

tas que deberá sostener Roma (*Eneida*, 6, vv. 788 y ss.). Finalmente hay que registrar la cita directa de *Geórgicas* (1, vv. 29-30), *ac tua nautae/ numina sola colant, tibi serviat ultima Thule*, en el cap. 12 del Libro 4.º del *Persiles*.

De todos modos, cuanto resulta de los ejemplos aquí traídos, en esta última obra suya, Cervantes ya no se sirve de precisos pasajes y paráfrasis virgilianas, aunque sólo sea, como en el pasado, con fines paródicos o de deformación irónica, sino que utiliza solamente algunos *topoi* o lugares refrendados de aquella antigua y enraizada tradición, casi como para confirmar su siempre incisiva eficacia. En efecto, no es casual que Cervantes dé en el *Persiles* su mayor contribución creativa a las teorías aristotélicas, sostenidas en aquella época, entre otros, por Torcuato Tasso en sus *Discorsi dell'arte poetica* (1567, 1570), y en los *Discorsi del poema epico* (1594), como ha sido ampliamente demostrado por Forcione²⁸.

Dario Puccini

Blanca Varela y la batalla poética

A raíz de la publicación reunida de Blanca Varela por el Fondo de Cultura Económica, un proceso justo de reconocimiento y revaloración de la obra de esta escritora peruana ha venido produciéndose. Poco más de treinta años de cuidadosa y contenida creación pueden conocerse en *Canto villano* (Poesía Reunida, 1949-1983)¹, que lleva el título del último de los cuatro libros publicados por la autora, los cuales, además de otras cuatro composiciones más recientes, han sido incluidos en esta edición. En el panorama de la poesía peruana de fines de la década del 40 (en que Varela se forma y escribe sus primeros poemas) y aun en los años posteriores, la voz de esta poeta es personal y distinta de las otras notables voces que se manifiestan por entonces; y hasta en nuestros días, en que la poesía que se escribe en el Perú parece haberse alejado en su búsqueda formal de los intereses ascéticos que sostienen la de Varela, su poética auténtica y sin concesiones preside un valioso espacio que nadie puede negarle.

Nacida en 1926, en Lima, se forma literariamente en los últimos años de la experiencia surrealista en el Perú (Emilio Adolfo Westphalen será uno de sus maestros y ami-

²⁸ Ob. cit.

¹ México, Fondo de Cultura Económica, 1986; 171 pp. Colección *Tierra Firme*. Prólogo de Roberto Paoli.

gos), y a partir de su viaje a París en 1949 recibe el influjo del pensamiento existencialista y el impulso de Octavio Paz y del grupo de artistas hispanoamericanos que éste frecuentaba, en su oficio de escritora. En realidad, sus primeras composiciones publicadas acusan ambas presencias y aunque, como ya han apuntado algunos comentaristas de su obra, no es posible definirla como surrealista en la plenitud del término, algunos rezagos de esa estética dejan su huella en esos versos iniciales; la honda reflexión existencial y los sentimientos de desencanto y náusea se irán acentuando, en cambio, a medida que evolucione su obra. Son los sentimientos de su tiempo a los cuales Varela no desea escapar, antes bien, los encara, los asume y los integra a su poética.

Los cuatro títulos en los que ha ido entregando su producción poética son *Ese puerto existe*², *Luz de día*³, *Valses y otras falsas confesiones*⁴ y *Canto villano*⁵; a ellos se agregan unos pocos poemas más publicados en forma dispersa y que la edición del Fondo de Cultura ha considerado oportuno ofrecer bajo el título de *Otros poemas*. Parca en la frecuencia de sus libros, lo es también, en cierto modo, en la manifestación de su yo poético. Este se encubre precavidamente y no se expande jamás en el tono confesional; Varela tiene suficiente conciencia del ridículo. La poesía, para ella, no parece ser un medio a través del cual se expresan las vivencias cotidianas que, con variantes, agitan a todo ser humano, es en sí misma la búsqueda de un fin que se sabe imposible, es a la vez esa búsqueda con toda su retahíla de imperfecciones y el fin que no se alcanza. La poesía no sirve para volcarlo todo indiscriminadamente, sino para llenarse de lo oculto y arañar lo verdadero. Es por esto que su rechazo a lo superficial es tan claro y rotundo, el mismo que no sólo se verbaliza sino que también se pone en práctica dejando de lado las alternativas fáciles y no dando cabida a la completa gama de artificios poéticos, lo cual no revierte, de ningún modo, en pobreza formal y significativa.

