

LA MELANCOLÍA EN LA POESÍA DE BLANCA VARELA

Luz Janneth Guzmán Aldana
Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia)

janneth@utp.edu.co

Recibido: 13/02/2023 — **Aprobado:** 05/07/2023 — **Publicado:** 31/08/2023

DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n84a12

Resumen: Este artículo propone un estudio sobre la poesía de Blanca Varela teniendo como categoría de la argumentación la presencia de la melancolía en la construcción de una voz lírica múltiple. Se citan poemas y fragmentos de su obra para evidenciar la construcción de un ambiente en constante desencanto y desazón. También se reflexiona sobre cómo se manifiesta la voz lírica melancólica en la enunciación de los espacios y cómo el sujeto, en constante duda e indagación, acude a la antítesis y contradicción del concepto para construir sentido.

Palabras clave: melancolía; contradicción; duda; voz lírica múltiple; desazón.

MELANCHOLY IN BLANCA VARELA'S POETRY

Abstract: This article puts forward a study about Blanca Varela's poetry having as category of argumentation the presence of melancholy in the construction of a multiple lyrical voice. Poems and fragments of her work are cited to demonstrate the construction of an environment in constant disappointment and uneasiness. It also reflects on how the melancholic lyrical voice manifests in the enunciation of spaces and how the subject, in constant doubt and inquiry, resorts to the antithesis and contradiction of the concept to build meaning.

Keywords: melancholy; contradiction; doubt; multiple lyrical voice; uneasiness.



1. Introducción

Blanca Leonor Varela González fue una poeta peruana, conocida como Blanca Varela; nace en Lima el 10 de agosto de 1926 y muere a sus 82 años, el 12 de marzo del 2009. En 1986 se edita el libro *Canto villano. Poesía reunida 1949-1983* por el Fondo de Cultura Económica, que incluye la recopilación de sus obras poéticas *Ese puerto existe* (1959), *Luz de día* (1963), *Valses y otras confesiones* (1971) y *Canto villano* (1978). Después, en 1996 saldría una reedición ampliada: *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*, que incluye los libros *Ejercicios Materiales* (1991) y *El libro de barro* (1993). Es a partir de estas ediciones de *Canto villano* que la poesía de Blanca Varela obtiene reconocimiento por fuera de su país, ganando en 1996 la medalla internacional Gabriela Mistral y en el 2001 el premio Octavio Paz de poesía y ensayo.

Años después, en 1999 se publica *Concierto animal* en Lima y Valencia y en el 2001 el Círculo de Lectores edita *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida*, que incluye —además de todos sus poemarios anteriores— el libro inédito *Falso teclado*, también recopilado en el 2005 por el Instituto Nacional de Cultura del Perú en una edición titulada *El libro de barro y otros poemas*.

Las dos ediciones de *Canto villano. Poesía reunida* y las antologías de su poesía¹ contribuyeron a que la obra de Blanca Varela trascendiera las fronteras del Perú. Su nombre comúnmente aparece relacionado con los surrealistas y existencialistas, debido a los contactos cercanos que la autora tuvo con escritores y artistas involucrados o influenciados por estos movimientos. En su época universitaria se hace amiga de Emilio Adolfo Westphalen y César Moro, considerados como dos de los exponentes del surrealismo en el Perú. Cuando viaja a París en 1949 establece contacto con muchos escritores y artistas cercanos a este movimiento, como André Breton, Octavio Paz y Carlos Martínez Rivas. Es relacionada con sus contemporáneos de la década del cincuenta² en el Perú, como Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson. Los estudios críticos preliminares a sus poemarios coinciden en caracterizarla con una voz única en la que se devela una conciencia del sinsentido del discurso o como lo llama Castañón (2001) «una aguda conciencia de la palabra fatigada»³, (p. 9) o al decir de Paoli (1996) «una visión lúcida y desencantada» (p. 15).

¹ Algunas de las antologías de la autora son: *Como Dios en la nada (Antología 1949-1998)*, Visor, 1999. *El Libro de barro y otros poemas*, Instituto de Cultura del Perú, 2005. *La voz de Blanca Varela. Poesía en la residencia*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006. *Blanca Varela. Aunque cueste la noche*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

² En la época universitaria también conoce al pintor Fernando de Szyszlo, quien frecuentaba el círculo la *Peña Pancho Fierro*; junto a él, siendo ya su esposo, viaja a París en 1949 y vive de cerca el ambiente surrealista de la época. Establece amistad con Octavio Paz, quien será el promotor de su carrera como escritora, ya que es el primero que la motiva para recoger su obra dispersa y editarla años después a pesar de la reticencia y recelo de la autora.

³ En el estudio preliminar a la edición *Blanca Varela. Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. De la que tomaremos todos los poemas y fragmentos de la autora.

El presente artículo busca interpretar la obra de la autora bajo el interrogante: ¿Cómo se manifiesta la melancolía en la poesía de Blanca Varela? Para ello, el texto se enfocará en analizar la presencia de la voz melancólica en las voces múltiples de un sujeto en constante duda e indagación de su propio yo; en los espacios físicos y simbólicos y en la visión desencantada evidenciada en la contradicción de un sujeto lírico por nombrar el mundo.

2. La melancolía como hilo conductor

La melancolía, cuya definición conceptual es oscilante, ha sido tema de estudio en diversas épocas desde los antiguos griegos. El término ha representado desde estados corporales y espirituales hasta comportamientos pecaminosos⁴, psíquicos y existenciales; en realidad es una palabra relativa, que bien vale la pena definir en este trabajo para que, en el momento del acercamiento crítico, el lector pueda aproximarse mejor a esta propuesta de interpretación, teniendo como referente esencial todo el campo semántico que a la palabra *melancolía* se le ha querido dar en este artículo.

El término *melancolía*, utilizado en este trabajo, tendrá el sentido de ese estado de desasosiego del sujeto o voz lírica que se halla en la frontera del ser y no ser, que puede rayar en la locura⁵, pero a la vez expresar la lucidez existencial. Es decir, la melancolía asociada a las múltiples voces que pueden poblar un sujeto. Este concepto tiene sus raíces en el Problema xxx, I atribuido a Aristóteles, donde se relaciona genio creador y temperamento melancólico: «¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos [...]?» (Aristóteles, 2007, p. 79). Para el filósofo, el melancólico no necesariamente es un enfermo; pues deja percibir que hay ciertos hombres predispuestos al carácter melancólico, unos en los que actúa la locura y otros en los que actúa su genialidad para convertirse en otro a través de la representación. Así, la melancolía se concibe como un estado donde el poeta está propenso a crear desde múltiples caracteres.

Para Pigeaud (2007) y Földényi (2008) el concepto de melancolía occidental se ha formado, en gran parte, a partir de la concepción hipocrática que ve la melancolía como una enfermedad causada

⁴ En la Edad Media, la melancolía era asociada con la acedia, un estado de desesperación producto de la soledad y aislamiento que experimentaban los monjes: apatía, angustia, tristeza, abatimiento. Después, la acedia tomó una concepción de vicio, pereza, abandono de los deberes espirituales producto del demonio, según las creencias de la época.

⁵ No como enfermedad en el sentido médico negativo, sino como diferencia de quienes no siguen un orden en un sistema establecido. Como referencia, de acuerdo con Földényi (2008), la locura es un estado natural, no es nada terrorífico sino que obedece a una interpretación siempre cambiante de la de la propia existencia; agrega que la locura no es un hecho objetivo y que el espíritu científico se empeña en estudiar al hombre por fuera de sus horizontes humanos que sirven de fundamento a su existencia. Luego, cita a Freud para argumentar que hay algunos estados de ánimo como el melancólico que no se pueden etiquetar como anormales o negativos: «Freud reconoció al final de su carrera la imposibilidad de delimitar científicamente la normalidad psíquica de la anormalidad» (p. 279).

por la mala distribución de la bilis negra. Según Hipócrates, la melancolía es una enfermedad tanto del cuerpo como del espíritu, causada por el desequilibrio o exceso de esta sustancia en el cuerpo. Alejándonos de esta concepción retomamos para este trabajo la idea antes expuesta en el Problema xxx, I, donde Aristóteles deja traslucir que la melancolía es una predisposición de los grandes hombres, entre ellos los poetas, para ser otro y representarse en pluralidad de caracteres.

