

N.º 12 enero 2021

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Ana Nadal Quirós
«CANTO VILLANO» DE BLANCA
VARELA: EL POEMA COMO ESPACIO
DE (RE)CONOCIMIENTO
Y TRASCENDENCIA

ARTÍCULOS

Carlos Ramírez Vuelas
CRÓNICAS DE FRANCISCO A.
DE ICAZA EN LAS POLÉMICAS
DEL MODERNISMO LITERARIO
EN MADRID

ENTREVISTA

Nieves García Prados
ENTREVISTA
CON ALLEN JOSEPHS

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]

Ana Nadal Quirós
«CANTO VILLANO» DE BLANCA VARELA:
EL POEMA COMO ESPACIO DE (RE)
CONOCIMIENTO Y TRASCENDENCIA 5

Edgar Tello García
EL CUERPO DE CLARICE
LISPECTOR O CÓMO SALVARSE
DE ESTE MUNDO 31

Bei Yao
LA IMAGINACIÓN MATERIAL EN
«HABITACIONES SEPARADAS»
DE LUIS GARCÍA MONTERO,
O LA POÉTICA DE LO IMAGINARIO
«VESTIDA CON VAQUEROS» 49

[ARTÍCULOS]

Carlos Ramírez Vuelas
CRÓNICAS DE FRANCISCO A.
DE ICAZA EN LAS POLÉMICAS DEL
MODERNISMO LITERARIO
EN MADRID 85

[POEMAS]

103 MARGARET RANDALL

[ENTREVISTA]

Nieves García Prados
ENTREVISTA
CON ALLEN JOSEPHS 111

[RESEÑAS]

Dan Coman
«EL INSECTARIO COMAN» 119

María Paz Moreno
«AMIGA DEL MONSTRUO» 125

Normas de publicación /
Publication guidelines 131

Equipo de evaluadores 2017-2021 139

Orden de suscripción 141

[ESTUDIOS]



Fotografía: Laurent Perren, 2018.

«CANTO VILLANO» DE BLANCA VARELA:
EL POEMA COMO ESPACIO DE (RE)
CONOCIMIENTO Y TRASCENDENCIA

—
BLANCA VARELA'S «CANTO VILLANO»:
THE POEM AS A (RE)COGNITION
AND TRANSCENDENCE PLACE
—

Ana Nadal Quirós
Universidad de Puerto Rico
ana.nadal@upr.edu

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poesía peruana, Blanca Varela, lenguaje, haikú, María Zambrano }

Se propone el poemario *Canto villano* de Blanca Varela como un punto de inflexión de un ejercicio poético que responde, por un lado, al anhelo —que es principio ético y estético— de desvelar lo que de auténtico se esconde tras la realidad aparente y que, a su vez, se traduce en un lenguaje más reducido y fragmentado y, por el otro, a la necesidad metafísica —que no religiosa— de alcanzar un centro originario y unitario que le dé sentido a su condición humana.

Fecha de recepción: 24/06/2020 Fecha de aceptación: 20/09/2020

ABSTRACT

KEYWORDS { Peruvian Poetry, Blanca Varela, language, haiku, María Zambrano }

The poetry collection *Canto villano* by Blanca Varela is proposed as a turning point in a poetic exercise that responds, on the one hand, to the desire—which is an ethical and aesthetic principle—to reveal what is truly hidden behind apparent reality and which, in turn, it is translated into a more reduced and fragmented language and, on the other, to the metaphysical need—not a religious one—to reach an original and unitary center that gives meaning to its human condition.

PRELIMINARES

La poesía de Blanca Varela es un ejercicio *ad continuum* que no deja de forzar los límites de la realidad en la medida que ello sirve para desvelar lo que de auténtico se esconde tras las apariencias; lo que exige una postura determinada que, una vez tomada, debe permitir la apertura del campo de visión. Tal postura es la del exilio existencial interior asumido con la esperanza de contaminar lo menos posible una búsqueda, arraigada en la duda y la sospecha siempre, en la que la línea que separa lo auténtico de lo aparente, lo «verdadero» de lo falso, se vuelve cada vez más difusa:

Reja

cuál es la luz
cuál es la sombra

(Varela 129)

El *canto villano* es pues el canto disidente de una poeta cuyo discurso se trama, sin por ello estar enajenado del mundo, desde la marginalidad, a partir de la cual, como una especie de panóptico,

el sujeto poético vareliano va mostrando su realidad desde distintas perspectivas, todas ellas complementarias. Al mismo tiempo, lo que de «popular» atribuye a su canto adquiere en este contexto un significado más profundo, distante del discurso «superficial» de los vales criollos (que son también expresión popular), que resemantizara en su poemario anterior *Vales y otras falsas confesiones*. Identificar su poesía con el canto del pueblo «llano», más alejado de los discursos institucionalizados de la élite —o de la nobleza y la Iglesia parapetadas intramuros en la época de Villon¹—, es identificarla con un canto más rústico e indecoroso (como sugiere la definición de villano), más auténtico si cabe en el sentido de que prescinde, en ambos planos lingüístico y social, de florituras o imposturas que distraigan de lo esencial. El canto villano es también relación con la tierra, símbolo del origen y la identidad de los pueblos, de la riqueza ancestral a la que la propia poeta apela desde el principio en ese tozudo intento por encontrar respuestas a su realidad.

