otro	175	3	está
145	3	oscuras	176	3	esa
146	3	oscura	177	3	eres
147	3	ojo	178	3	él
148	3	nueva	179	3	e
149	3	nada	180	3	dulce
150	3	muy	181	3	días
151	3	muralla	182	3	desnudo
152	3	muerto	183	3	dedos
153	3	morir	184	3	crece
154	3	mismo	185	3	contra
155	3	mí	186	3	conoce

*1. Puerto Supe**(Concluye)*

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
187	3	caballo	195	3	árbol
188	3	boca	196	3	aquél
189	3	batalla	197	3	ángeles
190	3	bajo	198	3	ahora
191	3	azul	199	3	agua
192	3	así	200	3	abierta
193	3	arriba	201	3	;
194	3	arena			

## 2. Luz de día

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
1	324	,	32	12	tiempo
2	240	.	33	12	sin
3	161	la	34	12	entre
4	155	de	35	12	:
5	125	el	36	11	algo
6	108	y	37	10	rostro
7	97	en	38	10	o
8	89	que	39	10	muerte
9	57	un	40	10	mismo
10	48	a	41	10	esa
11	46	una	42	10	;
12	41	no	43	9	tú
13	39	es	44	9	todas
14	38	del	45	9	sombra
15	32	las	46	9	por
16	31	se	47	9	mi
17	29	lo	48	9	hay
18	28	al	49	8	tierra
19	26	con	50	8	sol
20	25	?	51	8	sobre
21	23	más	52	8	qué
22	20	luz	53	8	noche
23	20	los	54	8	ni
24	18	todo	55	8	donde
25	18	para	56	8	aquí
26	17	como	57	7	yo
27	16	día	58	7	ya
28	15	siempre	59	7	verano
29	14	cielo	60	7	su
30	14	aire	61	7	Sólo
31	13	tu	62	7	nos

## 2. Luz de día

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
63	7	negro	94	5	pero
64	7	hasta	95	5	oscuridad
65	7	canta	96	5	orden
66	7	calle	97	5	nada
67	6	vez	98	5	mundo
68	6	ventana	99	5	mirada
69	6	silencio	100	5	hacia
70	6	ser	101	5	estar
71	6	ruido	102	5	está
72	6	primer	103	5	dos
73	6	perdido	104	5	centro
74	6	palabras	105	5	bajo
75	6	otro	106	5	ayer
76	6	me	107	5	arriba
77	6	labios	108	5	árbol
78	6	hemos	109	5	allí
79	6	frente	110	5	alba
80	6	fantasma	111	5	agua
81	6	esto	112	5	(
82	6	este	113	5	)
83	6	desesperación	114	4	¡
84	6	cierto	115	4	¿qué
85	6	amor	116	4	tras
86	5	vida	117	4	tal
87	5	sueño	118	4	sus
88	5	será	119	4	soy
89	5	rojo	120	4	sino
90	5	queda	121	4	si
91	5	puerta	122	4	sea
92	5	primavera	123	4	sangre
93	5	piedra	124	4	ruinas

## 2. Luz de día

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
125	4	plaza	156	3	uno
126	4	piernas	157	3	toda
127	4	ojos	158	3	ti
128	4	morir	159	3	sólida
129	4	le	160	3	sí
130	4	jardín	161	3	sal
131	4	golpe	162	3	recién
132	4	fuego	163	3	rama
133	4	fracaso	164	3	pronto
134	4	fondo	165	3	problema
135	4	estrellas	166	3	polvo
136	4	estrella	167	3	perdida
137	4	esta	168	3	peldaños
138	4	ese	169	3	niño
139	4	eres	170	3	negra
140	4	era	171	3	nacer
141	4	dolor	172	3	muro
142	4	cuerpo	173	3	misma
143	4	color	174	3	mí
144	4	claridad	175	3	memoria
145	4	círculo	176	3	mano
146	4	canto	177	3	mancha
147	4	blanco	178	3	mañana
148	4	alto	179	3	lugares
149	4	abajo	180	3	luego
150	4	!	181	3	ira
151	3	¿quién	182	3	invierno
152	3	¿acaso	183	3	imagen
153	3	vuelo	184	3	hielo
154	3	voz	185	3	herida
155	3	vientre	186	3	hacer

*2. Luz de día**(Concluye)*

---

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
187	3	hace	203	3	campo
188	3	habrá	204	3	camino
189	3	gran	205	3	cae
190	3	gira	206	3	cada
191	3	fue	207	3	cabe
192	3	estoy	208	3	brazos
193	3	espaldas	209	3	bocarriba
194	3	ellas	210	3	azul
195	3	dormido	211	3	arena
196	3	dios	212	3	apenas
197	3	detrás	213	3	antes
198	3	deslumbrante	214	3	altura
199	3	desierto	215	3	allá
200	3	cualquier	216	3	alcanzar
201	3	cosas	217	3	abre
202	3	contra			

---

## 3. Valses y otras falsas confesiones

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
1	172	de	32	13	tus
2	171	.	33	13	ojos
3	155	la	34	13	?
4	146	,	35	12	o
5	120	el	36	11	todo
6	87	y	37	11	sobre
7	74	que	38	11	para
8	73	en	39	11	era
9	68	a	40	10	siempre
10	59	un	41	10	por
11	44	no	42	10	ll
12	34	con	43	9	tiempo
13	33	los	44	9	ti
14	32	las	45	9	sólo
15	31	me	46	9	si
16	31	es	47	9	hombre
17	29	una	48	9	esta
18	29	tu	49	9	cada
19	28	se	50	9	bajo
20	25	del	51	9	aire
21	25	como	52	9	(
22	25	al	53	9	)
23	24	-	54	8	tarde
24	19	mi	55	8	sol
25	17	tú	56	8	qué
26	17	te	57	8	porque
27	17	sin	58	8	muy
28	16	su	59	8	música
29	16	ni	60	8	mis
30	16	lo	61	8	lengua
31	15	más	62	8	eres