La sinceridad de sus postulados poéticos halla su manifestación en el tono áspero, seco, punzante y, a la vez, duro que aplica a sus composiciones; con frecuencia, sus versos abofetean o sacuden sin que puedan calificarse abiertamente de agresivos, están simplemente desprovistos de elementos engañosos y de paliativos. El lector no encontrará mucho reposo entre las páginas de Varela, cuando no es enfrentado a realidades angustiosas expresadas sin ambages ni adornos. Deberá escarbar la simbología de que la autora se vale para configurar su microcosmos poético. No advertimos palabras de más, pero sí asoman palabras símbolos que dan acceso a ese mundo personal. Indudablemente, la lección del existencialismo fue asimilada y también reprocesada por una visión que expone el desencanto pero no acoge la desesperación; en los poemas de Varela habla un ser que conoce los mecanismos de la existencia y sus conflictos y que, por tanto, no se sorprende; en su voz no hay asombro sino el controlado registro de la comprobación, solamente eleva el tono hasta la increpación cuando se dirige a Dios, sin nombrarlo, para echarle en cara su responsabilidad en los males de este mundo y, como consecuencia, en el desconcierto humano, representado en los poemas por la propia

² México, Universidad Veracruzana, 1959; 99 pp. Colección Ficción. Prólogo de Octavio Paz.

³ Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1963; 55 pp.

⁴ Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972; 89 pp.

⁵ Lima, Ediciones Arybalo, 1978; 50 pp.

poeta y su desamparo. En «Vals del Angelus», composición perteneciente a *Valses y otras falsas confesiones*, leemos:

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

Ve lo que has hecho de mí.

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

Varela humaniza a Dios en un verso de escalofriante ironía, en el cual reelabora e invierte los términos de un principio básico del *Génesis* (Dios creó al hombre a su imagen y semejanza): «Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza». Es Dios quien termina por parecerse a ese despojo atroz en que ha convertido al hombre. Pero esta tendencia a la reprensión no es, sin embargo, tan frecuente en su obra, aunque no pueden dejar de señalarse casos como el arriba mencionado; prima, en cambio, la ironía, la refinada alusión, la burla encubierta, y en determinados momentos, el desembozado sarcasmo:

El pueblo está contento porque se le ha prometido que el día durará veinticinco horas.

Esto es la inmortalidad. («Primer baile», en *Ese puerto...*)

...Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad. No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos. (Del orden de las cosas, en *Luz de día*.)

Uno de los rasgos que más sobresale en la escritura de Varela es el acto de contención que la poeta se impone. Ya hemos mencionado su decidido rechazo a la inclusión de elementos inútiles y superficiales, esta actitud y la de «callarse a tiempo» que señalaba Paz en el prólogo a *Ese puerto existe*, cercanas pero no idénticas por guardar una más acentuada relación con el plano de la realización formal y la otra con el de los contenidos expresados, le otorgan a la poesía vareliana el característico atributo de medida que la distingue. Hablar de una escritura contenida, retraída, encerrada en su propio secreto, no significa que se tomen en cuenta solamente los poemas breves o la versificación entrecortada y brusca que hallamos en todos sus libros. Desde su primera obra, Blanca Varela ha empleado también la prosa poética, o cierta condición de narratividad contrastante con la condensación semántica de sus otros poemas, la cual ha servido para practicar la descripción o para referirse a situaciones externas, relatar historias («El capitán») o dar cabida a lo onírico; incluso en estas composiciones es posible hallar un movimiento de retracción cuando la poeta decide mantener ocultos los elementos que podrían revelar un misterio o cuando rehusa identificar al sujeto poético. La contención no existe sólo en la apariencia física del poema, sino que mora en la esencia misma de la entidad creadora; dicha estética austera tiene su asidero en «un rigor ético», como advierte Roberto Paoli. No es posible entender los poemas de Blanca Varela sin considerar su profunda relación con el silencio, con el enorme peso que puede llegar a tener lo no dicho.

