

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 ocultase/

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,