En este poemario, señala Cristina Graves,

la obra poética de Blanca Varela alcanza un refinamiento estilístico y una claridad expresiva que revelan un largo y esmerado proceso, una labor de *síntesis*, de cristalización, de su filosofía y su lenguaje hasta el momento. El poema ya no reclama: revela y refleja. Se vuelve pregunta y respuesta simultáneamente, tesis y antítesis enfrentadas en una dialéctica dinámica. A través de su intensidad vibrante, las esencias vitales se manifiestan en toda su ambivalencia. (Graves 93)

1. François Villon fue un poeta francés (1431- desaparecido en 1462) notorio por sus constantes refriegas con la ley y con la Iglesia, dentro de la que creció y contra la que luego escribió. Como dice Blanca Varela, «era un tipo que hacía barbaridad y media [...] que era hasta un malhechor [y] cantaba.» (Valcárcel 6) Considerado por algunos el precursor de los poetas malditos, escribió siempre desde la marginalidad. Posiblemente sea esta la razón —junto al contexto histórico en el que vivió— por la que, al poner el título de su cuarto poemario, Blanca Varela pensó en el poeta medieval francés. A propósito de su obra, véase Jane H. M. Taylor: *The Poetry of François Villon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Un trabajo de síntesis en la que se va dando cuenta, al mismo tiempo, del proceso de profundización de la experiencia interior de la poeta, cuya intuición poética va «alcanzando grados cada vez más hondos de subjetividad.» (Maritain, 216) En ese proceso, el lenguaje también sufre cambios, no solo tipográficos (se eliminan signos de puntuación y letras mayúsculas), sino también expresivos, pues nos encontramos frente a una poesía de una evidente contención verbal que se puede observar sobre todo en la primera parte del poemario «Ojos de ver» y que, a partir de ahora, definirá los poemarios subsiguientes.

ÉTICA Y ESTÉTICA DE LO BREVE

Los ocho poemas que la componen presentan una evidente correspondencia con el *haikú* japonés por su brevedad y capacidad de evocación:

Juego

entre mis dedos
ardió el ángel

(130)

Después

tras la rosa
sombra

(132)

En efecto, esta similitud con la poesía japonesa no es fortuita si tomamos en cuenta que la escritura de este poemario, como ha admitido Blanca Varela, coincide con una época suya de especial interés —posiblemente acuciado por su amigo y gran estudioso también de la cultura japonesa, Javier Sologuren— por la literatu-

ra oriental y el zen (Matilla)². Una relación que ya advirtió Cristina Graves, quien ve en estos poemas lo que Alan Watts, en su *The Way of Zen*, identifica como las cualidades del haikú y que citamos a continuación:

En poesía el espacio vacío es el silencio circundante que requiere un poema de dos versos —un silencio de la mente en el que no se «piensa sobre» el poema, sino más bien se siente la sensación que este evoca— tanto más fuerte habiendo dicho tan poco.

[...] un buen *haikú* es una piedrita arrojada en el estanque que es la mente del oyente, suscitando asociaciones más allá de la riqueza de su propia memoria. Invita al oyente a participar en lugar de dejarlo atontado con admiración mientras el poeta se luce. [...] el *haikú* percibe las cosas tal y como son. (Watts 183-185)

A partir de esta definición, Graves considera que los poemas de «Ojos de ver» «comunican esa ‘mismidad’ que es la esencia de una naturaleza, la sutil interdependencia en que los opuestos se entrelazan. La poeta reconoce el ser y el no ser, la luz y la sombra, la pregunta y la respuesta, como realidades interdependientes.» Por lo que no sorprende —añade— «que estos poemas sean característicamente enigmáticos y evocativos» (Graves 94), como lo es también el mismo título que los agrupa, en cuyo pleonasma —que apela a la lógica visual— se reconoce, por omisión de su opuesto, que existen ojos de «no-ver», acaso los que se nos ha dado por naturaleza (los ojos físicos) y por los que al mismo tiempo que se nos da a conocer el mundo, se nos oculta, por su inherente capacidad de engaño:

2. Javier Sologuren cultivó también una poesía inspirada en el haikú japonés precisamente a partir de la década del setenta, con poemarios como *Surcando el aire* (1970) y, posteriormente, *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1986). El que fuera también miembro del Centro de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dedicó varios escritos que revelan su profundo interés y respeto por la cultura nipona (Véase «El rumor del origen» y «Aspectos de la cultura del Japón» en *Gravitaciones y tangencias*, 1988).