Estas veladuras y silencios producen un resultado de ambigüedad, de dudosa contextualización, que deriva en ambivalencia, y es acentuado por las dos formas de escritura

antes mencionadas y por la clarísima tendencia a organizar su temática en términos opuestos que, antes de dividir el universo poético, dan cuenta, conviviendo, de su complejidad y de la dificultad de conocerlo y expresarlo. No obstante, ese universo es unitario y sólido y tiene, una vez que se le descubre sobrepasando la superficie de las palabras, una profunda coherencia.

Esa travesía interior, que es la mayor parte de la poesía de Varela, empieza con *Ese puerto existe*, libro que reúne poemas escritos entre 1949 y 1959 y que para la reciente edición del Fondo de Cultura Económica ha sido recortado por la autora; la primera parte, que en la edición de 1959 se titulaba «El fuego y sus jardines» y que comprendía diez poemas, ha sido eliminada por completo, así como han desaparecido las tres últimas composiciones sin título del libro «Pálidas, irreparables viajeras...», «La noche tiene un rostro...», y «En el espacio negro y amarillo...». Lo han apuntado ya algunos estudiosos: con la eliminación de esa primera parte Varela se deshace de un conjunto de escritos de filiación surrealista, donde hay mayor presencia de imágenes; pero también ha intervenido en esa acción de autocensura la necesidad de descartar tanto la imperfección como lo innecesario asociados en este caso a lo primitivo, juicio discutible considerando que entre ellos ya hay poema maduros.

Desde el primer poemario se ponen de manifiesto gran parte de los elementos en torno a los cuales se mueve la poética de Blanca Varela. En «Puerto Supe», poema que debió dar título al libro y que en la edición del Fondo es el inicial, encontramos un escenario (una pequeña caleta) y una circunstancia (la infancia), pero también hallamos desde el primer instante términos que contradicen el aire de paz que podría asociarse a ese paisaje marino y a los años infantiles; allí están los vocablos desestabilizantes («espanto», «destruyo»), las variantes de «sombra» («oscuro», «negro», «noche», «turbio», «pozo»), el enfrentamiento al tiempo, están la desolación y el abandono y la que será incorregible tendencia a ir más allá de las apariencias. Se halla, sobre todo, su singular mundo interior aflorando gracias a un proceso de descubrimiento, emprendido desde el inicio, y según el cual no sólo se recuerda la infancia, sino que se la desmantela.

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

También en el poema que mencionamos, Varela se inclina por dejar de lado toda alusión a lo femenino y adopta un «yo» poético masculino que, a su vez, puede ser interpretado como universal. Hay que anotar que la utilización del género femenino se ha revestido tácitamente de un carácter restrictivo y que la poeta puede haber tenido conciencia de esta limitación; por otro lado, con el rechazo a adoptar de manera abierta este género, Varela da a entender, en una tímida actitud primigenia, que percibe la extrañeza que suele producir la escritura de las mujeres —debido a su infrecuencia, para no entrar aquí en otras consideraciones— y revela, asimismo, el pudor ante un género que puede ser más indicativo, por restringido, de la persona que se esconde tras el poema. «En esta costa soy el que despierta», escribe en «Puerto Supe», y seguirá empleando un «yo masculino» en «Las cosas que digo son ciertas» y «Los pasos» hasta que, en

«Fuente», irrumpe el «yo femenino»: «Estuve junto a mí,/ llena de mí, ascendente y profunda». Esta asunción (que quizá no sea la más importante de su poesía) es paralela a otros actos similares a los que está sometido su ser creador; 'aceptar', 'asumir' son los verbos casi siempre tácitos que subyacen a su actividad creadora y vital. Pero, en ningún caso, dichos actos son pasivos, hay rebeldía encubierta e ironía mordaz detrás de ellos:

Accepta la espera que no siempre hay lugar en el caos.
 Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto, el saltito, la imagen que te saca la lengua.

No te trepes sobre los hombros de los fantasmas que es ridículo caerse de trasero with music in your soul.