Esta idea del carácter ambiguo del genio creador, que se remonta a Aristóteles, es configurada después en el Renacimiento, donde el carácter melancólico que transita entre el ser y no ser es ejemplificado en el personaje del príncipe Hamlet en la tragedia de William Shakespeare. Luego, ese concepto se desencadena ambivalente en la modernidad, donde la multiplicidad en la voz lírica es provocada por las condiciones del contexto que lleva a muchos artistas y filósofos a una postura existencialista y desencantada del mundo. Entonces, puede pasar que estar lejos del hogar provoque sentimientos de nostalgia, o también que el tedio, el hastío o el *spleen* sean provocados por estar en la ciudad. En este sentido, la idea misma de la creatividad melancólica y de la oscilación de la voz poética para configurarse múltiple es la que nos interesa para caracterizar la poesía de Varela.

La inestabilidad del melancólico es llamada por Pigeaud (2007) como «la dialéctica de la melancolía» (p. 20), ya que a través de los siglos el concepto ha tenido significados diversos relacionados con conceptos contradictorios para el ánimo o los sentimientos de un sujeto. La irregularidad en el carácter melancólico nos sirve para caracterizar la voz poética múltiple en la obra de Blanca Varela. La inconstancia del melancólico es, a la vez, su capacidad creadora para fluctuar hacia lo otro, como podemos evidenciar en las primeras estrofas de «No estar», poema de *Luz de día*, donde la voz se enuncia indeterminada en el propio sujeto y transita en lo otro que nombra: «No estar. No estar. No estar. / Un reflejo a la entrada de la cueva, / la carrera en medio del día, / la manada invisible, / la nube de polvo» (Varela, 2001, p. 79).

Aquí el sujeto se enuncia desde la paradoja de ocupar y desvanecerse en un espacio cargado de imágenes abiertas y enigmáticas como «la entrada de la cueva» que alude a la entrada de la propia percepción del yo en la indeterminación de la sustancia abierta, como si el enigma de no percibirse y de repetir continuamente el «No estar», nombrara la transición del sujeto hacia lo otro del mundo. Luego, en la segunda estrofa del mismo poema, la voz se enuncia desde el vaivén del ser y no ser, escudriñando su existencia: «Desde el fondo tirar la red. / ¿Quién cae? ¿Quién vive? / Esta es la noche. Esto soy yo» (p. 79). Así, la identidad del sujeto es polimorfa a medida que la voz desciende en el sinsentido, el pozo profundo de los adentros observado por el humano que se mira desde afuera como una cueva profunda en la noche dispersa. Después, la voz se compara con el río, material que fluye y cambia constantemente para evocar la pluralidad de las representaciones de la enunciación: «Inmóvil tras mi cuerpo soy un río que crece, / que avanza en la noche» (p. 79).

La repetición de la oración en el primer verso marca el ritmo tríptico: el ser es el yo, el ser es el otro, el ser está en las imágenes de la naturaleza. Por ello, la voz no es definible como un ente cerrado que se estructura en un solo ser o estar, sino que obedece a la condición de nuestra cultura, que al decir de Paz (1986) «está llena de ritmos ternarios [...] ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia “algo”, hacia lo “otro”» (p. 60). Es así como la enunciación se va fragmentando hasta que en la tercera estrofa se connota como «Tiempo, rostro de limo, espejo trizado» (Varela, 2001, p. 79) para enfatizar que el ser no está en una sola imagen, sino que fluye con lo otro, por lo que esa sensación oscilante de contenerse en múltiples metáforas es la condición vacilante y ambigua de la voz melancólica. Por lo anterior, cuando se habla de la voz melancólica que discurre por la poesía de Blanca Varela, se hace referenciando su multiplicidad, ya que la inestabilidad del melancólico es su facultad de ser todos los demás.

Por otro lado, en este acercamiento crítico, la voz melancólica de Varela tiene resonancias existenciales. El hombre a inicios del siglo XX es un individuo anclado a una voz contradictoria que no tiene paraíso, que niega frecuentemente la figura de Dios. Para el caso de Varela, se entronca con la voz predecesora de César Vallejo en el Perú, cuya influencia en la obra de la autora es innegable. Un ejemplo de ello es la desolación existencial que está dada muchas veces por el reclamo hacia un ser supremo, que podemos rastrear tanto en Vallejo como en Varela. En ambos, existe un cuestionamiento a la visión judeocristiana del mundo que se evidencia en el tono crudo y desencantado de sus versos. El Dios que castiga, del cual se tiene duda, la figura desprovista de su divinidad que nos hace temblar como humanos sin redención, la cual aparece aludida tanto en *Los heraldos Negros* de Vallejo como en el tercer poema de *El libro de barro* (Varela, 2001):

La mano de dios es más grande que él mismo.
Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido.
El silencio rasgado en la oscuridad es la presencia de su carne menguante.

Resplandor difunto siempre allí. Siempre llegando.
Revelación: balbuceo celeste.

Día cerrado es él. Dueño de su mano, más grande que él (p. 197).

La imprecación hacia la ausencia de un dios y el sentido existencialista generan la percepción de desencanto y hastío que también es característica de la voz melancólica. El melancólico moderno, solo y abandonado, «desespera en el sentido más amplio de la palabra. El síntoma de esa desesperación es la displicencia, hasta el día de hoy la característica más importante de la melancolía junto con la tristeza» (Földényi, 2008, p. 118). La melancolía, por ende, se refiere a ese estado de tristeza silenciosa que se profundiza en el hablante lírico, que tiene el trabajo interior de devorar el propio yo. La tristeza prolongada a causa de un absurdo de la vida o de la cotidianidad citadina, que se evidencia en muchos

poetas de la vanguardia y la posvanguardia, constituye en Varela un elemento más de ese estado de desazón, contradicción o negación que continuamente se percibe en sus escritos y que aflora en la interpretación como esa constante crisis por nombrar las cosas.

En este escrito, el melancólico es un sujeto triste, pero no pasivo, emparejado con la sensación de absurdo, pero no depresivo. En ese sentido, la tristeza que se puede percibir en la obra de Blanca Varela se asocia al cuestionamiento, pues el melancólico está afligido y a veces carece de esperanza. La negación desde la palabra, desde la percepción de lo real, nos evoca permanentemente a un sujeto en crisis que expresa duda, al que llamamos en este acercamiento crítico «sujeto melancólico».

El sujeto lírico de Blanca Varela observa la realidad con desconfianza, pero no expresa sentimentalismos. La manifestación de su tristeza no recrea lo patético, sino que se percibe en dolores contenidos e internos, producto de la búsqueda del sujeto por aquello que nombra en medio de la sensación de la existencia vacía.

Al hablar de la melancolía, Kristeva (1997) dice: «trato de hablarles de un abismo de tristeza, de dolor incomunicable que nos absorbe a veces, y a menudo duramente, hasta hacernos perder el gusto por cualquier palabra, cualquier acto, inclusive, el gusto por la vida» (p. 10). De este concepto se alude, posteriormente, la relación entre la voz melancólica y el repudio por la palabra, lo que algunas veces se nombrará como la imposibilidad de darle sentido al mundo o de encontrar esa palabra precisa que signifique. Hay melancolía en la voz lírica en la imposibilidad de nombrar el mundo. Cabe aclarar que no profundizaremos en el concepto psicoanalítico de la melancolía que es la matriz de los estudios de Kristeva (1997), pero sí referenciaremos lo que la autora explica de los sujetos en el proceso de la significancia, que aquí se empareja con el sujeto o la voz melancólica que batalla con las palabras precisando una que llene el vacío y pueda nombrar la realidad compleja. En este sentido, la voz melancólica es existencial, pues se encuentra entre el absurdo y el vacío, siempre escarbando la realidad y lo humano.