Noche

vieja artífice
ve lo has hecho de la mentira
otro día

(133)

Así pues, los «ojos de ver» responden a la voluntad visionaria del poeta que, a través de la palabra busca «ver» el lado vedado a nuestros ojos de la realidad o, en su defecto, re-crearla a su manera con el fin de darle un sentido y de aceptar una existencia que se va descubriendo contradictoria y ambivalente:

A la realidad

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

(131)

En palabras de Cote Botero, «la idea de la realidad y sus códigos está desacralizada; en este poema la ironía de Varela consiste en recordar que lo que hay ante ella es más que nada una enunciación del tedio al que nos arroja. [...] la realidad ofende el anhelo de trascendencia del hombre por ser ella profana, por resabida y finita.» (141) Pero no se trata tanto de una llana animadversión a la realidad como de un profundo deseo de liberación del ser constreñido en un mundo-realidad gobernado por los convencionalismos —que a la larga nos terminan «cegando» a causa del desgaste que se deriva de la costumbre— de los que el lenguaje hace parte y de cuya arbitrariedad difícilmente podemos escapar. Es ahí entonces que el poeta, paradójicamente, hace del lenguaje la «puerta» a esos espacios de la realidad ocultos de los que habla María Zambrano (*Hacia un saber* 47) en su determinación por dar «el justo golpe»; de atisbar lo esencial, que ya a estas alturas del camino emprendido en su primero poemario, *Ese puerto existe*, no pretende definir o describir sino evocar:

Tàpies

(puertas)

1

hombre en la ventana
medio punto 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

(136)

Este poema, que cierra la primera parte del poemario, consolida, por un lado, la relación entre pintura y poesía característica de la obra vareliana, en la que el claroscuro se erige como una suerte de metafísica, y por el otro, el compromiso de la autora con la palabra, en cuya fragmentación y silencios, cada vez más acentuados, se produce, en conjunto con el lector, una reverberante expansión de sentidos que nos incita inapelablemente a participar de su «desesperación auténtica». Una vez más, el diálogo —que es también identificación filosófica y artística— que Blanca Varela establece con sus pares, en este caso con la obra plástica de Antoni Tàpies (1923-2012), para quien, al igual que para la poeta

peruana, las puertas y ventanas son especialmente significativas, refuerza aún más, si cabe, su visión del mundo y su actitud vital y poética frente a él:

La obra de Tàpies se caracteriza también por su función de índice, por el intento de señalar o evocar sutilmente el significado detrás de las formas. Sus obras son exigentes, incitantes; son «puertas» de la percepción que dan a una realidad que no es formal sino esencial. Basándose en el uso de las formas plásticas más comunes, el artista intenta descubrir, ilustrar la realidad [...] Los cuadros de Tàpies, como estos poemas de Varela, son búsquedas, confrontaciones, cuerdas vibrantes de la existencia y de la conciencia individuales [...]. (Graves 95)

Con «Tapiés», señala Modesta Suárez, «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.» (52) En efecto, como también ha dado cuenta la estudiosa, la forma poética del haikú guarda una estrecha relación con la pintura. Esta forma mínima de hacer poesía, muy cercana a la abstracción plástica³, comparte con la pintura lo que para Yves Bonnefoy supone la característica principal del texto breve: «[la] capacidad acrecentada de abrirse a una experiencia específicamente poética» (Bonnefoy), en la medida que en él no cabe el relato sino alusiones —como el trazo sobre un lienzo— que nos evocan un instante, una percepción inmediata de una parte de la existencia, en cuya inmediatez yace, por lo mismo, «ese sentimiento de unidad que el discurso largo nos haría perder». (Bonnefoy) Es, como dice el poeta y pensador francés a propósito del haikú:

une notation sans arrière-pensée spéculative et qui reste aussi silencieuse en son évidence, aussi soudaine que la traînée de couleur

3. «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 [...] «Tàpies» es un poema en el que el lector sólo puede discernir vacíos. Remitiendo a la pintura, siguen presentes colores y formas peor ya se reducen a su mínimo [...]» (Suárez 53)

que laisse un pinceau sur la toile. Il n'est pas agi de dégager une architecture de la broussaille des apparences, mais de fair corps avec un instant. (Citado en Suárez 22)

En ese «hacer cuerpos con un instante» del que habla Bonnefoy, el espacio en blanco, como en la pintura de los artistas zen, de sugerentes y pocos trazos suaves y fluidos sobre un papel o lienzo, adquiere especial protagonismo. Los espacios «vacíos» en el poema —como en una pintura zen u obra abstracta como la de Tàpies; como los silencios en una partitura— son vacíos relativos, pues la ausencia de un signo o un trazo son a su vez presencias que completan el todo del instante poético al que se nos quiere acercar, esos «pequeños y diversos chispazos o descargas eléctricas (intuiciones) que luego dejan en el alma una profunda resonancia» (Varela Iglesias 166).

En «Tàpies», como en el resto de los poemas de este conjunto, la imagen poética, «tan íntegramente relacionada a sus espacios vacíos, produce la sensación del «maravilloso Vacío», del cual el acontecimiento [poético] emerge repentinamente» (Watts 179). La imagen, el instante o emoción que brota de «pinceladas» verbales y silencios en estos poemas breves, se asemeja a la imagen del círculo abstracto o «perfecto» de la pintura zen, que se va haciendo —dice Watts— más «concreto y natural», se va pareciendo más a lo que es en sí mismo —a su esencia— mientras más se aleja «de las formas inteligibles del geómetra y el arquitecto» a las que nuestros ojos están habituados. A partir de aquí, el vacío existencial al que apela el discurso vareliano, se va transformando a medida que avanza en un fecundo «vacío» poético, esa «puerta entre la sombra y la luz/ entre la vida y la muerte» que es también el acto creativo, de donde van surgiendo nuevas «formas» de carácter inefable, imperceptibles a nuestros sentidos —pero apelando siempre a ellos—, con las que poblar su mundo, que habiendo aceptado su materialidad en paulatino proceso de desintegración, se debe ir traduciendo —al menos ese es su deseo, también su consuelo, si alguno— en una mayor profundidad de espíritu:

Canto villano

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo celeste cerdo
aquí en mi plato
(...)
este hambre propio
existe
es la gana del alma
que es el cuerpo

es la rosa de grasa
que envejece
en su cielo de carne

mea culpa ojo turbio
mea culpa negro bocado
mea culpa divina náusea

no hay otro aquí
en este plato vacío
sino yo
devorando mis ojos y los tuyos

(140)

EL POEMA COMO ESPACIO
DE (RE)CONOCIMIENTO Y TRASCENDENCIA

«Canto villano», que le da título al libro y a la segunda sección del poemario —compuesto de trece poemas de distinto aliento y temática diversa—, se presenta como el canto doloroso del ser-mujer que se reconoce en su humanidad-animalidad intrascendente, un motivo poético que a partir de *Valses...*, se convertirá en el hilo conductor de su discurso. Una vez más, la rosa como símbolo del

ideal de belleza, de lo imperecedero o eterno, se desmitifica para «nombrar[r] lo que queda, lo más endeble del «ser» humano, lo corruptible» (Guerrero 57), una corruptibilidad física de la que no queda exenta la mujer, a la que casi se le exige ser reflejo siempre de lo que se entiende por perfección moral y física:

[...] porque es la flor por excelencia, y la belleza «por excelencia» me revienta. No creo en ese tipo de perfección. Es también lo que tradicionalmente se espera de la mujer: que sea una rosa, siempre fresca, siempre fragante. No se acepta jamás que puedas decir ciertas cosas ni que seas de otra manera.

[la imagen de la rosa en el plato] es la rosa de carne, de grasa. Es la mujer, la rosa, la mujer que llega a su apogeo de edad y de hormonas. Esa flor no es una flor emblemática sino de aceptación de lo que va a sobrevenir: que la flor se marchita y queda sólo la grasa o el hueso. *Es el símbolo de la declinación de la carne y de la consecuente «elevación» del espíritu.* (Kristal 147. La cursiva es nuestra)

Como subraya Jean Franco, «la trascendencia es involucrada en lo carnal, lo sagrado en lo perecedero. La «rosa», símbolo mariano, es de «grasa» e indefectiblemente carnal, algo que no resiste al tiempo. El cielo del poema también es de «carne» y por lo tanto efímero y no eterno.» (238) Lo trascendente ligado a la animalidad hace patente el perenne y cada vez mayor sentimiento de vacuidad existencial, cuyo límite infranqueable lo marca la muerte:

[...] el sujeto de deseo quiere un absoluto, un cielo, una comunión, aunque el plato solo le produce la «divina náusea» de saberse mortal. Al reconocer que no hay otro, al devorar sus propios ojos, los órganos de la vista, del entendimiento, del conocimiento, devora también la reciprocidad, la posibilidad de reconocer a otro, una confirmación de la obsesión de Varela con lo que sufrimos en común más que con diferencias y especificidades. (Franco 239)

Violeta Barrientos ha señalado la indisociabilidad de la condición humana y su relación con Dios en la obra de Blanca Varela, sobre todo aquella a partir de *Valses...*, en la que se puede constatar «el

reproche constante al abandono de un Dios cristiano, así como referencia a la condición mortal del hombre, su materialidad.» (Barrientos 221) En esta misma línea, la «intuición mística» hacia la que, según Ferrari, tiende su poesía, gira en torno a una única certeza, que es su desesperanza también: la duda o escepticismo que planea siempre sobre el carácter trascendente de la existencia misma, y saber que ante ella la escritura tampoco salva, que «no va —dice Blanchot— hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor justificado, donde todo se ordenaría según la claridad de un día justo.» (22). Es esa búsqueda descreída lo que hace de su poesía una suerte de rebelión ante el inevitable absurdo de la vida, y que justifica que «el rostro místico de mi palabra [sea] una feroz soberbia de ángel caído.» (Sardá)

El mito judeocristiano al que alude en esta entrevista nos sirve para encausar una de las corrientes originarias de su obra, opuesta a cualquier religiosidad pero al mismo tiempo —y sin negar la primera—, de una profunda raíz espiritual en la medida que su poesía responde a la tensión entre la aspiración del ser y su consecuente fracaso metafísico y poético de trasvasar el umbral de sombras al que ha sido arrojado: su condición humana («Porque ya no eres un ángel sino un hombre solo sobre dos/ pies cansados sobre esta tierra que gira y es terriblemente joven todas las mañanas.» De «Auvers-sur-oise», *Valses y otras falsas confesiones*, Varela 124); y la de un dios ausente, o cuando menos un dios indiferente, antipático, en cuyo espejo solo se ve una semejanza monstruosa («Tu imagen en la feria me habla de una terrible/ semejanza.» De «Vals del Ángelus», *Valses...*, Varela 99).

