

RIVAROLA, J.L. — S. REISZ DE RIVAROLA

1984 "Semiótica del discurso referido", en L. Schwartz Lerner — I. Lerner (eds.): *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid.

RON, M.

1981 "Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of the Fiction", *Poetics Today* II, 2, 17-39.

VARGAS LLOSA, M.

1983 "El último clásico. A propósito de 'Los Miserables'", *Quimera, Revista de literatura*, N° 30, abril, 50-57.

1984 *Historia de Mayta*, Bogotá.

VARELA: EXPLORANDO LOS "BORDES ESPELUZNANTES" / AMERICO FERRARI

Blanca Varela

CANTO VILLANO. POESÍA REUNIDA, 1949-1983. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Hasta ahora se leía la poesía de Blanca Varela en fotocopias de las primeras y únicas ediciones inhallables en las librerías, o fragmentariamente en las escasas antologías de la poesía peruana contemporánea. Blanca Varela, como Westphalen y César Moro, está entre esos poetas que los lectores esperan muchos años después de escrita la obra, incluso ya publicada o al menos editada. Poetas que escriben más allá del tiempo en que vive, o dormita, la sociedad en que se mueven y a la que vaga o inconscientemente molestan. Más allá, digamos, de la época estereotipo que solicita productos adaptados a normas cristalizadas siempre desfasadas respecto al tiempo incesantemente futuro en que ejerce su acción la libertad de la palabra poética. La edición del Fondo de Cultura Económica que compila la obra

escrita entre 1949 y 1983 viene a colmar la espera o la esperanza de los lectores de Blanca que no podían leerla.

De entrada podemos observar en esta edición dos hechos significativos. El primero es que la autora ha reunido sus libros de poemas, más cuatro composiciones no publicadas en libro, con el título general de *Canto Villano*, que es el título del poemario que apareció en Lima en las ediciones Arybalo en 1968, y título también del poema que da el nombre al poemario. Al extenderse del poema al poemario y de éste a la obra toda, las connotaciones de los dos términos pueden entenderse como clave o hilo conductor para rastrear el sentido y estudiar los recursos formales de esta poesía. El segundo punto que hay que señalar es que el libro no reúne toda la obra ya editada, pues Blanca ha eliminado los diez primeros poemas de *Ese puerto existe* [*Ese puerto existe*, a secas, en la edición del Fondo; *Ese Puerto Existe (y otros poemas)* en la edición mexicana de 1959], que en la primera edición formaban la primera sección del libro: "El fuego y sus jardines"; dichos textos nos parecen ser precisamente los que más se apartan de la tensión y la contención, de las cargas de silencio, de rechazo o de ironía que son constantes de la obra ulterior; al mismo tiempo son los que más se acercan a un lirismo expresado en un lenguaje que recoge fórmulas y tópicos de la escritura surrealista: el poema se agota en una sucesión de visiones e imágenes oníricas generalmente presentadas en series de cláusulas coordinadas o simplemente yuxtapuestas. La supresión de estos textos es una decisión de la autora y naturalmente no queda sino acatarla, aunque sea una decisión que puede lamentar el lector crítico al que le interesa seguir en todas sus fases la evolución de la escritura poética. Nos parece además que el propio Octavio Paz tuvo en cuenta estos primeros poemas en el prólogo que escribió para la edición de *Ese Puerto Existe* en 1959, pues para caracterizar con una imagen el canto de Blanca, utiliza una expresión tomada de uno de los poemas ahora suprimidos, "Sueño", y que es la que, modificada, da el título a la primera sección: "Jardines de[1] fuego".

Hemos dicho que la expresión "Canto villano" puede constituir una clave para el acercamiento a esta obra poéti-