(«Auvers-sur-Oise», en *Valses y otras falsas confesiones*)

Existe, además, para el caso de los temas considerados femeninos, un tratamiento intencionalmente áspero y abrupto, con el que tuerce el camino usualmente transitado; otra vez el rechazo a los lugares comunes, a lo trillado, a lo constantemente repetido que, por lo mismo, ya no dice nada. El tema de la maternidad, sin ser tan abundantemente tratado, es un ejemplo de escueta emotividad o de consideraciones violentas: «o aquél hacia la madre,/ para llorar sobre su oscura falda sin olores,/ sobre su vientre que amo todavía como mi casa,/ pecera, nido sombrío y fresco» («Los pasos»); «hay algo que nos obliga (...) a llamar 'mi casa' al cubil y 'mis hijos' a los piojos» («Primer baile»); ambos, fragmentos de su primer libro. Unos cuantos poemas más, esparcidos en los otros libros, aluden a este tema, pero uno de sus excelentes últimos poemas debe ser citado en su integridad en relación a este asunto, «Casa de cuervos», en el que el título es ya un claro anuncio de un tratamiento inusual.

Para concluir la enumeración de los temas planteados en el primer libro, volvamos a ese primer poema de la poesía reunida y rescatemos otros versos: «Aquí en la costa escalo un negro pozo,/ voy de la noche hacia la noche honda». Tanto la figura del 'pozo' como la de la 'noche' son recurrentes en la poesía vareliana y se van nutriendo de significados a medida que se les emplea; por otro lado, la acción de escalar o ascender es también frecuente y se halla ligada a la oscuridad y a lo subterráneo, así como aparece, por lo general, enfrentada a su contraparte, la caída, o a la idea de profundidad. Leyendo otros versos, observamos cómo se va ampliando su campo semántico y a qué otros signos se van asociando: «La noche que cae/ como un resorte oscuro sobre un pecho» («Una ventana»); «Junto al pozo llegué,/ mi ojo pequeño y triste/ se hizo hondo, interior.// Estuve junto a mí,/ llena de mí, ascendente y profunda» («Fuente»); «Es hacia la noche donde vamos,/ al frescor de la sombra continua,/ a beber de los frutos vivos» («El paseo»). En todos estos versos es reconocible un proceso de interiorización, de mirar hacia adentro, que se hará más profundo en adelante; el ámbito figurado de esa interiorización es la noche enriquecedora o la oscuridad del pozo. Varela manifiesta ya en este poemario su preocupación por el tiempo y menciona al sueño y a la muerte como elementos que se hallan en distintas orillas: «¿Qué significará el amanecer para quien no conoce sino la noche y el sueño que sucede al sueño?/ Despegar los párpados significa morir, desprenderse de una estrella» («Primer baile»); «¿Es de día? ¿Es de noche?/ Murió la araña que medía el tiempo» («Destiempo»).

La relación que las ideas y sentimientos expresados por Octavio Paz en el prólogo a la primera edición de *Ese puerto existe* tienen con los planteamientos temáticos de Varela, es algo que, al parecer, no se ha destacado y que merece una observación más extensa de lo que aquí haremos, sobre todo porque más de la mitad de ese prólogo no es un comentario directo de los poemas de la autora peruana, sino un testimonio en primera persona y en plural de lo que el propio Paz y el grupo de hispanoamericanos que se reunían en París sentían respecto al mundo que les había tocado vivir y a su reacción como creadores. En dicho prólogo, se ubica a Varela en el contexto de ese grupo sin patria —que vivía aún los efectos de la guerra europea, y no en el que en el Perú sería conocido como el notable conjunto de poetas de la década del 50, en el que normalmente se la incluye. Leamos algunos fragmentos y reconozcamos la comunión que entablan con el pensamiento poético vareliano y con algunos postulados existencialistas (aunque Paz fue proclive a llamar surrealista a Varela en ese prólogo): «ninguna puerta se abrió ante nosotros: sólo un túnel largo (el mismo de ahora, aunque más pobre y desnudo, el mismo túnel sin salida)»; «Luz abstracta, luz que no parpadea, conciencia que no puede ya asirse a ningún objeto exterior»; «Vamos de ningún lado a ninguna parte»; «Rechazados, buscábamos otra salida —no hacia fuera, sino hacia adentro—. Tampoco adentro había nadie: sólo el desierto de la mirada»; «No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el claxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa». Veamos de qué manera estas ideas siguen desarrollándose en las composiciones de Blanca Varela.