Hay un evidente rechazo frontal a la esperanza cristiana, a la fe en la resurrección (en la teología cristiana implica la salvación del hombre entero en tanto es cuerpo y alma) que tiene como hito la muerte de Jesús en la cruz. No solo cuestiona el papel ausente del Padre, sino también la divinidad de su hijo, desembarazando la crucifixión de toda trascendencia en el momento en el que se reduce el acto al carácter más miserable del ser humano, el sufrimiento de la carne:

Cruci-ficción

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

(144)

El sujeto lírico relega la piedra fundacional de la escatología cristiana a una mera «ficción», a una creación más del hombre que necesita una razón ciega a la que agarrarse en ese deseo de darle un sentido a su existencia finita, a todas luces intrascendente. «Sin un Dios consolador —observa Violeta Barrientos— o una promesa de salvación preestablecida, pareciera que la intención de esta poesía es la de dotar de una base moral firme y cierta al ser humano, llevarlo a asumir un destino contingente y, por lo tanto, a experimentar la náusea existencial y fisiológica, ante la propia realidad material.»⁴ Toda credibilidad

4. «Contemporánea a la poeta, la filosofía sartreana y su reflexión central en torno a la existencia y al cuerpo, están presentes en la poesía de Blanca Varela. Los seres

de trascendencia está perdida: «no hay nada aquí, nada más allá.» (De «Calle catorce», en *Luz de día* 48). Solo la palabra que, aunque tampoco redime, al menos permite al poeta la posibilidad de asir su existencia a ella, pues en ella se anula cualquier paradoja, se entienden y se funden los opuestos, en una comunión que nos evoca la unidad perdida a la que aspira: «no he llegado/ no llegaré jamás/ en el centro de todo está el poema/ intacto sol/ ineludible noche» (De «Media voz», en *Canto villano* 155).

Una existencia, además, que no está libre de sufrimiento — físico y metafísico—, que es también la condición *sine qua non* de la vida al igual que la del poeta en su perenne y desengañada contienda con el lenguaje, tal y como prodiga «Curriculum vitae», una suerte de arte poética y actitud vital:

digamos que ganaste la carrera
y que el premio
era otra carrera
que no bebiste el vino de la victoria
sino tu propia sal
que jamás escuchaste de perros
y que tu sombra
tu propia sombra
fue tu única y desleal competidora

(150)

Asirse a la palabra poética como único —y falible— método posible de trascendencia en el tiempo, es aceptar la soledad existencial a la que todo ser humano moderno parece estar condenado. Los avances de la ciencia —hito de la modernidad—, si bien han optimizado el conocimiento sobre la vida, de alguna forma han

humanos en su animalidad, como cuerpos, existen, aparecen sobre la tierra sin que medie la propia voluntad. El hombre se encuentra en *situación* sin haberla escogido, solo dotado de una angustiante libertad para poder encontrar su justificación existencial y dar a su vida un sentido.» (Barrientos, «La náusea vareliana» 222)

contribuido a esta soledad ontológica, en la medida que la razón científica, de carácter empírico, ha minado por lo mismo la fe ancestral de un plan «a lo divino» que le dé un sentido a nuestra existencia: «La antigua alianza se rompió; el hombre sabe que está solo en la inmensidad indiferente del Universo, de donde apareció por casualidad. Ni su destino ni su deber están escritos en ninguna parte.» (Monod) Por suerte, el poeta, contrario al científico, tiene la licencia y la virtud de buscar —y encontrar, ¿por qué no?— respuestas sobre el sentido de la vida en ámbitos de la razón, como el emocional, en el que difícilmente la ciencia empírica —como la biología— puede hacerlo con relación a las cuestiones referentes al funcionamiento de los organismos vivos. Tal es el reclamo del poema «Monsieur Monod no sabe cantar», en alusión a las ideas propugnadas por el biólogo francés Jacques L. Monod (1910-1976) en su *El azar y la necesidad* (1970), «ese popular libro científico [...] que explica la vida como una conjunción afortunada de nuestros mecanismos bioquímicos.» (Oviedo 20) Este poema amoroso «no personal», tal y como lo describe Oviedo, es el canto a la vida de un yo lírico que escucha «el arrastrado paso/ de la vida/ a la muerte» no tanto como una prosaica concatenación de eventos biológicos, como de una concatenación de sentimientos y emociones, de pasiones y experiencias como el amor y su recuerdo, que, sin negar la primera, le dan una razón de ser —aunque sea contingente— a la vida, cada vez más cerca del «horizonte de la historia», de la muerte. Sólo y gracias a la memoria, «ese disco rayado antes de usarse... mar intemporal», se preserva una parte de nuestra existencia tan importante como la que surge gracias a los innegables mecanismos biológicos:

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
intacta la estupidez de las nubes
intacta la obscenidad de los geranios
intacta la vergüenza del ajo
los gorrioncillos cagándose divinamente en pleno cielo
de abril
[...]
y siempre la patita de cangrejo atrapada
en la trampa del ser
o del no ser
o de no quiero esto sino lo otro
tú sabes
esas cosas que nos suceden
y que deben olvidarse para que existan
[...]
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.

