

LA OSCURIDAD MÁS PLENA / Helena Usandizaga

Blanca Varela. *Donde todo termina abre las alas.*

Prólogo de Adolfo Castañón y Epílogo de Antonio Gamoneda.

Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2001.

Esta cuidada y recién aparecida edición contiene toda la poesía de Blanca Varela desde 1949 hasta 1994 tal como había sido publicada por Fondo de Cultura Económica en 1996, más sus dos últimos libros: *Concierto animal*, publicado en 1999 por Pre-Textos en coedición con Peisa, y el hasta ahora inédito *El falso teclado*. Que la ejecución material del libro está a la altura de los poemas es algo que se percibe de inmediato al tocar y mirar el volumen, con un dibujo de Fernando de Szyszlo en la sobrecubierta y un sobrio equilibrio visual y tipográfico. Es pues una ocasión para el lector de experimentar de modo completo la poesía de Varela, sin las inevitables carencias de las antologías.

Si he usado la palabra experimentar no ha sido como un socorrido sinónimo de leer o conocer, sino porque me parece la única manera de entrar en los poemas de Varela. Los suyos son libros que, como quería Kafka, no nos instruyen ni nos hacen felices, o por lo menos no de una manera convencional: "un libro ha de ser como el hacha que quiebra la mar helada que llevamos dentro", dice Kafka; los de Blanca Varela cumplen esta condición. La prueba de que ésta es la lectura que piden estos poemas es el ajustado prólogo de Castañón y sobre todo el epílogo poemático de Antonio Gamoneda, verdadera conversación con la poesía de Varela, en comunión desgarrada con lo más oscuro de su búsqueda. No es la suya una oscuridad gratuita, sino que parte de una subjetividad asumida y crítica, de lo que Varela llama "una conciencia saludable", "esa conciencia que hace que puedas compartir con los demás" (Martínez: 205). Hablamos de experimentar, también, porque la poesía de Varela propone varios modos de transcurrir hacia

la conexión con ese núcleo de sentido del poema, modos que son básicamente dos, como ha visto la crítica (Paoli: 20-21): el más brusco, contundente e incisivo que se realiza en una especie de *haiku* (Graves), en poemas como "Reja" o "Juego", de *Canto villano*, y que no excluye la ironía, como en "A la realidad", también de *Canto villano*, o, más aún, en los chasquidos escépticos que son poemas como "Poderes mágicos", de *Valses y otras falsas confesiones* o "Curriculum vitae" de *Canto villano*, y, por otro lado, en el trayecto, el contrapunto y la confrontación que estructuran los poemas más largos, como por ejemplo "No sé si te amo o te aborrezco...", "Nadie sabe mis cosas", "Conversación con Simone Weil", "Auvers-sur Oise" (de *Valses y otras falsas confesiones*), "Monsieur Monod no sabe cantar", "Camino a Babel" (de *Canto villano*), "Malevitch en su ventana", "Casa de cuervos" (de *Ejercicios materiales*). En el primer caso, el sentido se produce como una explosión; en el segundo, se encuentra muchas veces en la interacción del trayecto del poema con un discurso que se hace las mismas preguntas que él; un discurso que se discute y se refuta pero que también de algún modo ilumina y guía la búsqueda. Hablamos aquí de búsqueda aunque no sea en el sentido habitual del término; tal vez podríamos decir merodeo, acercamiento a un centro perpetuamente reinventado por el poema. Un acercamiento, también, a la vida, cauteloso y a la vez implacable: "Desde el fondo tirar la red./ ¿Quién cae? ¿Quién vive?/ Esto es la noche. Esto soy yo", dice ya en "No estar", un poema de *Luz de día* (79). Se ha hablado de actitud ascética y mística en relación con esta búsqueda (Paoli: 17); pero mística laica, diría yo, en la que el rechazo de las fórmulas y los tópicos y la renuncia a las falsas ilusiones y a los engaños son las disciplinas que sustituyen a la negación de los sentidos. Pero no se trata de desarticular el discurso místico, sino de conocer de un modo que, sin ser trascendente en el sentido religioso, es similar a ese trayecto. Se busca un contacto con la existencia sin engaños, sí, pero más profundo, más auténtico y verdadero, lo cual implica moverse entre la desolación de la lucidez y la euforia de comprender "el misterio sagrado e invulnerable del mundo" (Sucre: 495). Eliminar la falsa ilusión y el engaño no lleva a la simplificación sino a ver la realidad desde la perspectiva compleja, múltiple y contradictoria, en su "fulgor y destrucción", como dice en "Es más veloz el tiempo", de *Valses y otras falsas confesiones* (117). Y esto no se consigue