En la poesía de Varela, la sensación de insatisfacción hace que se perciba una mirada generalizada de carencia, que es la fuente de la melancolía de ese sujeto poético o voz lírica múltiple. Una voz que nos habla desde un espacio que evoca recuerdos, una voz problemática con la presencia de Dios, que se enuncia contradictoria en el proceso de creación y se percibe triste e irónica ante el absurdo cotidiano. Por lo tanto, la melancolía como hilo conductor en la obra de la poeta peruana se aleja aquí de la concepción médica y se toma en el sentido literario: la atmósfera de desazón, de insatisfacción con la palabra que oscila entre la tristeza y el sinsentido con el que se recrea la realidad.

2.1. La voz lírica melancólica. El sujeto poético de Blanca Varela

La voz poética en Blanca Varela aparece fragmentada desde su primer libro, donde a veces adopta un modo de ser femenino, en otras masculino, en ocasiones habla revistiéndose de un tercero, bien sea como un personaje, un animal o incluso no aparece nombrándose explícitamente. Esta voz escindida de la autora y de su naturaleza femenina en un primer momento parece extraña, como si el sujeto que recrea, presentado al lector, tuviera la virtud de tener muchos rostros o quisiera llamarnos a la universalización de su reclamo. Así, la voz lírica en su primer libro *Ese puerto existe* (1949-1959)⁶ nos problematiza el ángulo desde donde se recrea el mundo; con varias voces interpelando al lector, al mundo, al orden de las cosas existentes como se percibe en los siguientes fragmentos iniciales del poema «Primer baile», donde inicialmente se encuentra una voz que se representa en un animal para después humanizarse en una descripción compleja de sí misma:

Soy un simio, nada más que eso y trepo por esa gigantesca flor roja [...] 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 [...] (Varela, 2001, p. 43).

En las estrofas siguientes, las dos primeras del poema «Fuente», es una voz femenina la que nos habla:

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 (p. 31).

Esta multiplicidad de voces en su primer libro inaugura lo que será característico de su obra: la constante búsqueda de un yo que observa la realidad inspeccionándola desde sus adentros como en un viaje a sus entrañas, la voz de sujeto poético en batalla consigo mismo. No es gratuito el título: «Fuente», la fuente de las palabras, es esa voz en constante indagación y observación de su propio

⁶ En 1959, Blanca Varela se encuentra con Octavio Paz en México. Después de 10 años de no verla, el poeta mexicano la anima a publicar su primer libro *Ese puerto existe (y otros poemas)*, editado en México por la Universidad Veracruzana.

yo contenido de contradicciones y sentimientos melancólicos, como la tristeza y la imposibilidad de cambio.

En este sentido, la voz lírica melancólica, esa que se remonta a los recuerdos y el pasado para indagarse y hablar de su sentir en el presente, aparece desde el primer poema de *Ese puerto existe*. La primera estrofa de «Puerto Supe» dice: «Está mi infancia en esta costa, / bajo el cielo tan alto, / cielo como ninguno, cielo, sombra veloz, / nubes de espanto, oscuro torbellino de alas, / azules casas en el horizonte» (p. 25).

Un pasado que remite a la niñez del sujeto que habla, el que Varela ha creado: melancólico con el recuerdo. En las estrofas posteriores, la nostalgia se agudiza hasta convertirse en una postura contradictoria que cambia la melancolía apacible de quien observa con detalles un recuerdo, por una imagen desesperada que dibuja un presente que aplasta el pasado —ya el verso cuarto de la estrofa anterior prefigura la destrucción del espacio principal: el puerto—, cambiando la descripción inicial del puerto como un lugar de tranquilidad por un espacio visto lleno de contradicciones, donde se da un «oscuro torbellino de alas».

Aquí en la costa escalo un negro pozo,
voy de la noche hacia la noche honda,
voy hacia el viento que recorre ciego
pupilas luminosas y vacías,
o habito el interior de un fruto muerto,
esa asfixiante seda, ese pesado espacio
poblado de agua y pálidas corolas.
En esta costa soy yo el que despierta
entre el follaje de alas pardas,
el que ocupa esa rama vacía,
el que no quiere ver la noche (p. 26).

En esta estrofa, la quinta de «Puerto Supe», la voz se hunde «en un negro pozo» el del interior del sujeto lírico, que ya no es el de la niñez, sino el de la imposibilidad de volver a través del recuerdo a la sensación original. Así la melancolía se percibe en estos versos, donde la voz cambia de ánimo y se enfrenta a la aterradora realidad de recordar un espacio que nunca será el mismo. Las pupilas que en un principio añoran el pasado no tardan en darse cuenta que están vacías, cuando dice «voy hacia el viento que recorre ciego / pupilas luminosas y vacías». Después, vendrá el verso más triste, el que no permite la esperanza: «o habito el interior de un fruto muerto» describiendo el estado anímico de su propio ser. La recreación que se construye aquí es la de una voz ahogada por su propio recuerdo ante la imposibilidad de sentir lo que se vivió en un pasado, de estar en el espacio donde una vez fue feliz y sentir cómo el vacío la va hundiendo bajo esa «asfixiante seda».

En este poema, además, el yo masculino es notable: «En esta costa soy el que despierta... / el

que ocupa esa rama vacía [...]», versos que perfilan el sinsentido al que se ve volcada la voz poética, que no se puede reconocer ni siquiera en la propia autora. Luego, la desazón y tristeza culminan en los últimos versos del poema, donde encontramos una de las características más perceptibles de esta poesía melancólica, la certeza de que, en la añoranza a un pasado, el presente es cada vez más terrible, como un «negro pozo» donde se está solo: «Aquí en la costa tengo raíces / manos imperfectas, / un lecho ardiente en donde lloro a solas» (p. 26).

En otro poema de *Ese puerto existe*, titulado «Las cosas que digo son ciertas», el sujeto poético masculino describe el sentimiento de soledad, pero no es el recuerdo de un lugar lo que provoca este estado de desasosiego, sino la percepción del propio ser. De este modo, la última parte del poema nos dice:

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. 27).

La voz lírica parece habitar «un fruto muerto» —como en el poema «Puerto Supe»— pues se califica a sí misma como enferma; pero no de un mal físico sino de una tristeza profunda que irradia la apatía del mundo. El fragmento anterior la hace más perceptible porque ya no es confundible con una añoranza del pasado, sino que es la reacción que causa en un presente, lo que hace al sujeto poético retratarse en completa soledad.

Los dos motivos que explican ello es, por una parte, la observación de un espacio en comparación con el recuerdo del sentimiento que provocó en el pasado y, por otra, la exploración agudizada del propio interior en el presente. Estas son dos de las formas en las que la voz lírica se vuelve melancólica en *Ese puerto existe*. El poema es un territorio de diálogo donde todas las voces convergen en el examen de un único sujeto poético, donde la voz se indaga a sí misma impulsada por un recuerdo o en la inquietud del presente y utiliza, como lo explica Muñoz (2007), la referencia a otro, que en realidad es él mismo:

A veces el tú poético oculta a la primera persona y crea así un diálogo indirecto con la propia identidad. A menudo también señala a una figura cercana que de algún modo provoca un sentimiento de carencia y abandono en el sujeto poético (p. 90).

Esto se refleja en la octava estrofa de «Destiempo», poema que cierra su primer libro: «Despierto / Primera isla de la conciencia / un árbol. / El temor inventa el vuelo. / El desierto familiar me acoge. / Alguien me observa con indiferencia» (Varela, 2001, pp. 50-51).

El aumento del espacio entre los versos, en relación con las demás estrofas enumeradas, indudablemente tiene la intención de la lectura pausada en el lector, ese alguien que mira con indiferencia

y puede designar al poeta, como ser universal cuando en el momento de lucidez se observa y no se reconoce; «el desierto familiar» no sería más que la propia voz frente a un espejo, y por otro lado ese tú, explícitamente designado como «alguien» se puede percibir como el lector, que transita por el contexto del poema y «observa con indiferencia» el proceso de desdoblamiento. En cualquiera de los dos casos, el recurso del otro, bien sea relativo o ambiguo en el poema, complejiza la situación de un sujeto poético que busca reconocerse.