No es casual, por tanto, que el primer poema de su segundo libro (*Luz de día*), denominado «Del orden de las cosas» y en el cual se halla expresada en parte su arte poética, esté dedicado a Octavio Paz. Con singular ironía anota incluso las posturas externas adecuadas para favorecer la creación y encubre tras ellas las actitudes auténticas, la verdadera disposición interior que, según aventura, tiene su origen en la desesperación. Este espléndido poema en prosa pone de manifiesto la lucha constante con las palabras, el carácter evanescente de las ideas, sensaciones e intuiciones poéticas, la tremenda dificultad de atraparlas con el lenguaje y el inevitable fracaso que se asocia a esta empresa:

Miro hacia arriba y ya está la máquina funcionando. Un gran ideal o una pequeña intuición van pendiente abajo. Su única misión es conseguir llenar el cielo natural o el falso.

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

Poner en marcha una nebulosa no es difícil, lo hace hasta un niño. El problema está en que no se escape, en que entre nuevamente en el campo al primer pitazo.

Hay quienes logran en un momento dado ponerlo todo allí arriba o aquí abajo, pero ¿pueden conservarlo allí? Ese es el problema.

Hay que saber perder con orden. Ese es el primer paso. El abc. Se habrá logrado una postura sólida. Piernas arriba o piernas abajo, lo importante, repito, es que sea sólida, permanente.

Volviendo a la desesperación: una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla. (...)

Recomencemos: estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es

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

Tanto en sus otros dos libros como en sus poemas más recientes el tema vuelve a ser tocado, asociándose a él el apartamiento de los recursos superficiales y manidos, el cansancio de una pelea de resultado imposible y la facultad del poema-canto de aliviar el peso de la existencia. De otro modo, para qué seguir si se le sabe inalcanzable. Habría que recordar aquí estos versos descartados de su primer libro: «El golpe del canto que se enciende/ como una hoguera posible contra la muerte». Blanca Varela incorpora a sus poemas breves fragmentos de composiciones de otros autores, ya sea versos clásicos o canciones populares, ¿una manera de insertarse en una tradición y reconocer su importancia? Se relacionan con el acto de repudiar lo superfluo de las primeras líneas de «Último poema de junio» (*Otros poemas*): «Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos? ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, vaderretro.// Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales»; y el poema «A rose is a rose» (*Valses y otras falsas confesiones*) que también desprecia la figura de la flor: «inmóvil devora luz/ se abre obscenamente roja/ es la detestable perfección/ de lo efímero/ infesta la poesía/ con su arcaico perfume». Dejan al descubierto esa insuficiente lucha con las palabras, los siguientes versos: «un poema/ como una gran batalla/ me arroja en esta arena/ sin más enemigo que yo// yo/ y el gran aire de las palabras» («Ejercicios», en *Valses...*); «no he llegado/ no llegaré jamás/ en el centro de todo está el poema/ intacto sol/ ineludible noche» («Media voz», en *Canto villano*); «palabra escrita palabra borrada/ palabra desterrada/ voz arrojada del paraíso/ catástrofe en el cielo de la página/ hinchada de silencios» («Malevitch en su ventana»).

A partir de *Luz de día* Blanca Varela va enriqueciendo el campo significacional de las oposiciones formuladas, aún de forma incipiente, en el primer libro. Es así como a la simple contraposición de la sombra a la luz, y de sus variantes la noche y el día, se vinculan el sueño y la realidad. El sueño es esclarecedor por la libertad de sus mecanismos, es una forma creativa de ver: «El día queda atrás,/ apenas consumido y ya inútil./ Comienza la gran luz,/ todas las puertas ceden ante un hombre/ dormido»; «la claridad total,/ el sueño» («Así sea», en *Luz de día*); «y te rendimos diosa/ el gran homenaje/ el mayor asombro/ bostezo» («A la realidad», en *Canto villano*). En la poética vareliana introducirse en las tinieblas es penetrar el camino de la autenticidad, la cual no es favorecida por la luz del día que acoge las apariencias, no las esencias; la búsqueda interior a través de túneles y pozos simbólicos grafica el difícil acceso a la verdad. Lo verdadero habita en la oscuridad y, por extensión, en lo arduo, en lo oculto, en lo profundo; la mentira, en cambio, se exhibe en la claridad del día; la noche recoge y obliga a interiorizar, el día deslumbra, dispersa y engaña: «El mundo será esa claridad que nos pierde» («Antes del día», en *Luz de día*); «miente la nube/ la luz miente/ los ojos/ los engañados de siempre/ no se cansan de tanta fábula» («Ejercicios», en *Valses y ...*); «vieja artífice/ vé lo que has hecho de la mentira/ otro día» («Noche», en *Canto villano*); «me has engañado como el sol a sus criaturas»; «nada que la luz no atravesase y oculte/

nada que no sea la antigua y sagrada inexactitud» («Malevitch en su ventana», en *Otros poemas*). No hay que olvidar que la poesía se busca en ese espacio interior sombrío, otra razón para huir de su ropaje superficial y falsamente luminoso, otra razón para rendirse al silencio.