(153-154)

Oviedo indica que «las imágenes del poema han soldado del todo la realidad interior a la objetiva [...], ambas forman ya un solo plano por el que la conciencia [...] se desliza por dentro y por fuera sin transiciones perceptibles.» (19) A lo que añade más adelante: «Con delicado sarcasmo, sin otro argumento que su certeza de que la vida es algo más que una encrucijada del azar con las

reglas inmutables de la especie, Blanca Varela lanza una respuesta en defensa de aquélla que es, significativamente, una variante del célebre verso de Quevedo: porque ácido ribonucleico somos/ pero ácido enamorado siempre.» (19) En efecto, subyace en esta reescritura la angustia quevediana por la falta de un sentido trascendente de la existencia. De alguna forma, al igual que Quevedo, «a través de la poesía amorosa, [Blanca Varela] expresa su situación existencial, y en último término procura convencerse de que, por la fuerza del amor, puede trascender la aniquilación de la muerte.» (Olivares 144) Sin embargo, contrario al poeta barroco, cuya aspiración, a pesar del espíritu pesimista propio de su época, apuntaba a una trascendencia de carácter religioso —la esperanza de que el alma y el cuerpo se fundiera con Dios después de la muerte—, Blanca Varela apuesta toda su fe o esperanza a la vida misma y a su continuidad genética, a los sentimientos como el amor, inherentes a ella, gracias a los que la existencia, cuando llegue la muerte, podrá haber tenido algún sentido más allá del simple «azar y necesidad» biológicos, pues «para la poesía, a la muerte nada la vence, sino es momentáneamente el amor. Sólo el amor. Pero el amor desesperado, el amor que va irremisiblemente también, hacia la muerte» (Zambrano, *Filosofía y poesía* 34), como a la muerte vamos todos.

La poética vareliana corresponde toda ella al vuelo del alma enamorada del mundo atraída por ese «centro errabundo — dice Zambrano— que con su atracción mueve la mirada y lo por ella arrastrado circularmente, más sin establecer órbita alguna.» («Del método en filosofía...» 123) Y en esa atracción, el «proceso de recordar»— también una forma de visión— es «adentramiento en y de lo vivido» (Revilla 93). El poeta no renuncia a nada de lo vivido sino que, justamente, por su apego natural —que no material— y amoroso a las cosas —de la que los sentimientos son también parte—, siente la necesidad de volver siempre a los lugares ya visitados, de recapitular sus experiencias, con la esperanza de «salvarse de las apariencias» (Zambrano, *Filosofía y poesía* 20) y encontrar en su heterogeneidad la tan anhelada unidad perdida

de la que el poema ya es presencia.⁵ En consonancia con esta idea, «Camino a Babel», que cierra su cuarto poemario, es, como dice la propia autora, el resultado «de una acumulación de experiencias, de sentimientos. [...] una especie de viaje, de caminata de la vida a la muerte, [en el que el] ser que narra [y] al final se va transformando, [tiene la obligación de] actuar en el teatro de la vida.» (Forgues 82)

Este poema, como indica Cristina Graves, «es una crónica, dividida en siete etapas, de una exploración interior, de una aventura personal cuya fuerza acumulada no podría expresarse de otra forma: un grito que es una afirmación individual dentro de la confusión de Babel.» (Graves 98) En él se hace patente la condición del alma exiliada que emprendió su vuelo en *Ese puerto existe* (1959) buscando, en un primer lugar, su identidad, y que tres poemarios después, todavía sigue errando por el mundo («un alma que anduvo por las ciudades/ vestida de perro y de hombre/ pájaro errante/ [...] pájaro de la urbe/ pájaro de la cocina», p. 156), apátrida («y si me preguntan diré que he olvidado todo/ que jamás estuve allí/ que no tengo patria ni recuerdos», p. 159), yendo y viniendo en movimiento circular —o, más bien en espiral (Zambrano, *Las palabras del regreso* 198) —, con el deseo y desesperanza a la vez —de ahí su angustia y profundo sentimiento de soledad y abandono («hiel áurea amarga conciencia ausencia/ automática de dios inmanencia de la mirada/ extraña y delimitadora/ orfandad amorosa...si yo encontrara un alma como la mía/ eso no existe») — de encontrar ese lugar «donde las cosas y los seres no han sido dominados del todo por el afán de definición, donde aún palpitan asomándose por entre las rendijas de un mundo todavía sin cristalizar.» (Zambrano, «La Cuba secreta» 61)

5. «[...] el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizadora, la unidad encarnada. El poeta no ejerció violencia alguna sobre la heterogeneidad de las apariencias y sin violencia alguna también logró la unidad.» (Zambrano, *Filosofía y poesía* 22)

En ese deslizarse entre la realidad interior y la realidad objetiva de la que habla Oviedo, el poema se convierte en el espacio en el que el ser se revela en toda su naturaleza: anímica (interior) y corpórea (exterior)⁶, siendo esta última «el punto de referencia desde el cual el individuo intenta abarcar la totalidad de las cosas» (Graves 99); materia finita a la que la infinitud del alma, muy a pesar del sujeto lírico con cuyo canto intenta liberarla, estará subyugada hasta la muerte: «y la carne dormida/ sobresaltada/ mar perseguido mar aprisionado mar calzado.../ cuerpo orilla de todo cuerpo.../hasta la consumación del propio tiempo». El alma, indisociable del cuerpo y de su animalidad, encuentra en los sentimientos como el amor —tan contingente como la carne— la ocasión de experimentar una suerte de huida de sí, de trascender la «simple vida» y ser imbuida por el recuerdo del instante amoroso, que es también eternidad, cuya lejanía y ausencia del amado, a la manera de los poetas místicos, hace patente el vacío existencial, la fragmentación a la que está condenada la condición humana:

dormimos con los animales a campo raso juntos el uno
sobre el otro el uno en el otro.
soledad infinita del amor bajo toda luz.
y desperté a la mañana siguiente con su cabeza sobre mis
hombros ciega por sus ojos blanca alucinata tutta.
a César lo que le pertenece y al cielo la espalda sacudida por
el amor y el temor y el tedio y la esperanza, etc.
(158)