Lo que ha perdido el melancólico es su propio yo; hay una búsqueda del ser, que quiere entender el vacío que puebla sus propios adentros, que mira con ojos desgarrados el ser que habita en su propio interior, un sujeto en permanente carencia de algo. El despojamiento del sujeto poético que siente la ausencia recalcitrante de un objeto de deseo: ya sea su patria, Dios, el amor, la justicia para el mundo o la palabra precisa que da momentáneamente la tranquilidad de comprender la realidad. Estas serán las manifestaciones de estados melancólicos de una voz lírica múltiple y de un sujeto poético relativo.

En libros posteriores a *Ese puerto existe*, la melancolía se vuelve exacerbada y las diferentes voces hablarán de la dualidad del sujeto poético cuando se somete a un contexto de angustia que lo lleva a la pérdida de la esperanza. Ese desasosiego que percibe el sujeto melancólico no solo recreará sus adentros, sino que establecerá un diálogo con un tú reconocible en otras voces como la interpelación que le hace a Dios, al compañero o a los hijos. Por ejemplo, en el poema inicial que inaugura su tercer libro *Valses y otras falsas confesiones*, la voz que interpela al sujeto amado se expresa en Lima, quien muestra la ambigüedad de sus sentimientos: «No sé si te amo o te aborrezco» (p. 93) dice el primer verso de «Valses». Después, recreará lo difícil que es a través de una palabra expresar el sentimiento para más adelante complejizarlo todo. A ese otro que es nombrado desde sus diferentes rostros parece ser la misma poeta, referenciada bajo el nombre de «seis letras negras»:

(¿Cuál de tus rostros amo
cuál aborrezco?
¿Dónde nací
en qué calle aprendí a dudar
de que balcón hinchado de miseria
se arrojó la dicha una mañana
dónde aprendí a mentir
a llevar mi nombre de seis letras negras
como un golpe ajeno?) (p. 95).

Otro ejemplo donde el otro parece salir desde la misma voz del sujeto, surge en «Casa de Cuervos», poema de *Ejercicios materiales*, donde se percibe a una madre hablándole a su hijo: «ego te absolvo de mí/ laberinto hijo mío» (p. 170). Aquí, el otro sirve como instrumento de la desazón del hablante, de la melancolía del sujeto volcada hacia la vida que él mismo produce; hay, además, un gran temor del sujeto lírico, el cual tiene que ver con ese mundo que ha regalado al ser que parió. Así, la segunda y

tercera estrofa dicen:

No es tuya la culpa
ni mía
pobre pequeño mío
del que hice este impecable retrato
[...]
tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces la
asfixia
y el color de tus ojos
es también el color de mi ceguera
[...] (p. 170).

«Casa de cuervos» también recrea la pérdida del otro, del hijo. La mujer que enuncia describe en los versos finales su cuerpo como «una casa vacía», donde el hijo nacido no ha de volver al cuerpo de la madre. El despojamiento del sujeto que siente la ausencia cruda del otro permitirá un estado íntimo, donde la voz se ve volcada a ensimismarse en su propio interior.

La voz inicial de «Puerto Supe» ya no es solo fragmentaria, sino que consigue coherencia a través de sus múltiples caras. Por su parte, la voz masculina desaparece de la obra de Varela a partir de *Luz de día*, su segundo poemario, donde nos muestra una poesía llena de un sujeto relativo y una voz que se expresa neutra o femenina desde diversos rostros que a veces son uno solo, como si la poeta solo pudiera expresarse representándose en otro.

2.2. Incertidumbre y duda

La indagación del mundo está destinada a fracasar para la voz melancólica que no aguarda esperanzas. Lo mismo da ser lúcido que ignorante si a pesar de la observación, el mundo sigue su curso. Si en su primer libro Varela nos muestra una multiplicidad de voces que se acercan a la realidad desde diversos ángulos —inclusive desde el sujeto animal—, en libros posteriores la incertidumbre se apodera del sujeto lírico, quien tras la recreación de aquello que es materia del poema no logra convencerse de lo dicho.

La duda con respecto a la realidad o a lo que se dice de ella se arraiga en la poesía de Varela, que nos revela —como el nombre de su tercer libro— una «falsa confesión» de lo que pasa. No es gratuito el título de *Valses y otras falsas confesiones*, pues como explica Muñoz (2007), en este poemario se instala la duda y la vigilia que desarrollan un sujeto en desconfianza con esa realidad que a veces es representada como una mentira.

El vals es equiparado a una falsa confesión en la etiqueta de una canción criolla, en los fragmentos

que bajo la técnica del *collage* la autora serpentea en muchos poemas de su tercer libro, por lo que «el vals solo es un síntoma más de toda la concepción falseadora de Lima» (Muñoz, 2007, p. 143). El vals es, además, el intertexto de poemas como «(No sé si te amo o te aborrezco...)⁷» con el cual abre *Valses y otras falsas confesiones*; un poema hecho de versos y prosa donde se entrelazan descripciones de Lima y Nueva York y donde, a decir de Muñoz (2007), Varela rechaza la composición marcada por la rima y la musicalidad características de los vals criollos del Perú y que seguramente poblaron su infancia —teniendo en cuenta que la madre de Varela era una compositora reconocida de este género—.

La falsa confesión también se refiere al estilo contradictorio de un sujeto lírico que se niega constantemente, que aprehende la realidad desde puntos de vista inusuales, que entiende que aquello que dice es una copia dudosa, que observa como un insomne la situación cambiante del espacio. Al sujeto vigilante e insomne como el melancólico no lo atormenta la noche, sino la desesperación de superar la impotencia del lenguaje, ya que cuando se decide a nombrar, al mismo tiempo se rechaza la infinidad de palabras posibles para esa específica realidad. Para él escoger una palabra es al mismo tiempo matar el resto de alternativas, es decidir pensar y ver esa realidad bajo una etiqueta donde el vestido siempre será dudoso, por lo cual es preciso no dormir, es preciso pensar que aunque el sujeto sea consciente de que cualquier intento, es un fracaso; toda palabra es para él sólo una de las posibilidades, y utilizarla la hace aprehensible al sujeto, pero ¿igualmente comunicable para los otros?

La duda y la vigilia⁸ no son causa y consecuencia, son un dúo a la vez, que atormentará a la voz lírica en toda la obra. La pupila es la representación del desvelo, de la otra realidad posible, múltiple, dudosa y del naufragio del sentido, como lo expresan los siguientes versos de «Destiempo» de *Ese puerto existe*: «Travesía de muralla a muralla, / el abismo es el párpado, / allí naufraga el mundo / arrasado por una lágrima» (Varela, 2001, p. 50). Dispersos en su obra encontramos referencia a la pupila del poeta y a la creación problemática con la palabra. Veamos algunos ejemplos: «sobre el laberinto de la pupila»⁹ (p. 49), «En la rama vencida estalla una breva furiosa, la pupila en llamas / buscándote, exigiendo su razón de luz»¹⁰ (p. 78), «¿Falta de amor / o haber mirado demasiado / con una estúpida, / fija pupila / de cuarzo / el mundo?»¹¹ (p. 87), «el absurdo de reconocerse inclinado sobre esa fuente que nos devora y devuelve, máquina de sueños, la misma imagen sin párpados, sin reposo»¹² (p. 59), «terco azul /

⁷ El primer poema de *Valses y otras falsas confesiones* no tiene título, solo está precedido por la palabra «Valses» que es el nombre de la primera sección del libro.

⁸ Dos temas que con certeza Muñoz (2007) instaure en su estudio de *Valses y otras falsas confesiones*.

⁹ Verso de «Destiempo» de *Ese puerto existe*.

¹⁰ Verso de «Vals» de *Luz de día*.

¹¹ Última estrofa de «Alla Prima» de *Luz de día*.