con el ejercicio de la inteligencia ni con las expansiones del sentimiento, sino con el rigor del autoconocimiento que es a la vez abandono de lo que perturba y contemplación de la propia experiencia, de la propia confrontación con el mundo y con los otros, y con el lenguaje; con la materia y con la música. En este sentido, el control y el orden son en esta poesía una manera de someter el delirio, pero el orden, a su vez, persigue “la antigua y sagrada inexactitud” (“Malevitch en su ventana”, de *Ejercicios materiales*, 169), algo que no es lo sublime pero sí lo misterioso, lo que deja un margen al contacto con la energía del mundo. Por eso el poema no sólo inventa “el absurdo fulgor que me despierta”, como dice en “Es más veloz el tiempo”, de *Valses y otras falsas confesiones* (116), sino que detecta y registra la ambivalencia del mundo y la imanta hacia su imposible centro, el poema: “la lentitud es belleza/ copio estas líneas ajenas/ respiro/ acepto la luz/ bajo el aire ralo de noviembre/ bajo la hierba sin color/ bajo el cielo cascado y gris/ acepto el duelo/ y la fiesta” (“Media voz”, de *Canto villano*, 155). No resignación sino aceptación humilde y desafiante de esa complejidad; la voz poética, la que cerca el poema, la que merodea “su luz/ su sombra/ animal de palabras” y husmea “su esplendor/ su huella/ sus restos” puede entenderse, tanto como en el muy citado “Del orden de las cosas”, en la actitud de los últimos versos de este poema: “todo para decir/ que alguna vez estuve/ atenta desarmada/ sola/ casi en la muerte/ casi en el fuego” (155). Éxtasis pobre el de esta poesía, pero éxtasis: alguna vez, casi, el personaje se expuso y experimentó la plenitud. “Más que como posesión, la plenitud como sabiduría: el haber pensado la vida en su múltiple y contradictoria trama”, dice también Sucre (495).

Justamente, uno de los modos de trabajar con esta complejidad es el mencionado del trayecto interdiscursivo, que examinaremos brevemente para confrontarlo luego con la manera de los últimos poemas de Varela. En la sección “Valses”, de *Valses y otras falsas confesiones*, por ejemplo, se alude en varios poemas al discurso del vals peruano, a su exceso desfachatado y desinhibido que la voz envidia y a la vez trasciende. En “No sé si te amo o te aborrezco...”, de *Valses y otras falsas confesiones*, Varela asume el exceso y el impudor del vals peruano, aunque no como su propio modo expresivo. Por eso salpica su poema de esos versos sugerentes

que ella no diría: “Juguete del destino”, “Tu débil hermosura”, “Mi noche ya no es noche por lo oscura”, “En tu recuerdo vivo”. En ellos el vals evoca una entonación porque es algo en lo que se inscribe el cuerpo: el ritmo sensual, gracioso e irresponsable de la música y el baile, la representación sobreactuada y audaz de los sentimientos. En la poesía de Varela también nos inscribimos con el cuerpo pero es algo más duro, una entonación íntima, meditativa, hecha de pausas y silencios, y a veces de imprecaciones, salidas de tono, ironía; una entonación de pensamiento aunque el cuerpo interviene con su fluir de “silenciosa algarabía del corazón”(206), como dice en un poema citado de *El libro de barro*.