## 3. Valses y otras falsas confesiones

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
63	7	vida	94	5	yo
64	7	todas	95	5	sus
65	7	tierra	96	5	solo
66	7	nombre	97	5	puerta
67	7	noche	98	5	plaza
68	7	nadie	99	5	piel
69	7	luz	100	5	palabras
70	7	entre	101	5	otros
71	7	desde	102	5	niños
72	7	cielo	103	5	mar
73	6	vientre	104	5	mano
74	6	vez	105	5	mañana
75	6	van	106	5	hora
76	6	vacío	107	5	hay
77	6	sino	108	5	gran
78	6	ser	109	5	este
79	6	perro	110	5	ese
80	6	otro	111	5	día
81	6	nada	112	5	azul
82	6	muerte	113	5	árbol
83	6	mismo	114	5	animal
84	6	mí	115	5	alguien
85	6	lejos	116	4	ve
86	6	lágrimas	117	4	sueño
87	6	lado	118	4	sé
88	6	hambrientos	119	4	rojo
89	6	había	120	4	roja
90	6	frente	121	4	parecían
91	6	esa	122	4	océano
92	6	cosas	123	4	niña
93	6	ciego	124	4	negro

## 3. Valses y otras falsas confesiones

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
125	4	negra	156	3	pies
126	4	muro	157	3	piedra
127	4	luego	158	3	perfume
128	4	historia	159	3	pecho
129	4	hecho	160	3	otra
130	4	has	161	3	oscuras
131	4	fuego	162	3	muerto
132	4	estrella	163	3	misma
133	4	donde	164	3	mejor
134	4	dicha	165	3	manos
135	4	débil	166	3	madre
136	4	cuerpo	167	3	labios
137	4	corazón	168	3	junto
138	4	capaz	169	3	jamás
139	4	cama	170	3	gracia
140	4	calle	171	3	golpe
141	4	amo	172	3	fuerte
142	4	aborrezco	173	3	flor
143	3	ya	174	3	estaba
144	3	vivo	175	3	espalda
145	3	viejos	176	3	escuché
146	3	ventana	177	3	escucha
147	3	tras	178	3	escribo
148	3	tiene	179	3	dueño
149	3	terrible	180	3	dos
150	3	tenía	181	3	dios
151	3	sucia	182	3	di
152	3	sombra	183	3	debe
153	3	sabe	184	3	cuatro
154	3	río	185	3	cuando
155	3	primero	186	3	colores

## 3. Valses y otras falsas confesiones

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
187	3	color	218	2	soledad
188	3	casa	219	2	sola
189	3	carne	220	2	sirenas
190	3	canción	221	2	silvestre
191	3	boca	222	2	sigue
192	3	así	223	2	sientes
193	3	ángel	224	2	seno
194	3	amor	225	2	semejanza
195	3	alma	226	2	santa
196	3	acuerdo	227	2	sangre
197	3	:	228	2	sacian
198	3	i	229	2	sabes
199	3	i	230	2	rostro
200	2	vuelta	231	2	rose
201	2	voz	232	2	rosa
202	2	vientos	233	2	resplandor
203	2	veloz	234	2	respirar
204	2	última	235	2	recuerdo
205	2	tuyo	236	2	recién
206	2	turbio	237	2	quieres
207	2	tres	238	2	puertas
208	2	torres	239	2	puedes
209	2	todos	240	2	propietario
210	2	toda	241	2	prisa
211	2	tanto	242	2	poesía
212	2	tan	243	2	poco
213	2	también	244	2	plata
214	2	tal	245	2	piernas
215	2	street	246	2	pensar
216	2	sordo	247	2	patas
217	2	sombras	248	2	paso

## 3. Valses y otras falsas confesiones

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
249	2	parte,	280	2	llama
250	2	parecía	281	2	letras
251	2	pálido	282	2	joven
252	2	palabra	283	2	Joe
253	2	pájaro	284	2	iv
254	2	oscuro	285	2	invisible
255	2	ojo	286	2	insiste
256	2	oído	287	2	insectos
257	2	nunca	288	2	inmensa
258	2	nuevamente	289	2	in
259	2	nube	290	2	importancia
260	2	nos	291	2	importa
261	2	niño	292	2	imagen
262	2	ninguna	293	2	iii
263	2	nieve	294	2	ii
264	2	negras	295	2	humana
265	2	nacido	296	2	huesos
266	2	mujer	297	2	he
267	2	mitad	298	2	hasta
268	2	miseria	299	2	habrá
269	2	mira	300	2	habla
270	2	mil	301	2	gusanito
271	2	miga	302	2	gris
272	2	miente	303	2	grieta
273	2	mentira	304	2	give
274	2	melodía	305	2	gira
275	2	máquinas	306	2	gestos
276	2	luna	307	2	fulgor
277	2	llevaba	308	2	fuelle
278	2	lleno	309	2	fría
279	2	llena	310	2	formidable

## 3. Valses y otras falsas confesiones

(Concluye)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
311	2	fantasma	341	2	crimen
312	2	familia	342	2	crear
313	2	extraño	343	2	cordero
314	2	exactamente	344	2	cocodrilo
315	2	estrellas	345	2	cifras
316	2	estoy	346	2	ciega
317	2	estas	347	2	cerrado
318	2	estar	348	2	cebollas
319	2	está	349	2	casi
320	2	esquina	350	2	caricia
321	2	espejos	351	2	cantando
322	2	espacio	352	2	can
323	2	eso	353	2	caliente
324	2	escocés	354	2	bestias
325	2	entrar	355	2	bar
326	2	entonces	356	2	balcón
327	2	encontré	357	2	bach
328	2	embargo	358	2	arena
329	2	dolor	359	2	arco
330	2	divino	360	2	árboles
331	2	disfrazado	361	2	aprendí
332	2	digo	362	2	anteojos
333	2	días	363	2	alimenta
334	2	devora	364	2	alguna
335	2	desollado	365	2	algo
336	2	desierta	366	2	alas
337	2	delicadas	367	2	agua
338	2	cuenta	368	2	acepta
339	2	cualquier	369	2	;
340	2	cruel	370	2	...