ca: por el fuerte oxímoron que introduce en el título mismo que reúne toda la obra (la tradicional "nobleza" del canto poético es enfrentada violentamente con la noción de villanía, y por las ambigüedades que resultan de este enfrentamiento, o las que son inherentes a cada uno de los dos términos: "Canto" es la acción de cantar propia del poeta, pero etimológicamente se vincula con sus derivados "encanto" —hechicería, magia— y "desencanto" —desilusión, decepción—: engaño y desengaño. "Villano", a su vez, puede entenderse en dos acepciones: grosero, ordinario, mal educado; o también en el sentido de "villanía", acción ruin o innoble y, como apunta Roberto Paoli, quien en su prólogo ha indicado certeramente la ambigüedad connotada por el vocablo, en el de "deslealtad" o falsedad: canto rudo y desapacible / encanto mentiroso que falsea las vivencias de la conciencia que a lo mejor el poema se proponía expresar. Blanca Varela denuncia, en efecto, el engaño y la "mentira" que tuercen su propia voz: *ya no sé qué hacer con mi colección de ganzáas/ y mentiras. Y también: vieja artífice/ ve lo que has hecho de la mentira/ otro día.* ¿Es el lenguaje del poeta, como se ha afirmado del traductor, traidor? Blanca Varela, *harta de timo y de milagros*, de [su] *lengua de mil traiciones*, nombra con insistencia la traición y la mentira del o de su canto. Cabe preguntarse qué traiciona el canto o sobre qué miente: ¿el sentimiento original de la conciencia que se representa la realidad? Pero, como veremos, la propia conciencia puede aparecer en estos poemas como tramposa, o más radicalmente, como "la trampa". ¿La realidad misma? La realidad, en su inmensa abstracción, abarca todo, lo verdadero y lo falso, y no es accesible al hombre, poeta o no, sino a través de los datos empíricos de la conciencia. El lenguaje del poema, calificado de mentiroso o falso, vendría a ser entonces como una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la "realidad" cuya verdadera forma nadie sabe. Ya Nietzsche, por boca de Zarathustra, había dicho que los poetas mienten demasiado: "No obstante, ¿qué te dijo un día Zarathustra? ¿Que los poetas mienten demasiado? — Pero Zarathustra mismo es un poeta". No obstante también, es seguro que tanto el poeta alemán

como la poeta peruana son conscientes de que mentira y verdad son categorías ajenas a la poesía o que no se aplican a ésta sino simbólica y metafóricamente. Verdad y mentira suponen la representación de la posibilidad de un lenguaje declarativo en correspondencia exacta con la "realidad", la "cosa", el "sentimiento" o el "concepto", como modelos reproducibles en la palabra, una realidad por consiguiente "decible" y casi "fotografiable"; pero *el que entiende lo indecible/ el santo del desierto que se traga la lengua golpeando su cabeza contra lo imposible*, sabe ciertamente que el entendimiento de lo indecible difícilmente se expresa diciéndolo y, puesto que se traga la lengua, se calla. Pero los poetas no se callan tanto (aunque ya Blanca Varela se calla bastante) y ha de vivir así *en la antigua y sagrada inexactitud: de lo inexacto me alimento*, dice el poema "Malévitch en su ventana". Así, lo que revela más bien esta inconformidad con lo dicho calificado de mentira o falsedad, es una incesante aspiración al silencio del santo en el desierto. Sospechamos que este anhelo de silencio determina y explica en gran parte la escritura singular de estos poemas y su forma. El silencio es integrado en la palabra. Blanca habla "a media voz": la mitad es voz, la otra mitad silencio.

Lo que subyace pues en el fondo, creemos, es el antiguo sentimiento del poeta de que su palabra es insuficiente para expresar adecuadamente la intuición. Sentimiento que ya estaba en Dante: *Oh quanto è corto il dire* y que está también en los místicos. Si los poetas mienten demasiado es quizás porque suelen multiplicar las palabras y los artificios retóricos para disfrazar esta inadecuación. Blanca Varela procede al revés: si el decir es corto, lo acorta más, y en vez de multiplicar, sustrae. De todos modos, desde que la esfinge habla, finge. Fingir: aparentar y simular en el uso moderno, pero también originariamente amasar, modelar, hacer modelando, representar e inventar: *no creo en nada de esta historia/ y sin embargo cada mañana/ invento el absurdo fulgor que me despierta/ el límite de sombra/ la conciencia/ la trampa original* ("Es más veloz el tiempo"). Trampa original de la conciencia y del ser, y en la que se encuentra siempre atrapada "la patita de cangrejo", pero es el propio