Es en la sombra donde aguarda la verdadera luz y donde tiene lugar el nacimiento a la vida, escalar las paredes de un pozo es ir en pos de esa luz de la conciencia: «Hacer la luz aunque cueste la noche» («Antes del día»); «No es con los ojos que se ve nacer/ esa gota de luz que será» («Así sea»); «Asciendo y caigo al fondo de mi alma/ que reverdece, agónica de luz, imantada de luz» («Vals», en *Luz de día*). La muerte no tiene, en la obra de Varela, una importancia capital, no se la teme ni se la dramatiza —más dramática es la vida que arrastra el ser humano a pleno sol—, tampoco se la cree una salida, pues no se advierte nada más allá de ella: «Y voy hacia la muerte que no existe,/ que se llama horizonte en mi pecho» («Destiempo», en *Ese puerto existe*); «La vida trabaja en la muerte con una convicción admirable» («Plena primavera», en *Luz de día*); «Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte» («Auvers-sur-Oise», en *Valses y...*); «el que asciende de mar a río/ de río a cielo/ de cielo a luz/ de luz a nada» («Camino a Babel», VII, en *Canto...*).

La obsesión temporal de la poeta enfrenta lo pasajero a lo eterno, pero de este choque no se concluye nada que tenga relación con el sentimiento religioso, no se concluye otra cosa que el infatigable caer y levantarse de la existencia humana, la sucesión de un paso tras otro. Nada más puede el hombre sujeto al devenir temporal, a la linealidad; la eternidad es un ideal que el hombre no realiza y que está representado por el astro que gira sin parar en la perfección del tiempo circular (hay cierta frecuencia de vocablos relacionados con el movimiento giratorio o, simplemente, con lo circular, en los versos de Varela): «el tiempo es un árbol que no cesa de crecer.// El tiempo,/ la gran puerta entreabierta,/ el astro que ciega» («Así sea»); «Tiempo, rostro de limo, espejo trizado» («No estar», en *Luz de día*); «el tiempo me acosa y me desdice» («Es más veloz el tiempo», en *Valses y...*); «un hombre solo sobre dos pies cansados sobre esta tierra que gira y es terriblemente joven todas las mañanas» («Auvers-sur-Oise»).

Puede llamar la atención que, al hablar de la obra de esta poeta peruana, no hayamos hecho referencia al sujeto poético al que se destinan los versos, a la segunda persona que se juega en la comunicación poética. Sucede que la parquedad de Blanca Varela alcanza también este aspecto y que la razón de la poca presencia de segundas personas poéticas (a excepción de la que encubre a la primera persona) puede repartirse entre el pudor, que elige lo tácito, y el carácter de reflexión general sobre la condición humana que distinguen su poesía. Lo cierto es que cuando estos sujetos aparecen en sus escritos son generalmente indefinidos y borrosos, la autora oculta intencionalmente buena parte de las pistas para identificarlos y, en más de una ocasión, son ambivalentes, es decir, podrían muy bien remitir a uno como a otro sujeto posible. Es esto último lo que ocurre, por ejemplo, con los poemas «Vals» (*Luz de día*) y el primero de *Valses y otras falsas confesiones*, que figura sin título; en ambos, oculta bajo algunas claves, se encuentra la ciudad de Lima, pero la intensidad de los versos la humanizan, dan lugar a la duda y, por momentos, sugieren al menos dos posibilidades de lectura que, en el segundo caso, envolverían también a la madre: «No he buscado otra hora, ni otro día,

ni otro dios que tú»; «No sé si te amo o si te aborrezco/ como si hubieras muerto antes de tiempo»; «para llamarte madre sin lágrimas/ impúdica/ amada a la distancia/ remordimiento y caricia/ leprosa desdentada/ mía». Esos sujetos nebulosos pueden ser, pues, el amado, la madre, el hijo, un fantasma o un animal que ocultan algo humano (el hombre, en general) o una ciudad personificada.