## 4. Canto villano

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
1	124	la	32	8	sus
2	122	de	33	8	si
3	106	el	34	8	mar
4	90	y	35	8	jamás
5	65	que	36	8	cielo
6	51	en	37	7	son
7	33	del	38	7	sombra
8	33	a	39	7	siempre
9	31	un	40	7	otro
10	30	no	41	7	ojos
11	25	.	42	7	mano
12	21	tu	43	7	cuerpo
13	17	para	44	7	cabeza
14	16	te	45	7	aire
15	16	o	46	6	vida
16	16	como	47	6	todo
17	14	una	48	6	tan
18	14	los	49	6	sobre
19	14	al	50	6	sino
20	13	por	51	6	sí
21	13	con	52	6	me
22	12	ni	53	6	mañana
23	12	las	54	6	alma
24	11	su	55	6	-
25	11	sin	56	5	Yo
26	11	se	57	5	vino
27	11	es	58	5	recuerdo
28	10	luz	59	5	querido
29	10	lo	60	5	plato
30	9	7	61	5	pájaro
31	8	ya	62	5	negro

## 4. Canto villano

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
63	5	mi	94	4	)
64	5	madre	95	3	ventana
65	5	hombre	96	3	uno
66	5	hasta	97	3	única
67	5	flores	98	3	ser
68	4	veces	99	3	sapo
69	4	vacío	100	3	restos
70	4	tú	101	3	realidad
71	4	tierra	102	3	qué
72	4	tiempo	103	3	puerta
73	4	sitio	104	3	otra
74	4	sabes	105	3	niño
75	4	primavera	106	3	náusea
76	4	pero	107	3	mosca
77	4	noche	108	3	mejor
78	4	nada	109	3	mea
79	4	muerte	110	3	lágrimas
80	4	mis	111	3	lado
81	4	mío	112	3	historia
82	4	más	113	3	fuego
83	4	intacta	114	3	frente
84	4	hay	115	3	existe
85	4	eres	116	3	este
86	4	entre	117	3	ese
87	4	día	118	3	devoró
88	4	centro	119	3	culpa
89	4	café	120	3	corriente
90	4	bajo	121	3	boca
91	4	aquí	122	3	amor
92	4	animal	123	3	alguna
93	4	(	124	3	alas

## 4. Canto villano

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
125	2	yeso	156	2	página
126	2	villano	157	2	padre
127	2	vientre	158	2	otras
128	2	viento	159	2	oscura
129	2	trampa	160	2	oro
130	2	traga	161	2	oído
131	2	todas	162	2	oh
132	2	toda	163	2	nube
133	2	ti	164	2	nosotros
134	2	the	165	2	nos
135	2	tantas	166	2	nombre
136	2	so	167	2	noches
137	2	soy	168	2	negros
138	2	silencio	169	2	música
139	2	sigue	170	2	mundo
140	2	siete	171	2	mirada
141	2	será	172	2	millones
142	2	sé	173	2	milagros
143	2	santo	174	2	mía
144	2	sal	175	2	manos
145	2	rubens	176	2	lugar
146	2	rosa	177	2	líneas
147	2	río	178	2	lengua
148	2	ribonucleico	179	2	imposible
149	2	puertas	180	2	huella
150	2	propio	181	2	hora
151	2	propia	182	2	hecho
152	2	porque	183	2	he
153	2	pecho	184	2	haces
154	2	pasado	185	2	hacerla
155	2	parece	186	2	hace

## 4. Canto villano

(Concluye)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
187	2	gusano	215	2	cocina
188	2	grano	216	2	cebollas
189	2	flor	217	2	casi
190	2	eterno	218	2	carrera
191	2	eternidad	219	2	carne
192	2	et	220	2	cargada
193	2	estuve	221	2	caos
194	2	esperanza	222	2	canto
195	2	eso	223	2	canción
196	2	esas	224	2	cada
197	2	error	225	2	bocado
198	2	era	226	2	blanco
199	2	envejece	227	2	azul
200	2	donde	228	2	atreve
201	2	dios	229	2	así
202	2	después	230	2	ángel
203	2	deseo	231	2	allí
204	2	desde	232	2	algún
205	2	demasiado	233	2	agonía
206	2	deja	234	2	ácido
207	2	decir	235	2	acepto
208	2	debe	236	2	abajo
209	2	da	237	2	5
210	2	cualquier	238	2	4
211	2	cuál	239	2	3
212	2	contra	240	2	2
213	2	colores	241	2	1
214	2	color			

5. Ejercicios materiales

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
1	165	la	32	12	ni
2	137	de	33	12	las
3	133	.	34	11	ojos
4	127	y	35	11	luz
5	108	el	36	11	bajo
6	92	,	37	10	razones
7	77	que	38	10	dios
8	74	en	39	10	así
9	54	a	40	10	amor
10	40	del	41	9	muerte
11	39	se	42	9	mi
12	32	los	43	8	soy
13	31	un	44	8	noche
14	31	es	45	8	nada
15	30	no	46	8	cuerpo
16	30	con	47	7	voz
17	26	como	48	7	vida
18	25	mas	49	7	uno
19	24	una	50	7	sol
20	20	para	51	7	sangre
21	18	sin	52	7	otra
22	18	al	53	7	o
23	17	me	54	7	nos
24	15	tu	55	7	este
25	15	su	56	7	ese
26	15	?	57	7	entre
27	14	te	58	7	ellos
28	14	lo	59	6	vez
29	14	carne	60	6	tiempo
30	13	por	61	6	tan
31	12	sobre	62	6	suficientes