El poeta, exiliado de la «realidad cotidiana», «como el místico, como el filósofo que sospecha de la razón racionalista [...], más allá de la tentación de existir [...], se afana por la recuperación de un centro de identidad y una unidad no aprehensible mediante la razón

6. «En la intuición poética, la realidad y la subjetividad, el mundo y el conjunto del alma coexisten de modo inseparable. En ese momento, el sentido y la sensación son llevados al corazón, la sangre al espíritu, la pasión a la intuición, y —por obra de un impulso vital, pero no conceptual del intelecto— todas las facultades del alma son así mismo conmovidas e impulsadas en sus raíces.» (Maritain 196)

discursiva o los dogmas contruidos por el espíritu «geométrico» de la razón físico-matemática.» (Zambrano, «La Cuba secreta» 61) Es por ello que, como viene siendo constante de su poesía, el sujeto lírico vareliano de «Camino a Babel» apela al «sueño creador» del que habla Zambrano, allí donde «despierta la realidad aún dormida en los confines de la vigilia» (Zambrano, *El sueño creador* 35) que, encarnado en la palabra poética, se convierte en la «puerta de escape», de libertad, del «teatro» de la vida, pues su esencia es la de abrir «un espacio entre nosotros y el mundo.» (Revilla 149)

y que nosotros
los poetas los amnésicos tristes
los sobrevivientes de la vida
no caemos tan fácilmente en la trampa
y que
pasado y presente y futuro
son nuestro cuerpo
una cruz sin éxtasis gratificante del calvario
y que no hay otra salida
sino la *puerta de escape* que nos entrega
a la enloquecedora jauría de nuestros sueños
nosotros o ellos
acertijo joker moneda perdida en el aire.
tíbios temblorosos nonatos
sin estirpe ni prole
dispuestos siempre.

(159)

«El acto poético como errancia, peregrinación o viaje interior [...] es una manera de participar en el ritmo universal y de recobrar la mirada cósmica, primigenia, una vivacidad instantánea.» (Verani 37) En ese sentido, el valor simbólico del número siete⁷,

7. «Orden completo, período, ciclo [...] Corresponde a las siete direcciones del espacio (las seis existentes más el centro). Corresponde a la estrella de siete puntas, a la

de evidente presencia en el poema, no solo es alusión y conciencia participativa de la armonía cósmica y lo que de sagrado tiene, sino que, además de estructurar el poema (dividido en 7 partes), integra y pone al servicio de ese «ritmo universal», que es también cíclico, su arte poética:

con botas de 7 leguas
7 colores 7 colores 7
cuerpo arcoíris
cuerpo de 7 días y 7 noches
que son uno
camaleón blanco consumido en el fuego
de 7 lenguas capitales
mar settimana
 cuerpo orilla de todo cuerpo
 pentagrama de 7 notas exactas
 repetidas constantes invariables
hasta la consumación del propio tiempo
ergo
1. detén la barca florida
2. hunde tu mano en la corriente
3. pregúntate a ti mismo
4. responde a los otros
5. muestra tu pecho
6. da de tu mar al sediento
7. olvida
 amén
(157)

«Camino a Babel» es el canto, el lamento a la dificultad que supone, por los límites intrínsecos a la condición humana, de llegar a ese centro originario (Babel, ese espacio en el que, antes de reinar el caos, alguna vez gozó de la unidad de entendimiento bajo una misma lengua, la lengua originaria) que parece imposible.

conexión del cuadrado y el triángulo, por superposición de este (cielo sobre la tierra) o por su inscripción en su interior. Gama esencial de los sonidos, de los colores y de las esferas planetarias. Número de los planetas y sus deidades, de los pecados capitales y de sus oponentes. Corresponde a la cruz tridimensional. Símbolo del dolor.» (Cirlot 330)

Aceptados sus límites, y a falta de un fin trascendente, del «éxtasis gratificante del calvario», «los poetas los amnésicos los tristes» sienten la necesidad —como el exiliado— de abrir camino «allí donde no hay camino, donde la amenaza de ser devorado por la tierra no se hace sentir tan siquiera, donde nadie le pide ni le llama, extravagante como un ciego sin norte, un ciego que se ha quedado sin vista por no tener a donde ir» (Zambrano, *Los bienaventurados* 33). Por ello solo resta invocar con ironía al «mantra purísima/ divinidad del esófago y el píloro»; a las entrañas de su ser que es alma y también cuerpo, pues sólo en su profundidad brotará la palabra que haga ascender el espíritu y atisbar la luz que sólo se ve con la razón poética:

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

(161)

Termina este poemario con una imagen de ascenso: la del alma del sujeto poético que, transfigurada en pájaro al comienzo del poema —símbolo que también comparte con los poetas místicos⁸— y convencida de que más allá del cielo, límite de lo terrenal, no existe promesa alguna de eternidad, siente, por naturaleza, un impulso irrefrenable de rebasar y trascender con sus alas