En el poema la imagen de Lima y los fragmentos de vals son parte de un juego contrapuntístico (que incluye el jazz y el vals, Nueva York y Lima, entre otras oposiciones estudiadas por Ollé) por el que el yo se sitúa en la realidad asumiéndola como pertenencia y como deuda. El vals tiene por lo menos dos funciones contrastantes en este poema, pero la propia Varela insiste en que no se trata de una mera ironía o parodia, si bien, claro está, la ironía es un componente importante del discurso vareliano. Por un lado, la contraposición de tono mencionada opone la desinhibición a la austeridad; por otro, la imagen de Lima idealizada por el vals juega con la contraimagen crítica para crear una realidad interior cargada de nuevo sentido, que cuestiona y redefine el origen. El texto está salpicado de expresiones que aluden al ritmo del vals, como algo subterráneo, añorado y rechazado: el vals es así en el poema “este subterráneo perfume/ de lamento y guitarras” (95), o “un abrazo/ de negras cuerdas que el viento rasga sin prisa” (97). La voz se declara sobrepasada, en su experiencia personal, por ambos discursos, y trata a ambos como construcciones que se entrecruzan en su espacio interior, sin negar totalmente ninguno de los dos. Por eso creo que el juego no se limita al “rechazo a la sensibilidad de las mediaciones” (Silva Santisteban: 85); no es simplemente una descalificación del “espíritu nostálgico” y del “tono sentimental” del vals (Silva Santisteban: 85), una operación que eliminaría la multiplicidad de la experiencia. Más bien es una conversación con ese discurso, un balance de la construcción de la sensibilidad: ni el objetivo frustrado del discurso vareliano es eliminar la alienación y el sentimentalismo representados por el vals

para alcanzar esa límpida y sincera conciencia “moderna” y “cosmopolita”, que se erigiría entonces en otro discurso acríptico e idealizado, ni por otro lado el vals resulta siempre tan carente de ironía, ni su tono es tan “serio y romántico” como asegura Silva Santisteban (86)¹. A pesar de la constatación de la alienación y la injusticia, el sujeto ya no pretende distanciarse por la crítica y la ironía, y más bien se inscribe en un espacio que es origen y es culpa. El poema empieza en efecto con la expresión que Reisz (54) define certeramente como “entre valsística y catuliana”, “No sé si te amo o te aborrezco”, y que le permite confesar este complejo sentimiento que nos ata a lo más enraizado en nosotros, a lo que es nuestra propia sangre, que a la vez amamos y detestamos; la referencia al vals no conduce, pues, a condenar ese sentimiento sino a reconocerlo:

No sé si te amo o te aborrezco
como si hubieras muerto antes de tiempo
o estuvieras naciendo poco a poco
penosamente de la nada siempre. (93)

Si en “No sé si te amo o te aborrezco...” se desautomatiza el discurso del amor al origen (la madre y Lima), en cambio en “Casa de cuervos” (de *Ejercicios materiales*), se subvierte el discurso del amor maternal, no para negarlo, pero sí para acentuar su desamparo. También en la órbita del discurso de los sentimientos están “Nadie sabe mis cosas”, de *Valses y otras falsas confesiones* y “Monsieur Monod no sabe cantar”, de *Canto villano*, donde el discurso convencional amoroso se ironiza; en este poema se juega, entre otras manifestaciones de ese discurso, con las referencias a la canción popular: como en la canción, habla el sujeto del sacrificio (Ortega: 33), el perdedor a partir del cual ese discurso construye su esplendor; sólo que aquí el sujeto y su canto se relativizan y autodenigran. Aunque la conciencia irónica de la hipérbole que genera no es totalmente ajena a

¹ He tratado de formular esta idea en “El contrapunto del vals peruano en la poesía de Blanca Varela”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (Literatura y música popular en la expresión hispanoamericana)*, Universidad de Granada, en prensa.

la canción popular, la ironía es más fuerte en el poema de Varela: “noche que te precipitas/ (así debe decir la canción)/ cargada de presagios/ perra insaciable (un peu fort)/madre espléndida (plus doux)” (151). El drama no está ausente del poema pero se relativiza contraponiéndole apariencias ridículas e insignificancias pomposas, de manera que se destruye el discurso de la memoria como generador de sentimientos nobles –nostalgia, melancolía– y se cuestiona la moral de las relaciones amorosas. Sin embargo, este cuestionamiento irónico de la nostalgia y del modelo amoroso no resulta totalmente convincente para el sujeto; al tiempo que se enuncian las dificultades de inscribirse en el discurso ingenuo, se asume la incapacidad y tal vez la inutilidad de salir del discurso de los sentimientos, y el poema termina con la afirmación apasionada, pero distanciada, de fe en el amor: “porque ácido ribonucleico somos/ pero ácido ribonucleico enamorado siempre” (154).