poeta el que cada mañana, *juntando palabras contra palabras*, reinventa y finge la trampa. No obstante, dice Blanca en otro poema, *nosotros/ los poetas los amnésicos los tristes/ los sobrevivientes de la vida/ no caemos tan fácilmente en la trampa* ("Camino a Babel"). Quizás porque la conciencia bastante particular de estos amnésicos, que da origen al poema, es precisamente conciencia de las trampas de la conciencia, de una no coincidencia radical entre el espíritu y el mundo tal como nos es dado, y de los artilugios con que la conciencia interesada en estar bien en el mundo (en el "cosmos" preordenado y arreglado) evade o se forja la ilusión de evadir su mal-estar. La denuncia en el propio canto de la mentira inherente al canto es revelación de esta vuelta y de esta interrogación o discusión de la conciencia sobre sí misma y permite conquistar para el poema, si no una verdad, sí un alto grado de autenticidad. El poeta prende la verdad en la mentira, funde las cosas en las imágenes, acata la duplicidad de los espejos y los espejismos y para rendir homenaje a la realidad, bosteza: es que la realidad es real... Lo que finge o inventa el poema no es un cosmos o un mundo ordenado por la conciencia interesada, sino una fragmentación de sombras y destellos que deja sospechar, más allá, un orden no establecido, desconocido, que nunca se presenta directamente a la conciencia o a los ojos. Las figuras diseñadas en el poema no develan este orden postulado, sino denuncian su ausencia en el mundo, subrayan la falta, alínean las máscaras. Así, el arte poético es simple: el poeta ametralla un número eliminando de este modo un elemento peligroso de la realidad. *No (le) queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos* ("Del orden de las cosas"). Es decir la condensada carga de ironía en la poesía de Blanca Varela. Acaso el trasfondo de esta ironía se encuentre en la doble visión de un mundo a su vez doble y de la doblez de la conciencia que falsamente lo unifica en *un* mundo. Un poeta amigo nos hacía observar que puede ocurrir que los poetas vean doble, como los borrachos; e ilustraba su observación con la anécdota de un andaluz que, perseguido por un toro, se trepó a una reja; pero como estaba borracho y veía doble, se trepó a la reja que no era y lo agarró el toro que era. Puede suceder (sucede

pocas veces porque este sucedido es intolerable) que alguien, poeta o borracho, perciba que ninguna de las dos rejas es, y que los dos toros *son*. El texto que lo exprese adquirirá un grado máximo de tensión. Creemos haber descubierto algunas veces esta intolerable percepción en algunos textos de Kafka y de Blanca Varela.

Esta doble visión parece vincularse a su vez con el malestar que viene del sentimiento de estar en un lugar equivocado, de estar mal. Este sentimiento se relaciona también con el de la mentira y la falsedad y se manifiesta de manera más o menos difusa en diversos pasajes de la obra, pero en el poema "Conversación con Simone Weil" Blanca lo expresa así: *Y todo debe ser mentira/ porque no estoy en el sitio de mi alma*. Interpretese como se quiera esta comprobación de que el sitio donde está uno y el sitio donde está su alma no coinciden, la conclusión siempre precaria implicará un sentimiento de ausencia, de separación o de escisión: no sólo ausencia de algo o ausencia del otro sino ausencia de uno mismo respecto a sí mismo. Y entonces, de nuevo, desasosiego, búsqueda, errar en pos de lo que falta, del lugar que falta y que podría ser el lugar del alma, si acaso el alma puede estar en algún lugar. En este hueco siempre futuro entre el estar y el no estar suena el canto que dice siempre lo mismo: que la realidad podrá ser todo lo real que se quiera, pero no basta, y la poesía tampoco, por más poética que sea. Es lo que dice también otro gran poeta, tan diferente de Blanca Varela en formas y recursos expresivos, pero tan cercano a ella por ciertas intuiciones centrales, Martín Adán: *Poesía no basta. Nada basta o reposa*.