¹² Fragmento del poema en prosa «Canto en Ithaca» de *Luz de día*.

ignorancia de estar en la ajena pupila / como dios en la nada»¹³ (p. 106). La pupila no solo es parte del cuerpo, es la lucidez del poeta que siempre parece estar con los ojos abiertos.

La voz en la incertidumbre escarba en la realidad y duda de lo observado, y por ello desconfía, pues es la voz de los ojos insomnes. El sujeto melancólico es el centinela que observa con conciencia aguda y con una tranquilidad inusual —máscara de la total desesperación—. Entiende el horror, pero no hace aspavientos porque encuentra en todo lo que le rodea la línea incontenible del vacío y la destrucción, por lo que la palabra aquí siempre será inexacta, y la incertidumbre y la duda estarán latentes, como se percibe en los siguientes versos del poema «Malevitch en su ventana» de *Ejercicios materiales*:

[...] 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
[...]
Persigo toda sagrada inexactitud

suave violencia del sueño
palabra escrita palabra borrada
palabra desterrada
voz arrojada del paraíso
catástrofe en el cielo de la página
hinchada de silencios [...] (p. 167).

Más adelante, en el mismo poema, el sujeto hablará de «y la voz que se quiebra inaudita» (p. 167) y percibe una realidad relativa. La materia de todo el poema —que es el mundo—, es tomada por el sujeto lírico como lo que fluye en constante transformación. Entonces, escribir es un acto donde el hombre se juega el pellejo, pues el poeta ve lo que otros no ven estando en el mismo mundo; es por eso que quizás la voz habla de «penitente claridad / arde el oscuro aceite de la conciencia / sobre esta mesa que es todo el mundo» (p. 168).

¿Hay alguien más desesperado que aquel que no puede escribir lo que piensa? ¿Hay alguien más consciente en este mundo que el poeta? Y cuando lo logra, cuando cree alcanzar la palabra precisa, la duda vuelve y tal vez el convencimiento de que queda la contradicción de «nada que no sea la antigua y sagrada inexactitud» (p. 169).

La duda con respecto a la realidad nos muestra la faceta de la voz lírica desesperada entre lo que es y no es, entre la incertidumbre del concepto y esa imposibilidad de darle bajo una palabra un nombre a lo que se percibe, la melancolía del sujeto por no poder significar un espacio o un contexto en el que vive.

¹³ Tercera estrofa de «Ejercicios» de *Valses y otras falsas confesiones*.

2.3. La melancolía en los lugares

En la poesía de Blanca Varela hay una gran insistencia por recrear los espacios y los lugares percibidos por una voz en constante desarraigo. Ya se ha referenciado cómo el sujeto lírico en *Ese puerto existe*, desde el recuerdo, vuelve a un pasado de la infancia que se va tornando terrible cuando hace presente la costa y el puerto.

París es quizás la ciudad donde Varela siente la llamada de la costa de Puerto Supe.¹⁴ Es Octavio Paz, en las tertulias que frecuentaba Blanca Varela y su esposo, el que lee los apuntes de la poeta peruana y valora en ellos la calidad poética de sus escritos. Es en París donde empieza a gestarse el primer libro de la autora: *Ese puerto existe*, libro que está lleno de nostalgia y melancolía recreando el lugar del recuerdo. Al respecto, Octavio Paz cuenta que los artistas en París se sentían como en un túnel:

No eran tiempos felices aquéllos. Habíamos salido de los años de guerra pero ninguna puerta se abrió ante nosotros: sólo un túnel largo (el mismo de ahora, aunque más pobre y desnudo, el mismo túnel sin salida) [...] Unos cuantos cerraron los ojos y recordaron: allá, del otro lado, en el «otro tiempo», nacía el sol cada mañana, había árboles y agua, noches y montañas, insectos, pájaros y fieras. Pero los muros eran impenetrables. Rechazados, buscábamos otra salida, no hacia afuera, sino hacia adentro (1959, p. 8).

Como dice Paz, hay quienes en París recuerdan sus raíces y sucumben, hay quienes como Varela perciben un destierro desde cualquier lugar del mundo, el movimiento de la ciudad, atravesar los lugares, recordar la infancia y la patria lejana. La melancolía de los espacios está ligada a la percepción del lugar y son muchos los momentos en los cuales el sujeto expresa su desesperación, ya que los lugares parecen perseguirlo, atormentarlo, y por eso la ciudad de Lima es en unas veces el lugar amado y en otras el aborrecido.

En *Ese puerto existe*, en *Luz de día* y en *Valses y otras falsas confesiones* el sujeto percibe con certeza el vacío. Encontramos poemas en los que la descripción de un lugar originada por el recuerdo y el dolor de la ausencia que se siente desde el extranjero se torna en la búsqueda interior y en la propia indagación, ya que es el poeta el que habla desde el desarraigo, lejos de la patria y lejos de su propio cuerpo, al que no parece encontrar porque le hace falta el espacio de sus raíces. José Miguel Oviedo habla del poema emblemático «Puerto Supe», el cual, según él:

[...] comienza con una bella evocación personal: días de juventud, ensoñación y descanso en una playa al norte de Lima, que propician una identificación profunda con el paisaje costero, un sentimiento de pertenencia y arraigo. *Amo la costa, ese espejo muerto / en donde el aire gira como loco, / esa ola de fuego que arrasa corredores, / círculo de sombra y cristales perfectos*. Pero el movimiento descriptivo acaba allí, pues la última larga estrofa nos hace caer en un ámbito de sombra y soledad: su vida interior, desgarrada por

¹⁴ Según O'Hara (2007), «es un puerto del norte del Perú, un puerto con nombre extrañísimo para quien no esté acostumbrado a oírlo: Puerto Supe» (p. 25).

pasiones que la arrastran «de la noche hacia la noche honda» (1979, p. 105).

Hay un proceso de introspección o búsqueda interior del sujeto en permanente carencia. Esta misma actitud de la voz ante el recuerdo de un espacio, la encontramos en el primer poema de *Valses y otras falsas confesiones*: una persona caminando un domingo por Nueva York se encuentra con la muerte sin ningún asombro: «Alguien se había arrojado por una ventana» (Varela, 2001, p. 93). En este caso, luego de que el sujeto no se inmutase de lo ocurrido, un pordiosero le pide dinero y él le dice que no tiene. Después, se encuentra con un ciego, metáfora del mismo individuo caminando sin rumbo en una ciudad extraña que no es la de su infancia. Piensa en Lima, en la provincia de Barranco, y recuerda los acantilados, los crepúsculos, los árboles, las sombras, el puerto, las gaviotas, el perfume del mar; pero todo cambia y la voz en su recuerdo va sintiendo que la ciudad la ahoga y como en un «decorado de teatro» (p. 98) el falso contexto se inclina hacia ella. Termina su recorrido y evoca a Lima como una «madre sin lágrimas» (p. 98), una «mendiga que me acosas con el corazón entre los dientes» (p. 98), no en vano el poema en forma de *collage*, con estrofas para referirse a Lima y con escritura en prosa y cursiva para nombrar el contexto de Nueva York, donde repite varias veces en una interpelación satírica y dolorosa «No sé si te amo o te aborrezco» (p. 98).

En este poema, la voz empieza interpelando a un sujeto amado que se transforma en un espacio natural, en contraposición a las calles del presente narrativo del enunciante que camina. Mientras que Lima es recordada con amor, Nueva York lo es como ciudad del vacío. En la última parte, la melancolía hace a la poeta descender de las descripciones externas de un contexto a las percepciones de ese mismo lugar edificado desde la carencia, en tanto que las Torres Gemelas se inclinan hacia la voz poética:

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 punto 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 cabeza¹⁵ (Varela, 2001, pp 97-98).

Aquí los recuerdos del pasado la acechan, pues desde cualquier calle respira sobre la memoria, como dice el poema «Calle Catorce» de *Luz de día*, donde el transeúnte es la voz que recorre los espacios, cual un leproso rechazado por el espacio físico, es transportado por los recuerdos en medio de la muchedumbre a otro lugar de donde quizás no se ha de volver.