En “Conversación con Simone Weil” (de *Valses y otras falsas confesiones*), frente al compromiso de la pensadora francesa con una verdad duramente asumida, el discurso poético declara su escepticismo, su descentramiento y su triste exilio de la gracia, opuesta para Weil a la gravedad como el bien lo está al poder: “Y todo debe ser mentira/ porque no estoy en el sitio de mi alma [...] orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia” (121). De nuevo, el poema no descalifica el discurso con el que conversa, sino que lo lee juntamente con la ausencia de Dios, con la negativa a adoptar la religión como explicación y como consuelo (algo que rechaza también Simone Weil), como una manera de acentuar el sentimiento trágico y la compasión por la humanidad doliente “–los niños se van a la cama hambrientos/ –los viejos se van a la muerte hambrientos” (120), que en el caso de Varela no puede enmarcarse en una dimensión trascendente, ni siquiera en la fe en la palabra, puesto que el lenguaje no compensa ninguna pérdida y es simplemente búsqueda de conocimiento sobre la carencia: “El verbo no alimenta/ las cifras no sacian” (121). En “Auvers-sur Oise” (de *Valses y otras falsas confesiones*), la confrontación es con el discurso del arte como delirio, que se corteja y se controla con la necesaria ironía: “No te trepes sobre los hombros de los fantasmas que es ridículo caerse de trasero with music in your soul” (124).

Poemas como "Camino a Babel" (de *Canto villano*) o "Malevitch en su ventana" (de *Ejercicios materiales*) recorren un camino que podría ser de perfección, de ascenso, de éxtasis, pero que termina con su relativización o su imposibilidad. En estos dos poemas, merecedores de un análisis más detallado, se establece de entrada la situación irónica y degradada respecto al discurso de la búsqueda: en "Malevitch en su ventana", el sujeto se declara engañado por la promesa de la eternidad: es una "ínfima y rebelde herida de tiempo", una "voz arrojada del paraíso" (167); en "Camino a Babel" el alma, lugar de lo sublime, se presenta irónicamente como "un alma sí un alma que anduvo por las ciudades/ vestida de perro y de hombre/ un alma de gazzápiro" (156). En ambos poemas se suceden estados y situaciones como modo de crear ese recorrido contradictorio del poema; en él, lo importante no es la contradicción ni aún menos superarla, sino crear ese trayecto de tensiones que es el poema como proceso: salir para iniciar la búsqueda, encontrar y aceptar la limitación, regresar sin haber renunciado y desde ahí asumir la vida con su miseria y su eternidad; lo cual implica la posibilidad de recomenzar. Si al final de "Malevitch en su ventana", "alguien vuelve desvelado y sin prisa/ con un pequeño rectángulo de eternidad entre las manos" (169), al final de "Camino a Babel", poema en que al exceso sigue el límite y la sopera rajada, y a éste la "enloquecedora jauría de nuestros sueños" (159), se afirma que en el canto "como en las coplas de los ciegos/ hay un relente obcecado de eternidad y miseria" (161), y el poema termina con la palabra poética como algo sagrado pero al tiempo ligado a lo más elemental y corporal; si bien el trayecto ha conseguido dejar de lado las preguntas y respuestas más habituales para buscar otro camino, la búsqueda acaba siendo un obstinado golpeo de la realidad para llegar más allá, sea lo que sea ese más allá: "ayúdame mantra purísima/ divinidad del esófago y el píloro./ / si golpeas infinitas veces tu cabeza/ contra lo imposible/ eres el imposible/ el otro lado/ el que llega/ el que parte/ el que entiende lo indecible/ el santo del desierto que se traga la lengua/ el que vuelve a nacer forzando a la madre/ de su madre/ el nadador contra la corriente/ el que asciende de mar a río/ de río a cielo/ de cielo a luz/ de luz a nada" (161-162).