8. Véase Luce López-Baralt. «Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1 (1981): 21-91.

—símbolo, a su vez, de espiritualidad, imaginación y pensamiento tal y como recoge Cirlot (60)— los muros del mundo y el cuerpo que la aprisionan. «El poder natural del ala es levantar lo pesado, llevándolo hacia arriba, hacia donde mora el linaje de los dioses. En cierta manera, de todo lo que tiene que ver con el cuerpo, es lo que más unido se encuentra a lo divino.» (Platón, *Fedro* 347); pero para «subir sobre todas las cosas transitorias» como diría San Juan de la Cruz, admirado poeta de la autora, el pájaro vareliano —contrario al pájaro místico que, despojado de todo, incluso de su cuerpo, busca el ascenso para encontrarse con su Amado— ha de descender nuevamente y volar a ras de suelo para instalarse allí donde el mundo se descubre en toda su materialidad y el cuerpo se degrada, pues es el amor al mundo y la sed de verdades auténticas ocultas bajo sus vestiduras, el motor de su búsqueda existencial y poética.

CONCLUSIÓN

La profundidad de la experiencia poética que se transmite en *Canto Villano* se corresponde con la evolución del proceso espiritual —que no religioso— que padece y, a su vez, va significando al sujeto lírico, definido siempre con relación al mundo, a la memoria y a la palabra misma. En su carácter cada vez más fragmentado y reducido, esta última ya no pretende explicar sino evocar esas «sombras y destellos que deja sospechar, más allá, un orden establecido, desconocido, que nunca se presenta directamente a la conciencia o a los ojos» (Ferrari 138), y que definirá una poética que, a partir de este poemario, se inclinará indefectiblemente hacia el más elocuente de los silencios.

BIBLIOGRAFÍA

Barrientos Silva, Violeta. «La náusea vareliana». *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, eds. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp. 221-228. Impreso.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992 (1955). Impreso.

Bonnefoy, Yves. «Le haïku, la forme breve, et les poètes français». *Terebess Asia Online* (2000). <http://terebess.hu/english/haiku/bonnefoy.html>. Digital.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992 (1958). Impreso.

Cote Botero, Andrea. «La irrealidad sensible: Ejercicios de un decir material». *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, eds. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007. 127-145. Impreso.

Ferrari, Américo. «Varela: explorando los ‘bordes espeluznantes’». *Hueso Húmero* 21, (1986): 134-143. Impreso.

Forgues, Roland. *Palabra viva. Las poetas se desnudan*. Lima: Ed. El Quijote, 1991. Impreso.

Franco, Jean. «La gana del alma que es el cuerpo». *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, eds. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp. 231-241. Impreso.

Gazzolo, Ana María: «Blanca Varela: más allá del dolor y del placer». *La casa de cartón. Revista de cultura* 10 (1997): 16-25. Impreso.

Graves, Cristina. «Con el ángel entre los dedos». *Hueso Húmero* 4 (1980): 93-101. Impreso.

Guerrero, Eva. «La poética de Blanca Varela: ‘Hacer la luz aunque cueste la noche’». Blanca Varela. *Aunque cueste la noche*. Selección de Ángel González Quesada. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2007. Impreso.

Kristal, Efraín. «Entrevista con Blanca Varela». *Mester* 2 (1995): 133-150. Impreso.

López-Baralt, Luce. «Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1 (1981): 21-91.

Maritain, Jacques. *La intuición creadora en el arte y en la poesía*. Madrid: Ediciones Palabra, 2004 (1953). Impreso.

Olivares, Julián. *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Estudio estético y existencial*. Madrid: Siglo XXI, 1995. Impreso.

Oviedo, José Miguel. «Blanca Varela o la persistencia de la memoria». *Diálogos* 5, (1979): 15-20. Impreso.

Platón. *Diálogos III. Fedón, Banquete y Fedro*. Traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Impreso.

Revilla Guzmán, Carmen. *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*. Barcelona: Icaria, 2005. Impreso.

Sardá, Manuel. «El rostro místico de mi palabra es una feroz soberbia de ángel caído». *El nacional*, Caracas, 29 de agosto de 1993. Digital.

Suárez, Modesta. *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum, 2003. Impreso.

Valdivia Baselli, Alberto. «Panorámica de una conciencia que despierta». *Ajos y Zafiros* 3/4 (2002): 15-25. Impreso.

Varcárcel, Rosina. «Blanca Varela: 'Esto es lo que me ha tocado vivir'». *La casa de cartón de Oxy* 10 (1997): 2-15. Impreso.

Varela, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001. Impreso.

Varela Iglesias, M. Fernando. *Poesía e imagen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. Impreso.

Verani, Hugo. *Octavio Paz: entre poética y política*. México, D.F.: El Colegio de México, 2009. Impreso.

Watts, Alan. *The Way of Zen*. New York: Vintage Press, 1989 (1957). Impreso.

Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1934). Impreso.

—; *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993 (1939). Impreso.

—; *El sueño creador*. Madrid: Turner, D.L., 1986 (1965). Impreso.

—; «Del método en filosofía o de las tres formas de visión». *Río Piedras* 1, San Juan de Puerto Rico, 1972 cfr. En *Anthropos. Suplementos* 2 (1987): 120-125. Impreso.

—; *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990. Impreso.

—; «La Cuba secreta», en *María Zambrano en «Orígenes»*. México: Ediciones del equilibrista, México, 1987.