¡Qué compañía era tu mano, qué sombra —mi sombra— era tu cuerpo, unido a tu mano, siguiendo mi cuerpo, entre otras sombras y otros cuerpos! Siempre más lejos, sorteando la negra charca, la ululante canción de la urbe [...] Aquí estoy, aquí estoy en la calzada, comprando flores destinadas a morir [...]

¹⁵ Aunque este poema es del periodo de 1964-1971, después de lo sucedido en el 2001 con las Torres Gemelas, podríamos sugerir que acaso la poesía anticipa, a veces, un terrible hecho histórico.

Siéntate conmigo en esta plaza fantasma, en esta ciudad fantasma y contemos todas las luces, no solo las que iluminan este fracaso sino las posibles (Varela, 2001, pp. 57-58).

Es característico que la voz se refiera a un lugar como si fuera un sujeto humano amado, pues la personificación de los contextos es un recurso con el que la poeta solía recrear sensaciones, sobre todo en sus tres primeros libros arriba mencionados, entre ellas, la soledad que se puede sentir cuando se está lejos de la tierra natal. La interpelación a un tú de la que se habló en el segundo título de este artículo, es también la dualidad del sujeto, la caracterización doble del genio creador que concibe la realidad como un espejo trizado, representándose en otros, ser y no ser, ser sombra, ser la misma mano que toca el propio cuerpo para después sucumbir con ironía ante el deseo. Si se habla de una ciudad fantasma es porque es recorrida por la sombra del propio cuerpo, ausente y presente al mismo tiempo, con la desazón de no llegar a ninguna parte, ya que las ciudades nos persiguen, Lima está presente en cualquier lugar, los recuerdos oprimen y el cuerpo está donde se dejan los recuerdos: en nuestra casa o en nuestra infancia. Una muestra de ello es el siguiente fragmento de «Canto en Ithaca», de *Luz de día*:

¿Qué hacer con los recuerdos? Confundir seres, lugares, caricias. Cruzar todo el océano para llegar a este parque que queda a una cuadra de casa. [...]

La tierra gira, la luz vuelve a alcanzarnos. El día es esa puerta abierta sobre la calle. Via dei Bardi, más allá el río enjoyado y caliente. Ropa recién lavada, tendida en el cielo de Florencia.

El cielo es siempre el mismo: desierto a oscuras, deslumbrante. Cielo amarillo de Lima, balcón de cenizas, muladar de astros (Varela, 2001, p. 59).

Los espacios caminan entre la ambigüedad de ser ambientes físicos y ambientes o estados internos, tratados como un sujeto amado. El espacio de la infancia siempre será nuestra casa, fuera de él el sujeto de la poesía de Blanca Varela está como el extranjero buscando un motivo para seguir, como Ulises navegando durante años hasta volver donde su amada Penélope. «Calle Catorce», «Canto en Ithaca», «Vals» de *Luz de día* y «(No sé si te amo o te aborrezco...))» de *Valses y otras falsas confesiones* son ejemplos de ello, revelando que la recreación de un lugar al aire libre motiva el estado de melancolía del sujeto o voz lírica.

Ya en *Canto villano*, Varela nos presenta con aún más definición el espacio cotidiano como espacio de melancolía, el tedio de los días y las posibles razones para vivir encerrados en una rutina, que originará un tono más sarcástico, una voz cruda e implacable que seguirá con mayor fuerza en posteriores libros.

3. Contradicción y sarcasmo en los contextos cotidianos

Si en los poemas que evocan a Lima se puede percibir a un sujeto melancólico desde el vacío que provoca el recuerdo, en la recreación del tedio cotidiano los espacios cerrados serán aún más agobiantes

para la voz lírica; la melancolía estará asociada a los pequeños espacios¹⁶ de la costumbre y a la supuesta vida feliz que debieran generar. Poemas como «Lady's Journal» y «Monsieur Monod no sabe cantar» de *Canto villano* son ejemplos de cómo el espacio familiar y sus insistentes repeticiones hacen que la voz lírica hable a través del sarcasmo, del fracaso de la vida feliz. Los espacios se congregan simbólicamente en el sujeto melancólico desde su pequeño caos, como en la segunda y tercera estrofas de «Lady's Journal», que dicen:

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 (p. 145).

La perfecta vida feliz es tratada desde las interjecciones para apelar a un interlocutor que es la voz que se desdobla para nombrarse a sí misma con ironía: «oh sí querida mía», «oh sí lo haces como puedes» son a la vez exclamaciones de tristeza; usan las típicas frases matrimoniales que se utilizan en los espacios cotidianos como una simple fórmula hecha, «recorre tu pelo en la fotografía». El sarcasmo es evidente, pues en el fingir y aparentar la felicidad para los otros así nos domine el aburrimiento, se percibe el tedio de lo cotidiano. Igualmente, en este fragmento, se ejemplifica la crudeza sarcástica presente en el libro *Canto villano*, donde el lenguaje aparece con un tono de burla a todo el papel tradicional que juega una mujer en la sociedad, donde se desenmascara la mentira detrás de los espacios, de la palabra y de la inutilidad del éxito, haciendo que todas las seguridades se diluyan entre las manos.

La náusea cotidiana se relaciona con la visión existencialista de la poesía de Varela y se percibe en la recreación de situaciones o espacios familiares cerrados, como la cocina donde se hace el café y la compañía de todas las mañanas. En otro poema de *Canto villano*, titulado «Monsieur Monod no sabe cantar» es llamada esta desazón diaria como «el vacío congénito» (p. 153); es decir, la ausencia honda e innata en las situaciones repetitivas y naturales de las relaciones con los otros, sobre todo en

¹⁶ Cabe aclarar que desde los libros anteriores se hace referencia irónica a los espacios cerrados, como en el poema «Las cosas que digo son ciertas», segundo poema de *Ese puerto existe*: «Todo es perfecto. Estar encerrado en un pequeño cuarto de hotel, estar herido, tirado e impotente, mientras afuera cae la lluvia dulce inesperada» (2001, p. 27). Pero es a partir de *Canto villano* cuando la cotidianidad se hace más palpable y abundan las referencias a los espacios y situaciones familiares.

las relaciones de pareja. Así se expresa en el poema, donde las cosas siguen iguales provocando la cotidianidad que exaspera. Luego, la cuarta estrofa dice:

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 (p. 153).

La realidad cotidiana tendrá en la palabra, además de la falsedad y la duda con la que antes fue nombrada, el sarcasmo y la ironía del sujeto enfrentado al circo del mundo. Por tanto, en este poema, la vida en pareja es criticada por medio de una voz sin efectismos ni tristeza, pues es bien consciente del papel que desempeñan los actos metódicos que, supuestamente, dan estabilidad y felicidad. El sujeto lírico describe esta situación y la recrea con crudeza, pues al parecer toda persona cae en un mismo juego de simulación donde es imposible escapar de la rutina. Entonces, no queda más que burlarse del fracaso o como paradójicamente dicen los últimos versos de la anterior estrofa citada: «no tiene sentido destruir lo que no existe».

El oxímoron, figura literaria que contrapone en una misma estructura sintáctica dos expresiones para generar un nuevo sentido, es utilizado en el tejido formal de la poesía de Varela, generando versos antitéticos o frases paradójicas. En ese sentido, Cote (2004) dice: «La extrañeza es provocada entonces por esta unión, que es sin duda violenta, en cuanto provoca una tensión entre vocablos antes lejanos, percibimos una cierta disonancia en esa frase, sabemos que en ella algo se ha forzado» (p. 25). Por ejemplo, la palabra del campo semántico de lo sublime y lo alto emparejada a sustantivos terrenales o como adjetivo de frases terrenales: «un magro trozo de celeste cerdo», «un cielo rebosante / en un plato vacío» dirá en «Canto villano» (Varela, 2001, p. 140) de su libro homónimo. O estos otros versos que evidencia las contraposiciones: «celestes rojos de mi sangre y de mi corazón» dirá en «El último

poema de junio» (p. 165) y «gravedad de la nube enquistada en la grasa / gravedad de la gracia que es grasa perecible» expresa en «Ejercicios materiales» (p. 179), los dos últimos poemas referenciados del libro *Ejercicios materiales*¹⁷.