Los últimos libros de Varela se nutren sin duda de su obra anterior (parece haber, incluso, alusiones a poemas anteriores), pero la

forma de sus poemas no prolonga este modo interdiscursivo que se alterna en estos libros con el otro, el seco y contundente, más declarativo; más bien de este último surge una nueva modalidad explorada en *El libro de barro* y anunciada en *Ejercicios materiales*, en el poema de este nombre, donde se propone “convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo/ sobrevolar el tiempo memoria arriba/ y regresar al punto de partida/ al paraíso irrespirable/ a la ardorosa helada inmovilidad/ de la cabeza enterrada en la arena/ sobre una única estremecida extremidad” (177). Se trata de otro modo de sabiduría, más lacerante, que funciona no como un trayecto sino a la manera de círculos concéntricos o de profundización en un solo punto, como apretándolo cruelmente para hacerle decir su verdad, y que se expresa a veces a modo de instrucciones como en el poema citado. En *El libro de barro*, como en un mismo abismo reversible, la voz explora en el interior, en el origen y en el fin: “Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia ejemplar” (199). La respuesta viene “como un viento oscuro y revelador” (202), y en esto se oye “el negro esplendor de la música carnal ahí adentro, en el hueso del alma” (202). Se retrocede en el tiempo en busca de la misma oscura recompensa: “Eco tras eco desterrar la infancia. Esperar con paciencia que el recuerdo destile en nuestro oído su jerga de aguas negras” (201). La constatación de la oscuridad no tiene nada que ver con la retórica de la negatividad, pues de modo trágico y natural en esta búsqueda “se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre” (203). Del mismo modo, la vejez, la decrepitud y la muerte se exploran de modo poco convencional, con familiaridad (ya en “Claroscuro”, de *Ejercicios materiales*, “me contempla la muerte/ en ese espejo/ y me visto frente a ella”, 185); se propone ahora “llevar la decrepitud como una flor. O como una corona...” (205). En esos círculos que marcan ahora la exploración el mar interior gira “sin pérdida ni ganancia” y es posible “Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y desvelada. Retroceder hacia la luz es volver a la muerte. El reloj vuelve a dar las horas perdidas” (204).

La sabiduría podría ser ahora ese paisaje incandescente y silencioso que reaparece en los dos últimos libros de Varela, y su pureza cruel marca el tono de la exploración de *Concierto animal*: “La muerte se

escribe sola/ una raya negra es una raya blanca/ el sol es un agujero en el cielo/ la plenitud del ojo/ fatigado cabrió/ aprende a ver en el doblez" (222). La muerte, que en toda la obra hace su aparición, la muerte como experiencia y como caducidad de lo individual, la muerte como parte de la vida: "soy la isla que avanza sostenida por la muerte/ o una ciudad ferozmente cercada por la vida", decía en "Escena final", de *Ejercicios materiales* (187); aceptada porque "las cosas/ caminan bellamente hacia la muerte" ("Es más veloz el tiempo", de *Valses y otras falsas confesiones*, 116), combatida porque "soy un animal que no se resigna a morir" ("Escena final", 187). En este libro, la muerte se contempla desde la perduración del mundo y la materia: "Me sobrevivirán aguja vaso piedra/ hormigas afanosas/ me sobrevivirán" (236), y esa distancia afecta también a la vida, contemplada desde la presunción de la muerte: "soñamos como vivimos/ esperando sin certeza ni ciencia/ lo único que sospechamos definitivo/ el acorde final en esta vaga música/ que nos encierra" (240). Pero este es sobre todo un libro sobre el dolor; dolor que atañe a la muerte: "morir cada día un poco más" (235), "la sin sombra/ la muerte/ como una mala madre/ me tocó bajo los ojos" (232); pero la muerte como fuente de dolor no es tanto la propia, sino la ajena: "Si me escucharas/ tú muerto y yo muerta de ti... viva insepulta de ti" (227). En cambio, el modo estoico de Varela propone otra visión de la propia muerte en el último poema de *El falso teclado*, "Nadie nos dice" (263).

Concierto animal versa pues sobre el poder y la fuerza del dolor (225): "Dolor de corazón/ objeto negro que encierro en mi pecho/ le crecen alas/ sobrevuela la noche", dolor no mitificado por cierto, ni artificialmente ennoblecido, que sale de su morada en el cuerpo para brillar como un sol miserable, para encandilar "a quien yace boca arriba/ fulminado" (225). Pero esa morada, el cuerpo, es el hábitat natural del dolor, como lo es de la vida y de la poesía: "con mi lengua escribo/ con mis manos y pies escribo/ con mis ojos" decía en "Es más veloz el tiempo" de *Valses y otras falsas confesiones* (116); ese "cuerpo orilla de todo cuerpo" ("Camino a Babel", de *Canto villano*, 157), ese cuerpo que es el único obstáculo pero también la única puerta en "Casa de cuervos", de *Ejercicios materiales* (171); ese cuerpo-poesía que hace que, en *El*