5. Ejercicios materiales

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
63	6	qué	94	4	tierra
64	6	otro	95	4	sus
65	6	mano	96	4	sombra
66	6	fuego	97	4	sólo
67	6	dos	98	4	sí
68	6	alguien	99	4	recién
69	6	aire	100	4	polvo
70	6	-	101	4	pequeño
71	5	ventana	102	4	oscuridad
72	5	todos	103	4	ojo
73	5	sombras	104	4	océano
74	5	siempre	105	4	nombre
75	5	puerta	106	4	mundo
76	5	pies	107	4	mirada
77	5	palabra	108	4	lugar
78	5	mismo	109	4	lengua
79	5	grande	110	4	lado
80	5	gran	111	4	interior
81	5	flor	112	4	hasta
82	5	esta	113	4	hacha
83	5	esa	114	4	e
84	5	dolor	115	4	donde
85	5	día	116	4	después
86	5	boca	117	4	dedos
87	5	animal	118	4	cielo
88	5	:	119	4	casa
89	5	(	120	4	aquí
90	5	)	121	4	alma
91	5	“	122	4	allí
92	4	tras	123	4	ah
93	4	toda	124	3	¿tenía

## 5. Ejercicios materiales

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
125	3	yo	156	3	hielo
126	3	viento	157	3	hay
127	3	veces	158	3	hambre
128	3	vacía	159	3	ha
129	3	último	160	3	grasa
130	3	todas	161	3	final
131	3	tal	162	3	eternidad
132	3	suenas	163	3	espejo
133	3	ser	164	3	entreabierta
134	3	recuerdo	165	3	divino
135	3	propia	166	3	desierto
136	3	piedra	167	3	criaturas
137	3	pie	168	3	ciego
138	3	pero	169	3	cerrar
139	3	pequeña	170	3	cerdos
140	3	palos	171	3	ceguera
141	3	página	172	3	cada
142	3	oscuro	173	3	cabeza
143	3	oscura	174	3	arriba
144	3	olvido	175	3	antes
145	3	negra	176	3	allá
146	3	misma	177	3	agua
147	3	mirar	178	2	¿qué
148	3	míos	179	2	¿a
149	3	mierda	180	2	ya
150	3	mía	181	2	vuelve
151	3	memoria	182	2	volver
152	3	matará	183	2	visto
153	3	jamás	184	2	violenta
154	3	inevitable	185	2	vientre
155	3	indiferencia	186	2	veremos

## 5. Ejercicios materiales

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
187	2	verdad	218	2	resplandor
188	2	vacío	219	2	redentora
189	2	único	220	2	rebelde
190	2	uñas	221	2	quiebra
191	2	tuya	222	2	propio
192	2	tus	223	2	procrean
193	2	torpe	224	2	prado
194	2	todo	225	2	porque
195	2	todavía	226	2	poderosas
196	2	tientas	227	2	pobre
197	2	ti	228	2	placer
198	2	testigos	229	2	pizca
199	2	tantas	230	2	piel
200	2	también	231	2	perecible
201	2	talón	232	2	perdido
202	2	sustento	233	2	penitente
203	2	sospecha	234	2	párpado
204	2	sombrero	235	2	pared
205	2	solo	236	2	paraíso
206	2	sólida	237	2	palidez
207	2	solamente	238	2	paisaje
208	2	silencio	239	2	otros
209	2	sigue	240	2	oírla
210	2	será	241	2	nuestros
241	2	nuestros	242	2	nuestra
212	2	seda	243	2	nube
213	2	santa	244	2	nombres
214	2	sagrada	245	2	niños
215	2	sabe	246	2	niña
216	2	rojos	247	2	negro
217	2	rojo	248	2	náusea

## 5. Ejercicios materiales

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
249	2	nariz	280	2	fuera
250	2	nadie	281	2	fronda
251	2	musita	282	2	frente
252	2	música	283	2	flores
253	2	misterioso	284	2	flamante
254	2	mis	285	2	finalmente
255	2	mío	286	2	fiesta
256	2	mientras	287	2	exterior
257	2	miel	288	2	estos
258	2	manos	289	2	éste
259	2	mal	290	2	estancada
260	2	luna	291	2	estamos
261	2	luego	292	2	esquina
262	2	llena	293	2	eres
263	2	llama	294	2	entronizada
264	2	libre	295	2	entonces
265	2	levanta	296	2	enciende
266	2	lea	297	2	ella
267	2	inglés	298	2	duda
268	2	infinita	299	2	dónde
269	2	inexacto	300	2	digerible
270	2	inexactitud	301	2	dientes
271	2	imposible	302	2	despierta
272	2	humo	303	2	deseo
273	2	huella	304	2	desaparece
274	2	hoy	305	2	dejarse
275	2	hermosa	306	2	deja
276	2	hechos	307	2	contra
277	2	has	308	2	contempla
278	2	gravedad	309	2	confunde
279	2	gira	310	2	colores

*5. Ejercicios materiales**(Concluye)*

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
311	2	color	327	2	ángel
312	2	colocar	328	2	alto
313	2	cielos	329	2	alta
314	2	cerrada	330	2	alimento
315	2	casi	331	2	ajena
316	2	canta	332	2	ahora
317	2	cabello	333	2	advierde
318	2	blanca	334	2	acerca
319	2	belleza	335	2	abrir
320	2	azogue	336	2	ábrete
321	2	atrás	337	2	abismo
322	2	arte	338	2	abandona
323	2	aquel	339	2	abajo
324	2	antigua	340	2	3
325	2	ánima	341	2	2
326	2	ángeles	342	2	1