Con *Canto villano* se vuelve más cruda la palabra desde su contradicción. El emparejamiento de términos que no poseen una aparente relación ya es hereditario del aire surrealista. Los contextos familiares, los actos cotidianos, la comida, la pareja y los hijos tendrán ese tratamiento oscilante que será aún más descarnado en *Ejercicios materiales*. La recreación del sujeto desde los espacios cerrados lo hace retratarse a través de una ventana, inmóvil como una fotografía, como en «Lady's Journal», ya citado anteriormente. El melancólico desespera, dice Földényi (2008), ya que «no siente angustia de sí mismo ni del mundo, sino de estar entregado a la existencia en el mero hecho de vivir» (p. 337); es displicente, pues muestra desagrado en el sarcasmo o la ironía con que trata la rutina, pero a la vez se siente condenado a ella; «siente un placer masoquista, porque elija lo que elija, siempre acabará sucumbiendo» (p. 336) y como en «Lady's Journal», la voz interpela a la mujer para que siga jugando su papel de ama de casa feliz, tristeza irónica en los siguientes versos: «quédate quieta / allí en ese paraíso /al lado del niño que se te parece» (Varela, 2001, pp. 145-146).

3.1. El cuerpo como lugar de la desesperación. Nombrar el mundo desde la contradicción

En *Canto villano* hay una percepción del sacrificio del sujeto por acercarse al centro del poema, la aceptación de que en sí mismo se encierra todo el caos del universo, la insistencia en lo carnal habla de esa búsqueda constante que termina en el propio cuerpo expuesto como «plato vacío», cuerpo en descomposición en busca de la palabra, un cuerpo devorándose a sí mismo por no encontrar la palabra. Las tres primeras estrofas del poema «Canto Villano» dicen:

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

¹⁷ Como pasa con «Canto villano», el poema «Ejercicios materiales» se llama igual que el libro que lo contiene.

un cielo rebosante
en el plato vacío (2001, p. 140).

La mesa servida con el «celestes cerdo» en un plato rebosante de carne y cebollas, la cotidianidad como signo del cuerpo lacerado por la escritura, se palpa en *Canto villano* —tanto en el libro como en el poema con el mismo nombre—, una poesía que habla en el límite del cuerpo, que se vuelve dolorosa como un órgano enfermo. Por lo tanto, el espacio melancólico deja de ser la patria que se recuerda a través del sujeto fragmentado para convertirse en el cuerpo de la voz lírica desde la aceptación de la cotidianidad; o más bien, desde la certeza de no poder escapar de la existencia de los días. Así, el cuerpo se convierte en un espacio de conflicto, en un gesto sarcástico y cruel, devorándose a sí mismo. La décima o última estrofa del poema mencionado dice: «no otro aquí / en este plato vacío / sino yo / devorando mis ojos / y los tuyos» (p. 141).

Esta poesía descarnada o directamente cruel, ajena a sentimentalismos, encuentra en la contradicción: ironía, sarcasmo o antítesis, los recursos estilísticos para definir su tono. El sujeto melancólico está en una continua batalla poética que lo lleva a burlarse de la realidad porque sabe el doble juego de la duda y de la indagación infructuosa por encontrar la verdad en un concepto; entonces, no tiene otro enemigo que él mismo: «el querido animal», como es llamado por la voz lírica en el poema «Persona» de *Canto villano*, donde se alude a un sujeto que no tiene lugar, que merodea, pasa y busca permanentemente con el conocimiento lúcido de que la palabra siempre será relativa. Este sentimiento de ambigüedad también es expresado en la segunda estrofa del poema «Media voz» de *Canto villano*: «no he llegado / no llegaré jamás / en el centro de todo está el poema / intacto sol / ineludible noche» (p.155).

En ese sentido, Lofiego (2009) dice que se puede interpretar la poesía de Blanca Varela como «una expulsión permanente del yo hacia zonas oscuras, hasta alcanzar después del mareo, un cierto grado de iluminación. Su poesía se aferra a la seguridad de lo cambiante» (s.p.). En ese aferramiento por lo cambiante surge la contradicción en la negación de la palabra, donde el grado de iluminación es el palpable fracaso de nombrar para después sugerir otro significado. Esa característica de la poesía vareliana de contraponer dos ideas aparece desde algunos de los títulos de sus poemas: «Clarooscuro» de *Ejercicios materiales* y «En lo más negro de verano» de la sección «Muerte en el jardín»¹⁸ de *Luz de día*. Antítesis que sigue presentándose en *Canto villano* de una manera más mordaz o áspera, como lo referencia Roberto Paoli, en el prólogo al cuarto libro de la poeta, donde habla de la dualidad de los títulos del tercer y cuarto libro:

¿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 más bien infiel, desleal con lo

¹⁸ *Luz de día* (1960-1963) está compuesto por tres secciones: en la primera, sin título, hay 6 poemas; en la segunda, «Muerte en el jardín» hay 7 poemas, y la última parte, «Frente al Pacífico» está compuesta por 8 poemas.

que debe cantar: así que *villano* viene a ser sinónimo y variante de falso (no solo su negación, como podría parecer al principio). La autora está lucidamente consciente de esta condición ineludible de la palabra, que pretende ser confesión y canto, pero que sólo es enmascaramiento artificioso, falso y villano (1996, p. 16).

La constante contradicción juega un papel importante en la poesía de la peruana. La relatividad de los conceptos refleja el problema por encontrar una vía hacia el significado y un camino hacia la comprensión del hablante lírico del absurdo del mundo o la pequeña felicidad que supuestamente lo rodea. Al respecto, Muñoz (2007) dice que:

Quien frecuente esta poesía puede tener a veces la desconcertante impresión de que un símbolo puede esconder su significado tanto como su contrario. Así ocurre con la luz: símbolo mayor del conocimiento en unos casos y en otros cómplice obstinada de una apariencia mentirosa, traicionera (p. 106).

La antítesis: luz/noche, aparece desde su primer texto, la luz o fuente de las palabras, o la luz que ciega en un mediodía, la duda de la noche como pozo que hunde al sujeto en su interior.¹⁹ Podría sugerirse así el eco implícito de la herencia vanguardista de Vicente Huidobro, por el carácter sugestivo del lenguaje en el siguiente fragmento del poema «Antes del día» de *Luz de día*:

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 (Varela, 2001, p. 60).

Encontramos en el anterior fragmento varias contraposiciones: luz/noche, cielo/océano; la primera, referida al día; y la segunda, a los espacios, lo que está arriba, lo que está abajo. El último verso nos da claridad, pues el fracaso de la ola es el fracaso de la palabra que oscila entre uno y otro extremo. La poesía de Blanca Varela, dice Adolfo Castañón (2001) está recorrida por infinidad de contrastes tanto semánticas como en actitudes psicológicas que articulan el poema. El contraste se marca en frases antitéticas que evidencian un sujeto en búsqueda permanente, donde la realidad es tratada como mentira en contraposición a la verdad; como explicamos antes, cuando nos referimos al libro *Valses y otras falsas confesiones*, la mentira le trae al sujeto una verdad en su sentir recordando su patria, «asciendo y caigo al fondo de mi alma» (Varela, 2001, p. 77). La melancolía también se manifiesta en la contradicción del sujeto para nombrar el mundo. En «Calle catorce» de *Luz de día* la voz se muestra irónica, ya que en medio de los lugares que recorre interpela al otro para que parezca feliz. En este poema aparecen más antítesis: luz/oscuridad, la lámpara, el túnel; silencio/ruido, negro/blanco; toda la escena recrea el sinsentido que tienen los pequeños goces de la vida, la cara feliz que el humano debe poner como máscara.

¹⁹ Véase el poema «Fuente», citado al principio del artículo.