libro de barro, los poemas “objetos de la muerte” fluyen “como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre” (206), ese cuerpo omnipresente es ahora a menudo el espacio del poema. En *El falso teclado*, libro que continúa con algunas variantes el tono del anterior, “el poema es mi cuerpo/ esto la poesía/ la carne fatigada el sueño/ el sol atravesando desiertos” (257). El dolor, en *Concierto animal*, reside en el corazón y en la cabeza extrañada; “dolor de corazón” (225) o “mi cabeza llena de agua/ de rumores y ruinas/ seca sus negras cavidades” (223). Ese espacio interior se resuelve a veces en otro igualmente pequeño, el de la página, y más aún, el de la línea: “giré recién llegada/ a la luz de esta línea// en pleno abismo abriéndose/ y cerrándose/ la línea/ sin música/ pero llamando/ sin voz/ pero llamando/ sin palabras/ llamando”(232). En ambos libros, la escritura como llamada, no la esperanza; pero sí el viejo canto villano sin música, sin voz y sin palabras como la única manera de explorar la realidad y el sentido. En *El falso teclado* se llega a la culminación de esta búsqueda del reverso de la palabra y de la vida, por la imagen del golpe, que esta vez viene de la palabra ajena, en el poema referido a Emily Dickinson: “los extremos del alma se tocan.../ en la boca del otro habitas/ caes al aire/ eres el aire que golpea/ con invisible sal/ mi cabeza// los extremos del alma se tocan/ se cierran/ se oye girar la tierra/ ese ruido sin luz/ arena ciega/ golpeándonos” (257).

Se ha hablado mucho del silencio en esta escritura y es cierto que la búsqueda implica “traducir el silencio” (*El libro de barro*, 213); pero si la poesía de Varela llega al silencio, no es por complacencia, sino en el intento de traspasar la expresión, de “pretender hacer música donde ya no existen la garganta ni el oído humanos” (213), de provocar en el silencio esa resonancia significativa. Experimentar, comprender y decir son intentos repetidamente simbolizados por la imagen de golpear. En este poema, traducir el silencio es “golpear tres veces la campana vacía. Que mane el agua mínima, que el dios exista y colme con mudo resplandor el antro imaginario” (213). Este golpe sin respuesta está también, como ya comentamos, en “Camino a Babel”, de *Canto villano* (161); y en “Malevitch en su ventana”, de *Ejercicios materiales*, “la antigua y sagrada inexactitud que golpea maderos bate alas e incendia gargantas y corazones” (169).

Del mismo modo que el silencio, la oscuridad es igualmente iniciática en *Concierto animal*: “Qué haríamos pregunto/ sin esta enorme oscuridad” (229). En esta desolación y en este silencio el sujeto encuentra irónicamente la fuerza para trepar “como la araña que soy/ frágil y rencorosa/ deseando tocar alguna luz/ que endurezca mi corazón” (224). Pues hay no obstante un terco ejercicio de atención a la vida, y tal vez como en “Canto villano” ocurra que “Y de pronto la vida/ en mi plato de pobre” (140); pues en *Concierto animal*: “bajo la alta cúpula sonora/ en este colosal simulacro de nido/ toco el vientre marino con mi vientre/ registro minuciosamente mi cuerpo/ hurgo mis sentimientos/ estoy viva” (231). En *El falso teclado*, “Pez todavía” (261) dice ese inesperado acto de presencia de la vida con una imagen sorprendente, y, en otro poema, no decae esa atención, materia de la poesía, al borde de la muerte: “aguza el oído como una hoz/ a trillar lo invisible se ha dicho/ para eso estamos/ para morir/ sobre la mesa silenciosa/ que suena” (260). Vida y muerte coexisten en esta experiencia como una misma realidad cósmica, del mismo modo que lo hacen otras realidades aparentemente heterogéneas; en este sentido el peculiar bestiario de la obra de Varela, en general, es una de las maneras de borrar las fronteras entre las especies, pero los animales son a menudo más dignos que los hombres y su enseñanza no es antropomorfizada, no repiten para instruirnos nuestros propios comportamientos idealizados, sino que muestran cualidades que el hombre ha perdido. En *Concierto animal* este sintagma es una muestra más de la ironía que tiñe la relación entre contrarios y que la desbarata: lo pequeño y lo grande, el placer y el dolor, el ángel y el demonio, el niño que abre el poemario y el cerdo que lo cierra.