## 6. El libro de barro

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
1	181	.	32	7	cielo
2	101	la	33	6	qué
3	96	,	34	6	para
4	88	el	35	6	o
5	65	de	36	6	mismo
6	64	y	37	6	está
7	42	en	38	6	dios
8	28	del	39	6	carne
9	27	es	40	6	allí
10	25	un	41	6	aire
11	25	que	42	5	vez
12	25	a	43	5	oscuro
13	21	se	44	5	mano
14	19	como	45	5	ha
15	17	los	46	5	entre,
16	14	lo	47	5	corazón
17	12	su	48	5	con
18	12	sin	49	5	bajo
19	12	las	50	5	-
20	12	al	51	4	vida
21	10	no	52	4	vacío
22	10	ni	53	4	todo
23	10	más	54	4	tierra
24	9	una	55	4	sombra
25	9	donde	56	4	sangre
26	8	mar	57	4	ojo
27	7	sobre	58	4	nos
28	7	silencio	59	4	música
29	7	noche	60	4	muerte
30	7	luz	61	4	memoria
31	7	ha	62	4	huesos

## 6. El libro de barro

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
63	4	flor	94	2	tres
64	4	eso	95	2	traducir
65	4	arena	96	2	tiempo
66	4	?	97	2	tarde
67	3	ya	98	2	también
68	3	viento	99	2	sus
69	3	veces	100	2	siempre
70	3	vacía	101	2	si
71	3	tu	102	2	ser
72	3	son	103	2	sentado
73	3	salvación	104	2	resplandor
74	3	otra	105	2	recuerdo
75	3	ola	106	2	recién
76	3	ojos	107	2	por
77	3	mortal	108	2	pies
78	3	misma	109	2	pienso
79	3	manos	110	2	piel
80	3	luna	111	2	pedra
81	3	isla	112	2	pez
82	3	hojas	113	2	pero
83	3	estrellas	114	2	paredes
84	3	este	115	2	pan
85	3	esa	116	2	otro
86	3	eco	117	2	oscuridad
87	3	cuerpo	118	2	oscura
88	3	ausencia	119	2	oído
89	3	árbol	120	2	objeto
90	3	agua	121	2	nuevamente
91	2	¿por	122	2	nombre
92	2	vivo	123	2	nieve
93	2	verbo	124	2	mujer

## 6. El libro de barro

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
125	2	morir	156	2	frente
126	2	mío	157	2	frágil
127	2	mil	158	2	forma
128	2	mía	159	2	flores
129	2	mi	160	2	esta
130	2	me	161	2	esplendor
131	2	locura	162	2	ese
132	2	llora	163	2	escuchar
133	2	llegando	164	2	era
133	2	límite	165	2	envidiable
135	2	lentos	166	2	encontrar
136	2	le	167	2	ella
137	2	lado	168	2	él
138	2	labios	169	2	dolor
139	2	jamás	170	2	digo
140	2	islas	171	2	dientes
141	2	infinito	172	2	dicho
142	2	inerte	173	2	dice
143	2	indeleble	174	2	detenido
144	2	imagen	175	2	deseo
145	2	humanos	176	2	demasiado
146	2	huele	177	2	danza
147	2	horas	178	2	cualquier
148	2	historia	179	2	cosas
149	2	hacia	180	2	convierten
150	2	hacer	181	2	ciego
151	2	hablando	182	2	centro
152	2	grandes	183	2	campana
153	2	fueron	184	2	camino
154	2	fuera	185	2	cada
155	2	fuego	186	2	cabellos

*6. El libro de barro**(Concluye)*

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
187	2	barro	194	2	alrededor
188	2	asombrarnos	195	2	aliento
189	2	así	196	2	algo
190	2	araña	197	2	alas
191	2	aquí	198	2	ahora
192	2	amor	199	2	agujero
193	2	amado	200	2	adentro

## 7. Concierto animal

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
1	78	la	32	6	nada
2	70	el	33	6	memoria
3	61	en	34	6	esta
4	56	de	35	6	con
5	43	y	36	6	bajo
6	34	que	37	5	mano
7	27	se	38	5	cuerpo
8	23	a	39	5	al
9	17	un	40	5	aire
10	16	sin	41	5	agua
11	16	como	42	4	tu
12	15	una	43	4	tierra
13	14	lo	44	4	sombra
14	13	su	45	4	sobre
15	13	mi	46	4	si
16	12	no	47	4	qué
17	11	los	48	4	otra
18	11	del	49	4	ojo
19	11	cabeza	50	4	o
20	10	para	51	4	ni
21	10	mas	52	4	música
22	10	las	53	4	mismo
23	8	me	54	4	corazón
24	8	luz	55	4	así
25	8	-	56	4	animal
26	7	sol	57	4	?
27	7	mar	58	3	viento
28	7	es	59	3	vez
29	7	cielo	60	3	todo
30	6	sus	61	3	tiempo
31	6	por	62	3	tan

## 7. Concierto animal

(Continúa)

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
63	3	tal	94	2	vientre
64	3	sólo	95	2	va
65	3	sí	96	2	único
66	3	sangre	97	2	uña
67	3	piedra	98	2	toda
68	3	palabras	99	2	tocar
69	3	oscuro	100	2	ti
70	3	oscuridad	101	2	te
71	3	oscuras	102	2	suspendida
72	3	ojos	103	2	sueños
73	3	objeto	104	2	soy
74	3	nos	105	2	sobrevivirán
75	3	noche	106	2	sino
76	3	negra	107	2	simplemente
77	3	nadie	108	2	sea
78	3	mundo	109	2	sábanas
79	3	muerte	110	2	rueda
80	3	lugar	111	2	restos
81	3	llamando	112	2	rayos
82	3	letra	113	2	raya
83	3	escucharas	114	2	quien
84	3	dios	115	2	puerta
85	3	borran	116	2	puede
86	3	boca	117	2	prometo
87	3	algo	118	2	poco
88	2	¿qué	119	2	plena
89	2	¿por	120	2	pie
90	2	yo	121	2	pero
91	2	voy	122	2	pecho
92	2	voces	123	2	pasión
93	2	viva	124	2	par