A lo largo de esta lectura, y sobre todo en los primeros tiempos de la producción de Blanca Varela, hemos venido encontrando algunos trazos de corte surrealista que, suponemos, son los que han llevado a algunos comentaristas de su obra a definirla como marcadamente surrealista, aunque poniendo especial cuidado en explicar su parcial adhesión a sus fórmulas. Sin embargo, no consideramos que esos trazos tengan más volumen en su obra que el de atribuirle un rol particular al sueño en la función creadora (más como tema que como recurso visible a nivel formal) y el de permitir unos cuantos casos de libre asociación. Lo importante es que de la lectura y relectura de su obra emerge un principio integrador que ayuda a definir su poética: la filosofía existencialista. Son varios puntos de esa filosofía los que subyacen a su temática y a la aspereza de su escritura. Fundamentalmente, la comprobación de lo absurdo de la existencia, y para expresar esa realidad sin sentido, nada más efectivo que mostrar la convivencia de términos opuestos. El hombre, abandonado en este mundo, manifiesta su desencanto y su náusea, no tiene otra salida que repetir los mismos actos cada día corroborando lo inútil de cada acción: «no creo en nada de esta historia/ y sin embargo cada mañana/ invento el absurdo fulgor que me despierta» («Es más veloz el tiempo»); «Dejarse arrastrar contra la corriente, como un perro./ Aprender a caminar sobre la viga podrida./ En la punta de los pies. Sobre la propia sombra» («Sin fecha», en *Otros poemas*). Ni siquiera tiene mucha esperanza pues en el futuro, al final de la vida sólo está la nada: «harta de timo y de milagros/ de ensayar el trapecio hasta la parálisis/ de la iniciación de cada día/ de haberte tragado el sapo con la sopa/ el sapo de la náusea pura/ y el sapo de la náusea práctica/ et alors./ Ya no te queda nada...» («Camino a Babel»).

Una hermosa aunque nada plácida muestra —por lo contenida, tensa e irrefutable— de la condición humana y del más puro estilo de Blanca Varela es «Curriculum vitae», breve poema perteneciente a «Canto villano»:

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

Pero, frente a todo esto, escribir o encarar cualquier otro acto creativo pueden salvar momentáneamente, pues equivalen a existir de una manera más profunda, y aunque el creador perciba que la perfección poética es una meta imposible, una mentira, su

acto se justifica en la búsqueda más que en la obtención de ese fin. A una poeta como Blanca Varela se le agradece la insistencia en su severo ejercicio, porque le duele y aunque nos duela.

Ana María Gazzolo

Arte, hombres y máquinas*

I.I. Arte, hombres y máquinas

Hacia un proceso racionalizador de formas

El hombre de hoy ha sido sorprendido por su inadaptación a tres factores esenciales de los que, quiera o no, condicionan sus posibilidades de expresarse: la información, la educación y la organización social. Esta situación se refleja en muchas obras de arte actuales.

El vértigo que el hombre contemporáneo experimenta se multiplica ante la imposibilidad de recurrir a los *mitos tradicionales* aún en boga, y también por su falta de fe en muchas de las ideologías a las que, con demasiada frecuencia, se ha dejado vacías de contenido.

Henry van Lier, espíritu lúcido de nuestro tiempo, se ha expresado de este modo: «Hoy, todos los mitos se han hundido, los mitos espirituales y los sociales. El único *mito* viviente es el *tecnológico*». Este mito, que no está fundado sobre nada anterior a nuestra época, lo proyectamos al futuro con la esperanza de que pueda mejorar al hombre y acabe por erradicar las fricciones sociales, la pobreza y la enfermedad. Muchas voces se elevan, sin embargo, pidiendo que «el progreso tecnológico se detenga» o, al menos, que se establezcan controles.

Aumenta la población mundial. Vivimos una cultura y en una sociedad de masas y el hombre se siente inclinado, cada vez más, a concentrarse en sí mismo. En nuestro mundo masificado, la identidad es un galardón pero también una tragedia. Surge el pro-

* El ensayo ha merecido el Gran Premio Internacional de Ensayo de la Academia Europea de las Artes, que se otorga anualmente a un país europeo, y el Premio Raymon Bath de Literatura en Lengua Española, que otorga el Ministerio de Cultura Francés.