Por eso el canto de Blanca Varela, más que limitarse a **interrogar a la realidad y a la poesía**, las persigue, las discute, las golpea (*Golpe contra todo, contra sí mismo* — "Antes del día"), y todo el libro da la impresión de un combate con los fantasmas de la realidad y con las sombras que en la poesía revelan y ocultan al mismo tiempo el lugar buscado a través de los lugares más o menos desvanecidos en las palabras, lugares donde más o menos uno estuvo; esos, los lugares, son nombrables y el canto los nombra: Puerto Supe, esta costa, Lima, Barranco, calles y plazas de Nueva York o de cualquier otra ciudad. Lugares llenos de fantasmas: es

que *no se vuelve de ningún lugar* porque en cada lugar quedan las sombras de quienes una vez ahí estuvieron. Lugares vacíos: no se vuelve a ningún lugar, pero sobre todo no se vuelve al lugar del origen, y la representación más impresionante de este no volver es el final de "Casa de cuervos", donde el cuerpo de la madre es una casa vacía a la **que el hijo no volverá, efectivamente, jamás.** Y acaso todos estos lugares están en los poemas sólo como lugares de tránsito hacia aquel lugar que no está y donde nunca estamos ("No estar" es precisamente el título de uno de los poemas de *Luz de día*). Estuvimos, estamos, estamos en los lugares, no estamos en, no llegamos nunca al lugar hacia el que quizás todos esos lugares obscuramente convergen o del que parecen proceder: *Paracas, Ancón, Chavín de Huantar.* / *Estas son las palabras del canto.* Son todos restos de un lugar, como las palabras del canto son quizás sólo restos de palabra: *sólo hemos alcanzado estos restos*; lo que determina los versos finales de este poema, "Palabras para un canto": *Por el mismo camino del árbol y la nube, / ambulando en el círculo roído por la luz y el tiempo. / ¿De qué perdida claridad venimos?* Estas palabras recuerdan otras de Novalis: *Wenn dann sich wieder Licht und Schatten / zu echter Klarheit wieder gatten*: cuando la luz y la sombra se acoplen nuevamente para engendrar la pura claridad. ¿A qué perdida claridad vamos? ¿Es el poema, como las tumbas sin nombre y las ruinas de las antiguas culturas peruanas, vestigio de esa perdida claridad y al mismo tiempo el camino hacia ella? Un camino, una carrera, en todo caso, interminables o siempre reiniciados, cuya absurda agonía está perfectamente declarada en el poema de *Canto villano "Curriculum vitae"*: *digamos que ganaste la carrera / y que el premio / era otra carrera*: insoportable absurdo de la pequeña carrera de la vida. La realidad y la poesía no bastan, pero fatigan.

Se podría interpretar todo este empeñoso camino que es la poesía de Blanca Varela como orientación a un centro, al centro. De tres libros sucesivos, *Ese puerto existe* (1959), *Luz de día* (1963) y *Canto villano* (1978), extraemos tres menciones del "centro": *no hay centro* ("Mediodía"), *Siempre al centro* ("Antes del día"), *no he llegado / no llegaré jamás / en*

el centro de todo está el poema ("Media voz"). Eludir una de las tres enunciaciones sería hacer trampa; hay que unir las tres, con toda su aparente contradicción, pues sólo esta unión nos permite acercarnos a lo que nos parece ser el significado más radical de la trayectoria poética de Blanca, significado que se sustenta sobre todo y precisamente en la primera enunciación: no hay centro y (a pesar de todo) vamos al centro y el poema está en el centro de todo. La improbable llegada al centro equivale, a través de todos los poemas, a la improbable llegada *al poema*, camino sin fin: después de cada carrera otra carrera. No es que el centro con el poema estén *lejos*. "Lejos" aquí no tiene sentido. Acaso estén, como se dice, a la vuelta de la esquina. El último poema, significativamente dedicado a Kafka dice:

A lo más se escribirá, se borrará. Será olvidado
 Y ya no existirán razones suficientes para volver a
colocar
 primero un pie y luego el otro.
 No obstante, bajo ellos, no más grande que ellos ni
/más pequeña,
 la inevitable sombra se adelantará.
 Y volteará la misma esquina. A tientas.

No hemos llegado. No llegaremos jamás mientras ambulemos en el círculo corroído por la luz y el tiempo. Y cada vez que la inevitable sombra voltee la misma esquina todo volverá a comenzar, la misma repetida carrera, aunque ya no existan razones para colocar primero un pie y luego el otro, el mismo camino hacia aquello que no está y que acaso sea ahí no más, a la vuelta de la esquina.