*7. Concierto animal**(Concluye)*

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
125	2	otro	143	2	espejo
126	2	niño	144	2	ella
127	2	negro	145	2	dolor
128	2	nace	146	2	dentro
129	2	muerto	147	2	da
130	2	madre	148	2	crece
131	2	línea	149	2	cierra
132	2	le	150	2	certeza
133	2	labios	151	2	cerrados
134	2	juventud	152	2	carne
135	2	hueso	153	2	cada
136	2	hicieron	154	2	blanco
137	2	hay	155	2	araña
138	2	gran	156	2	aprende
139	2	flores	157	2	alma
140	2	flor	158	2	alas
141	2	estrella	159	2	abre
142	2	esquina	160	2	abismo

**8. Conjunto de los siete volúmenes  
de la obra de Blanca Varela**

*(Continúa)*

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
1	824	.	32	57	luz
2	813	ja	33	55	sobre
3	779	,	34	53	te
4	741	de	35	53	cielo
5	690	el	36	51	?
6	582	y	37	49	aire
7	408	en	38	46	noche
8	367	que	39	44	sus
9	251	a	40	43	todo
10	235	un	41	43	ojos
11	186	del	42	41	entre
12	165	no	43	41	bajo
13	164	se	44	40	tiempo
14	158	los	45	38	mar
15	151	una	46	36	sol
16	146	es	47	34	siempre
17	141	como	48	34	día
18	128	con	49	33	sombra
19	124	las	50	32	muerte
20	118	al	51	31	tierra
21	98	sin	52	31	donde
22	95	lo	53	30	qué
23	94	para	54	30	mano
24	89	su	55	30	hay
25	80	tu	56	30	esta
26	79	más	57	29	tú
27	70	ni	58	28	otro
28	69	me	59	28	dios
29	63	por	60	28	cuerpo
30	60	o	61	28	carne
31	60	mi	62	28	amor

**8. Conjunto de los siete volúmenes  
de la obra de Blanca Varela**

*(Continúa)*

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
63	27	vida	94	20	allí
64	27	nada	95	19	mundo
65	27	mismo	96	19	mañana
66	26	si	97	19	fuego
67	26	música	98	19	era
68	25	nos	99	18	vacío
69	25	cabeza	100	18	silencio
70	25	así	101	18	oscuro
71	24	tan	102	18	hombre
72	24	este	103	18	gran
73	24	ese	104	18	eres
74	24	cada	105	18	alma
75	23	sólo	106	18	alas
76	23	negro	107	18	agua
77	23	)	108	18	:
78	23	(	109	17	son
79	22	yo	110	17	sí
80	22	ya	111	17	puerta
81	22	vez	112	17	piedra
82	22	soy	113	17	ojo
83	22	sino	114	17	memoria
84	22	sangre	115	17	jamás
85	22	mis	116	16	vientre
86	21	todas	117	16	viento
87	21	hasta	118	16	ventana
88	21	flor	119	16	nombre
89	21	esa	120	16	lado
90	20	ti	121	16	hacia
91	20	pero	122	16	ha
92	20	otra	123	16	casa
93	20	frente	124	16	boca

**8. Conjunto de los siete volúmenes  
de la obra de Blanca Varela**

*(Continúa)*

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
125	16	árbol	156	13	aquí
126	16	animal	157	12	veces
127	16	“	158	12	tarde
128	15	voz	159	12	nube
129	15	recuerdo	160	12	nadie
130	15	manos	161	12	misma
131	15	lengua	162	12	madre
132	15	esta	163	12	luego
133	15	dos	164	12	lejos
134	15	corazón	165	12	labios
135	14	uno	166	12	desde
136	14	todos	167	12	alguien
137	14	toda	168	11	tal
138	14	ser	169	11	polvo
139	14	rostro	170	11	pájaro
140	14	rojo	171	11	oscura
141	14	porque	172	11	niño
142	14	lágrimas	173	11	muy
143	14	dolor	174	11	mi
144	14	cosas	175	11	le
145	14	ciego	176	11	historia
146	14	azul	177	11	eso
147	14	algo	178	11	ellos
148	13	tus	179	11	color
149	13	sueño	180	11	canta
150	13	recién	181	11	arena
151	13	oscuridad	182	10	¿qué
152	13	negra	183	10	tras
153	13	lugar	184	10	razones
154	13	flores	185	10	primavera
155	13	centro	186	10	pies

**8. Conjunto de los siete volúmenes  
de la obra de Blanca Varela**

*(Concluye)*

<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>	<i>Orden</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Palabra</i>
187	10	piel	197	10	dientes
188	10	perro	198	10	desierto
189	10	palabras	199	10	deseo
190	10	otros	200	10	cualquier
191	10	océano	201	10	contra
192	10	muerto	202	10	calle
193	10	luna	203	10	cae
194	10	hora	204	10	blanco
195	10	estrellas	205	10	ahora
196	10	estar	206	10	7

9. Palabras que comienzan con rojo  
/concordancia de formas

(Continúa)

<i>Formas que contienen rojo</i>		<i>Ocurrencias: 23</i>
<i>Texto</i>	<i>Página</i>	<i>Orden secuencial</i>
Pu	4a	rojo mi hermoso cinturón del Norte
pu	lla	rojo como un campanario sobre
pu	l2b	rojos y solitarios despreciamos la
pu	l3g	rojos de dolor y sus mejillas ardian
pu	l4e	rojos e hinchados. // Una espada
pu	l5b	rojo sonido y todo esto no es sino el
lu	6c	rojo de la sangre detenida. Y el aire
lu	l7a	rojo y todo lo que la tierra olvida
lu	l9a	rojos, una gota de fuego un grito
lu	l20a	rojo de labios y mejillas. // Ni
lu	l20c	rojo, de un largo, imposible verano
va	la	rojo azul amarillo naranja
va	l1b	rojo sucio y pesadas botas de goma
va	3e	rojo lengua río perro mosca y la tarde
va	l0a	rojo silbaba pregunté al otro al que
ca	l8b	rojo o de negro como un rey en
ca	l20l	rojos empollas meciéndote en el