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

No hay nada aquí, nada más allá. Por ello toma a tu pareja de la cintura y trata de no ser bailando, amando, lo que crees que eres tú; esa continuidad, silencio y oquedad y ruido entre ambos y ruido de arena que cae cuando dormida, apenas recién nacida, era el aire separándose, negro y blanco, negro y blanco, un papel sobre el rostro humedeciéndose con la respiración (p. 57).

Los espacios se nombran desde el contraste, a partir de la luz que ciega, descrita como la imposibilidad de ver en un lugar con obstinada luz, excesiva luz como el calor del verano y el afuera tras la ventana: indefinido y borroso. Este contexto es, sin embargo, insistente en el libro *Luz de día*. Veamos el ejemplo en los siguientes versos del poema «No estar»: «desgarrón luminoso súbitamente borrado, / calor apartado de los labios, luz ambigua, / noche de fuego y hielo, silencio, / muro de ecos, ser de espaldas» (p. 80). Luego en poemas como «Invierno y fuga» esa mirada se torna introspectiva utilizando el paisaje y esa «[...] dulce herida / de estar vivos» (p. 85) no se mira en el afuera, sino en la ventana de afuera para adentro; el poeta será, pues, el mismo sujeto mirándose, exponiendo su propia carne: la palabra y el cuerpo en descomposición o fluctuando en significados; padeciendo así, la tortura en la escritura.

El sujeto melancólico lo sabe y no espera nada más, por lo cual su lengua se vuelve sarcástica, pues es la única forma de nombrar el vacío que se apodera de la voz. En «Auvers-Sur-Oise»²⁰ —poema que cierra su tercer libro: *Valses y otras falsas confesiones*— se extiende esa desesperación y mirada reflexiva del sujeto que se articulará en la configuración de la náusea y desazón presente en *Canto villano* cuando se recrea la vida rutinaria.

Por lo tanto, en «Auvers-Sur-Oise», se encadena la postura del sujeto de los tres primeros libros de Varela, atenazado por el recuerdo, la duda, la luz, con el sujeto que a partir de *Canto villano* ve su descomposición desde la rutina, desde los objetos cotidianos y desde el ejercicio de la escritura. La voz desesperada por las imágenes fragmentadas, por la recreación del gusano de la muerte, encadenada a la continua negación y expresando contrastes, se interpela sarcásticamente para que, en el dolor, el sujeto se haga fuerte y aprenda a odiarse. La carne en este poema no es solo la alusión al cuerpo, sino a la mirada íntima del poeta, la palabra que yace fatigada en los huesos, en la respiración, en lo más profundo del sentir de la voz y que trepa como un gusanito por las entrañas hasta encontrar la música. No se puede analizar este poema sin que pase algo en nuestra percepción del mundo. Leamos el siguiente fragmento:

²⁰ Alusión a la misma comuna de la región de la Isla de Francia donde se suicidó y está enterrado Vicent Van Gogh.

IV

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

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

Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte, ni aceptar que eres tú mismo tu vientre turbio y caliente, tu lengua colorada, tus lágrimas y esa música loca que se escapa de tu oreja desgarrada (p. 124).

En este poema de fracaso, contradicción y muerte en relación con el sujeto y la palabra que se explora, aparece ejemplificada la poesía de Blanca Varela. De hecho, ya se han referenciado muchos poemas que lo hacen, como «Puerto Supe»; sin embargo, en «A-Sur-Oise» el tono es intermedio, pues se atisba la crueldad y la laceración del cuerpo que encontramos en los libros posteriores, pero con la interpelación característica a ese tú de los primeros poemas.

La contradicción en Varela funciona de una forma armónica, pues presenta los extremos, los términos opuestos y, con ello, todas las posibilidades entre uno y otro sentido; la verdad de la realidad, tratada así, se vuelve relativa, ya que la única verdad en la percepción del sujeto lírico está en la contradicción permanente que existe en el mundo y en el propio ser.

Por último, *Canto villano* es un libro que, según O'Hara (2007), «está lleno de oposiciones, quizás más que los anteriores: ser y no-ser, vida y muerte, hacerse el vivo o el muerto, día y noche, error y verdad, encima y debajo, sombra y luz, alma y cuerpo, duelo y fiesta, cielo e infierno» (p. 45). El autor agrega que el texto tiene como eje temático la oposición entre lo cotidiano con lo imponderable, pues *Canto villano* propone la indagación desde lo real en un espacio ambiguo, donde la ironía reevalúa el espacio cotidiano de las certidumbres. Una realidad que fluye como un pequeño caos en la cocina, «que destila café instantáneo / y angustia» (Varela, 2001, p. 156) En «Camino a Babel» se retrata una realidad que levanta bostezos porque carece de esperanza para el sujeto, que a través de la melancolía ve pasar la vida con la total claridad de la destrucción, sobre todo de sí mismo, por medio de cada palabra.

4. Conclusiones

En la poesía de Blanca Varela la concepción misma del lenguaje es un problema recreado por la voz lírica que se ve enfrentada a la frustración de la palabra, a la imposibilidad de los términos precisos. El fracaso del concepto, el poeta al límite tratando de nombrar lo innombrable, trepando, descendiendo al fondo de sí mismo al centro del poema para escuchar el silencio en medio del desvelo.

La voz lírica en constante batalla se percibirá llena de melancolía, descendiendo a su interior y

utilizando diversos sujetos, representándose en diferentes seres, estableciendo diálogos que en ocasiones son el desdoblamiento, la constante indagación por el yo. En la poesía vareliana el sujeto tiene la virtud de cambiar a través de la indagación implacable de sí mismo y del otro; el yo y el tú muchas veces no se define sexualmente, otras, es ambiguo, puede ser una mujer, un hombre o un animal; en todos los casos es una voz que se caracteriza como melancólica por la multiplicidad de representarse en otro y desnudar sus angustias.

La desesperación a través del recuerdo estará marcada por la manera problemática, irónica y triste en la que la voz se sumerge en los espacios melancólicos: el puerto, las calles de Lima o de cualquier parte del mundo donde el sujeto se siente atormentado. Los espacios cotidianos no escapan a este halo de desencanto, se recrean como tediosos, vacíos, levantarán bostezos, cosquilleos filosóficos como en *Canto villano*; situaciones duales donde se recrea la inutilidad de la existencia y la fugacidad de las cosas humanas.

La utilización de formas antitéticas y figuras de contradicción marca la duda y la indagación constante por la palabra de un sujeto lírico en constante proceso por nombrar el mundo. La frustración percibida al nombrar lo real, la poética en la negación de los conceptos hará parte de la característica de la voz de Blanca Varela en todos sus libros, que tendrá exacerbada y crudamente un halo melancólico.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2007). *El hombre de genio y la melancolía* [Prólogo de Jackie Pigeaud]. Quaderns Crema.
- Castañón, A. (2001). *Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio*. (Prólogo). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)* (pp. 5-22). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Cote, A. (2004). *Blanca Varela y la escritura de la soledad*. Ediciones Uniandes. [Monografía de grado, Universidad de los Andes]. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/21138/u246078.pdf?sequence=1>
- Földényi, L. (2008). *Melancolía*. Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- Kristeva, J. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. [Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta]. Monte Ávila Editores.
- Lofiego, V. (16 de marzo de 2009). Blanca Varela: la poesía como espacio de revelación. *Sol negro*. <http://sol-negro.blogspot.com/2009/03/blanca-varela-la-poesia-como-espacio-de.html>
- Muñoz, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Fondo Editorial Pontificia Universidad

Católica del Perú.

O'Hara, E. (2007). *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Oviedo, J. (1979). Blanca Varela o la persistencia de una memoria. *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, 217, 100-111.

Paoli, R (1996). Una visión lúcida y desencantada [Prólogo]. *Canto villano. Poesía reunida (1949-1994) de Blanca Varela*. Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1959). «Destiempos» de Blanca Varela [Prólogo]. *Canto villano. Poesía reunida (1949-1994)*. Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1986). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.

Varela, B. (1996). *Canto villano. Poesía reunida (1949-1994)*. Fondo de Cultura Económica.

Varela, B. (2001) *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.