¿Poesía mística? Mas bien una poesía toda tensa hacia una intuición mística que parece fascinar al poeta y que en cada poema es misteriosamente señalada y eludida. Los místicos buscaban la unión con Dios que era el centro donde se sustentaba el poema, o el éxtasis o la oración, si no escribían poemas. Y en la búsqueda misma se fundaba la certeza de llegar. Aquí la certeza ha invertido el signo, la certeza es la de no llegar, no hay Dios o bien un dios también discutido y golpeado, como la realidad y el poema, un dios con minúscula. La inversión del signo es signo de nuestros

tiempos. Si hay mística en Varela, poeta en nuestros tiempos, no puede ser sino una en la que está implicada la ansiedad del hombre de estos tiempos, sin centro y fascinado por el centro, ése quizás que en el poema "Malevitch en su ventana" *vuelve desvelado y sin prisa/ con un pequeño rectángulo de eternidad entre las manos*; pequeño rectángulo de eternidad que puede hallar cabida en un cuadro de Malevitch o en un poema de un poeta moderno, pero con el cual el hombre moderno no sabe muy bien qué hacer. Si hay mística pues en esta poesía, es en el sentido en que podemos calificar de mística a la obra de Kafka (y es la tercera vez que nos sentimos inducidos a mencionarlo por las afinidades que creemos descubrir en su obra con la de Blanca Varela): una que más que revelar al Oculto en la noche y unirse con él, persigue ahondar en lo absoluto, en lo *separado*, y revelar el ocultamiento y la noche misma.

Mientras tanto, el poema es palabra expulsada de su centro, y es el silencio, el destierro y el naufragio lo que se atestigua en la tremenda tensión de los poemas:

suave violencia del sueño
 palabra escrita palabra borrada
 palabra desterrada
 voz arrojada del paraíso
 catástrofe en el cielo de la página
 hinchada de silencios
 aquí el ojo comienza a desteñirse
 a no ser

y la voz se quiebra inaudita
 (alguien ha perdido definitivamente su balsa)

("Malevitch en su ventana")

La voz se quiebra inaudita, pero se recompone de sus propios fragmentos para hacerse, pese a todo, oír, cada vez más impregnada de silencio. Media voz. Después de la gran insurgencia poética de los años veinte-treinta, pocos poetas han ido tan lejos en Latinoamérica como Blanca Varela: tan lejos en la exploración de lo que Vallejo llamaba los "bordes espeluznantes" a los que ineludiblemente tiene que asomarse un poeta para conquistar esa libertad sin la cual no hay poesía, y tan lejos también en la lucha con las palabras,

en la severidad con que las mantiene a raya y en el amor con que se somete libremente a ellas. Despojados de todo ornamento superficialmente halagüeño al oído, los versos de esta obra son sólo ritmo interno, vértebra descarnada de poema: sonido y sentido se corresponden íntima, orgánicamente, y manan, como una sola agua, de una sola fuente: una fidelidad inquebrantable, a toda prueba, al dictado poético. Un estudio detenido que ahonde en el secreto de estas formas se hace ahora imprescindible, pero, desde luego, rebasaría el marco de esta simple recensión.

OCCIDENTE: NUESTRAS PROPIAS PREGUNTAS / MIGUEL GUISTI

David Sobrevilla

REPENSADO LA TRADICIÓN OCCIDENTAL. *Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición y crítica.* Lima 1986, Amaru Editores, XXVII y 460 pp.

I

¿Debe la filosofía en América Latina reclamar para sí un punto de vista o un objeto propios, que la distingan sustancialmente de la tradición occidental de la cual ha sido hasta hoy dependiente? ¿Es ella más bien sólo "filosofía", sin que las circunstancias geográficas, políticas o culturales condicionen o animen su trabajo teórico? ¿Debe la filosofía proponerse pensar —como dirían (según la clasificación de Francisco Miró Quesada) los "regionalistas"— la realidad latinoamericana o ponerse al servicio del proceso global de liberación continental —como dirían los "liberacionistas"? ¿O debe más bien seguir el programa del grupo "universalista", que hace abstracción de las peculiaridades culturales de América Latina y asume la tradición de la filosofía occidental? Es con la intención de intervenir en este viejo de-