## 9. Palabras que comienzan con rojo

### /concordancia de formas

(*Concluye*)

---

ej	lc	para saludar lo invisible. //	Rojos, divinos, celestes rojos de mi
ej	1c	Rojos, divinos, celestes	rojos de mi sangre y de mi corazón
ej	7a	divina el blanco el negro y el	rojo de la sangre redentora recién
ej	9f	y del placer la negra estirpe el	rojo prestigio la mortal victoria de
li	2b	el silencio con sus grandes picos	rojos y lentos. //
co	16a	veo el árbol lleno de granos	rojos que ocupará tu lugar mi hora

Distribución por volumen

23 rojo, 6 5 4 2 4 1 1

---

10. Palabras que comienzan con “noc”  
/concordancia de formas

(Continúa)

<i>Formas que contienen noc</i>		<i>Ocurrencias: 53</i>
<i>Texto</i>	<i>Página</i>	<i>Orden secuencial</i>
pu	1c	noche entre la arena. Amo la costa,
pu	1d	noche hacia la noche honda, voy
pu	1d	noche honda, voy hacia el viento que
pu	2a	noche. // LAS COSAS QUE DIGO SON
pu	3c	donde la noche crece, yo le temo, donde la pu
3c		donde la noche crece y cae en gruesas gotas,
pu	3c	noche que cae como un resorte oscuro
pu	8a	noche donde vamos, al frescor de la
pu	11a	nocturna donde el sol llega caminando
pu	12a	noches han sido terribles. Podía
pu	12e	noche se cierra insostenible para el
pu	13h	noche espía el cielo. // Cuando había
pu	13i	noches de tormenta en que la nube se
pu	15a	noche y el sueño que sucede al sueño?
pu	15a	noche es el tedio. // En el desierto
pu	15e	noche? // Murió la araña que medía el
lu	6b	noche de la carne // La vida trabaja

## 10. Palabras que comienzan con “noc”

### /concordancia de formas

(Continúa)

lu	7b	como una luz eterna entre la	noche y la noche // Canta el pantano
lu	7b	luz eterna entre la noche y la	noche // Canta el pantano, arden los
lu	15a	Cae? ¿Quién vive? // Esto es la	noche. Esto soy yo //
va	1c	evitarlo. Iba cantando. // “Mi	noche ya no es noche por lo oscura
va	1c	cantando // Mi noche ya no es	noche por lo oscura “A unos cuantos
va	1d	misma ventana alta y negra, la	noche anterior había comprado
va	1d	salchichas y cebollas. Era una	noche muy fría, tres muchachos
va	3e	en su balcón de ceniza 4 (	noche y descontento) pitada cruel
va	3f	pitada cruel canción de ciego la	noche comienza a respirar todo se
va	10b	tú eres el desollado can de cada	noche sueña contigo misma y basta
ca	5a		NOCHE vieja artífice ve lo que has
ca	7a	ciego o dormido 2 puerta con	noche encima abajo y dentro 3 ubre de
ca	18b	y mañana y pasado y siempre	noche que te precipitas (así debe
ca	19a	el poema intacto sol ineludible	noche sin volver la cabeza merodeo su
ca	20b	interrumpe nuestras meditaciones	nocturnas un súbito un in-pensado un
ca	20d	arcoiris cuerpo de 7 días y 7 noches	que son uno camaleón blanco
ca	20m	que te invitaba a bailar algunas	noches de ronda. // harta de timo y de
ej	1f	: dormir. // Facilidades de la	noche y de la palabra. Obscenedades
ej	6b	de penetrarse a sí mismo como la	noche como la piedra como el océano

## 10. Palabras que comienzan con “noc”

### /concordancia de formas

(Concluye)

ej	7b	dios de ese dios que crece cada	noche con nuestros pelas y uñas de ese
e	8a	gota de oscuridad se agranda la	noche y cada párpado es una parda
ej	9c	el tacto confunde el día con la	noche fresca hermosa muerte a la mitad
ej	12a	que cede un pequeño ruido en la	noche de la carne soy la isla que
ej	13a	sólida vía láctea, llenando la	noche del tiempo con dolorida luz
ej	13g	. corral a la intemperie,	noche infinita en la sentina del
li	2b	pero con menos esplendor. // La	noche confirmará este recuerdo. // Los
li	8a	LA RESPUESTA frente a la	noche de luna escasa y estrellas
li	10a	Al inexplicable balcón sobre la	noche silenciosa y desvelada.
li	12a	muerte. Algo así como un goteo	nocturno y afebrado. Poesía. Orina
li	13a	es el dolor. Ponemos el día y la	noche entre nosotros. Todo nos une y
li	13b	del cuerpo tendido bajo la	noche. //
li	15b	y nuevamente encendidas en la	noche más larga de un ser vivo que
li	20a	(esa música). Los huesos de la	noche gran humanos y enamorados y
co	5a	le crecen alas sobrevuela la	noche bombilla de azufre sol miserable
co	6a	vistiendo la untuosa escama de la	noche? //
co	12a	esta mañana soy otra toda la	noche el viento me dio alas para caer

Distribución por volumen

53 noc, 1 6 4 7 7 8 8 3

## 11. Párrafos que contienen la palabra verde (Continúa)

---

“Una ventana”, *Ese puerto existe*, p. 3c

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. Afuera, región donde la noche crece, yo le temo, / donde la noche  
crece y cae en gruesas gotas, / en mortales relámpagos.

“Divertimento”, *Ese puerto existe*, p. 11b

Playa nocturna / donde el sol llega caminando sobre sus manos, / fresco, ca-  
balgando como el viejo caballo de la plaza / todo de madera y rojo, / como un  
campanario sobre el mar y sus estatuas, / claros apóstoles con la boca abierta  
/ el paladar negro de tanto hablar con Dios / y de beberlo en la mañana / a  
VERDES tragos, sorprendiéndolo entre las gaviotas, / porque él es el pingüino  
macho de ojos salados / o la vieja tortuga / cuyo amor ilumina el bosque.