El procedimiento principal de los poemas, este profundizar en un punto o reseguirlo en círculos concéntricos, se dirige así a una sabiduría más concentrada, más desesperanzada, pero igualmente compleja y sagrada: “aprender a pensar en/ lo pequeño/ y lo inmenso”, dice en *Concierto animal* (235). Por eso los espacios y los tiempos no se suceden como en los poemas de trayecto, sino que el personaje poético los abarca o los recorre brevemente para entrar en su otro lado. Espacios breves de tiempo que concluyen; el nacimiento del día; la noche, o mejor, el paso de la noche: “A oscuras nace el sol... después se hace la luz/ rueda

la araña“ , es la medida temporal de este poema de *Concierto animal* (234); en ellos, una noche basta para experimentar el abismo: “Esta mañana soy otra/ toda la noche/ el viento me dio alas/ para caer...” (232); un momento basta para salir de él: “giré recién llegada/ a la luz de esta línea// en pleno abismo“ (232). En cuanto a los espacios, ya se ha dicho que uno muy frecuente es el cuerpo; el cuerpo es el corazón, es la cabeza, extrañada y vaciada incluso: “Felizmente no tengo nada en la cabeza...” (233). Otras veces son espacios inmensos –el mar, el cielo– pero igualmente circunscritos por el sujeto: “único tono/ el agua contra el agua... son uno ahora/ mar y viento“ (228); “bajo la alta cúpula sonora/ en este colosal simulacro de nido/ toco el vientre marino con mi vientre“ (231); “así debe ser el rostro de dios/ el cielo rabiosamente cruzado/ por nubes grises violetas y naranjas/ y su voz/ el mar de abajo/ diciendo siempre lo mismo/ tan monótono/ tan monótono/ como el primer/ y el último día“ (253).

Y es que, delimitado por la experiencia del sujeto, este espacio circunscrito conecta con el espacio cósmico y resume así el espacio total: “ciegas en el fondo de mí/ haces blanco en el blanco/ y pasas// hacia adentro navegan/ carne y peladura/ son alas de lo mismo/ gravitan en el cielo// momento como tumba o nacimiento/ lugar de encuentro“ (262). Pero tal vez el poema que mejor registra ese paisaje en que se cierra el círculo sea “Noche afuera“ de *Falso teclado*:

ascender de la noche
hacia la oscuridad más plena
hasta encontrar agua que no se bebe
ni corre bajo el pie
agua que no se oye
ni se ve

o esperar en la boca del pozo
que se cierra
la cuerda que es carne de tu lengua
que te dice y te cuelga.

REFERENCIAS

GRAVES, Cristina

"Con el ángel entre los dedos", *Hueso Húmero*, 4, 1980, pp. 93-101.

MARTÍNEZ, Cesáreo

"Yo he visto el rabo del animal que todos tapan", en MARTÍNEZ, Cesáreo, *Desde la vigilia. Hablan los escritores y pintores peruanos*, Lima, CONCYTEC, 1989.

OLLÉ, Carmen

"Poetas peruanas: Es lacerante la ironía?", en KOHUT, Karl (ed.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998, pp. 187-195.

ORTEGA, Julio

El hilo del habla, la narrativa de Alfredo Bryce Echenique, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994.

PAOLI, Roberto

"Una visión lúcida y desencantada", en VARELA, Blanca, *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 15-23. Prólogo a la primera edición, *Canto villano. Poesía reunida 1949-1983*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

REISZ, Susana

Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica, Lleida, AELH/Universitat de Lleida, 1996.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío

"¿Muchachita ingenua?. Resemantización moderna de una expresión criolla popular: a propósito de *Valses* de Blanca Varela", *Márgenes*, XI, 16 (1998) pp. 85-107.

SUCRE, Guillermo, ed.

Antología de la poesía hispanoamericana moderna, 2 tomos, Caracas, Monte Ávila, 1994.

VARELA, Blanca

Canto villano. Poesía reunida 1949-1994, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Donde todo termina abre las alas, Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2001.