“Historias de Oriente”, *Ese puerto existe*, p. 13c

Levantaron las piras, estructuras de metales blancos, incandescentes polie-  
dros, orquídeas de sexo desmesurado; VERDES, aéreos epitafios, altos monu-  
mentos peinados por el ala negra y membranosa de la gloria.

“Toy”, *Valses y otras falsas confesiones*, p. 9a

made in japan / nunca hizo el amor bajo el limo / ni tiene el vientre VERDE y  
jabonoso de su stirpe // ni vivo ni muerto este cocodrilo me llena de lágrimas  
de cocodrilo.

“Monsieur Monod no sabe cantar”, *Canto villano*, p. 18h

MONSIEUR MONOD NO SABE CANTAR querido mío / te recuerdo como la mejor can-  
ción / esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres / que ya no soy que ya

---

## 11. Párrafos que contienen la palabra verde *(Continúa)*

---

no seremos / 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 / teñido según el humor del tiempo / y sus viejas enfermedades / o de rojo / o de negro / como un rey en desgracia frente al espejo / el día de la víspera / y mañana y pasado y siempre // noche que te precipitas / (así debe decir la canción) / cargada de presagios / perra insociable (*un peu fort*) / madre espléndida (*plus doux*) / paridora y descalza siempre / para no ser oída por el necio que en ti cree / para mejor aplastar el corazón / del desvelado / que se atreve a oír el arrastrado paso / de la vida / a la muerte / un cuesco de zancudo un torrente de plumas / una tempestad en un vaso de vino / un tango // el orden altera el producto / error del maquinista / podrida técnica seguir viviendo tu historia / al revés como en el cine / un sueño grueso / y misterioso que se adelgaza / *the end is the beginning* / una lucecita vacilante como la esperanza / color clara de huevo / con olor a pescado y mala leche / oscura boca de lobo que te lleva / de Cluny al Parque Salazar / tapiz rodante tan veloz y tan negro / que ya no sabes / si eres o te haces el vivo / o el muerto / y sí una flor de hierro / como un último bocado torcido y sucio y lento / para mejor devorarte // querido mío / adoro todo lo que no es mío / tú por ejemplo / con tu piel de asno sobre el alma / y esas alas de cera que te regalé / y que jamás te atreviste a usar / no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes / ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas / y mentiras / con mi indecencia de niño que debe terminar este cuento / 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 // 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 / Mandrake criando conejos en algún círculo / del infierno / y siempre la patita de cangrejo atrapada / en la trampa del ser / o del no ser /

---

**11. Párrafos que contienen la palabra verde**      *(Concluye)*

---

o de no quiero esto sino lo otro / tú sabes / esas cosas que nos suceden / y que deben olvidarse para que existan / verbigracia la mano con alas / y sin mano / la historia del canguro –aquella de la bolsa a la vida– / o la del capitán encerrado en la botella / para siempre vacía / y el vientre vacío pero con alas / y sin vientre / tú sabes / la pasión la obsesión / la poesía la prosa / el sexo el éxito / o viceversa / el vacío congénito / el huevecillo moteado / entre millones y millones de huevecillos moteados / tú y yo / *you and me / toi et moi / tea for two* en la inmensidad del silencio / en el mar intemporal / en el horizonte de la historia / porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre.

---

# ÍNDICE

<b>Al infatigable lector</b> . . . . .	9
<b>A modo de introducción</b> . . . . .	11
De concordancias y frecuencias . . . . .	18
Lima de los años cuarenta . . . . .	27
Del “parasurrealismo” peruano a la experiencia europea . . . . .	30
<b>I. En torno al <i>ekphrasis</i> y la arquitectura</b> . . . . .	43
“Madonna” o el desliz de los espacios . . . . .	44
“Valses” o la cuestión de las apariencias . . . . .	52
“Tàpies” o una nueva sintaxis . . . . .	61
<b>II. “Poner a pensar la mirada”</b> . . . . .	73
La ley de lo visual . . . . .	76
De marcos e intersticios . . . . .	89
Lo sagrado/lo poético . . . . .	97
<b>III. Los territorios de la “mirada interior”</b> . . . . .	113
<i>Ese puerto existe</i> de nuevo . . . . .	114
Lo pictórico y lo onírico . . . . .	124
El poema en prosa . . . . .	142
<b>IV. La letra carnal</b> . . . . .	169
Hacia una encarnación del universo . . . . .	170
Convertir lo interior en exterior . . . . .	190

<b>V. Una poética del “dislocamiento”</b> . . . . .	231
Heterogeneidad y discontinuidad . . . . .	234
Los fragmentos y la serie . . . . .	250
Medida y desmedida . . . . .	267
<b>Conclusiones</b> . . . . .	281
<b>Bibliografía</b> . . . . .	287
Obras de Blanca Varela . . . . .	287
Entrevistas con Blanca Varela . . . . .	289
En torno a la obra de Blanca Varela (comentarios, estudios, antologías) . . . . .	290
Estudios sobre pintura/poesía/espacio . . . . .	294
<b>Anexos</b> . . . . .	303

Siendo rector de la Universidad Veracruzana

el doctor Raúl Arias Lovillo,

*Trillar lo invisible. Poesía y pintura en la obra de Blanca Varela*, de Modesta

Suárez, se terminó de imprimir en febrero de 2012 en Pastoressa Diseño

Gráfico, Editorial y Producción, Agustín Melgar núm. 1,

Unidad Veracruzana, CP 91030, Xalapa, Ver.

La edición, impresa en papel cultural de 75 g, consta de 500 ejemplares

más sobrantes para reposición.

Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.

Formación: Víctor Hugo Ocaña Hernández.

Edición: Angélica María Guerra Dauzón.