

Voz y desvelo en la poesía de Blanca Varela

Olga Muñoz Carrasco

La trayectoria de la voz poética de Blanca Varela se impone como uno de los itinerarios más representativos y sugerentes para recorrer su obra, ya que desde el primer libro, *Ese puerto existe* (1959) hasta el último (*El falso teclado*, 2001) encontramos un sujeto textual que imanta los versos, que se apodera de todos los habitantes y objetos del poema. Como lectores somos testigos del nacimiento de una poderosa voz lírica y nos vemos obligados a rastrear sus apariciones, para después intentar dar coherencia a una silueta verbal que va descubriéndose lúcida y cruel. La voz poética es entonces una clave necesaria en la aventura principal que propone toda su obra: la exploración de la realidad primero y después la aceptación de ésta con sus numerosas aristas.

La voz fragmentada

Blanca Varela eliminó de ediciones posteriores los diez primeros poemas de *Ese puerto existe* (1959), agrupados en la sección titulada «El fuego y sus jardines» (además de otros tres que cerraban el libro). Pero estos textos apenas muestran un sujeto lírico ya que se trata de una etapa caracterizada esencialmente por la imaginería surrealista y su fervor onírico. El texto «Puerto Supe» queda así como poema inicial y por tanto supone el primer rasgo de la voz lírica. Comienza con los siguientes versos:

Está mi infancia en esta costa
bajo el cielo tan alto. (2001: 25)

Se apela en este poema a la memoria, quizá uno de los elementos que más certeramente pueden construir un yo poético coherente. Al

recordar, el sujeto examina todos los pedazos de la experiencia y les da unidad con la escritura. La voz recopila datos y los rescata para reconocerse en el presente. El recuerdo colabora en el intento y la memoria pretende asegurar la identidad continua, pues sólo observando el pasado con la distancia necesaria aparece una figura nítida, como un enorme mosaico cuyo dibujo sólo logramos ver de lejos.

El sujeto lírico, por tanto, intenta ser uno en el recuerdo pero van surgiendo diferentes criaturas y voces, que incluso llegan a formar personas poéticas autónomas en ocasiones. Comienza así, muy pronto y tímidamente, un cuestionamiento de la realidad que atañe a toda la creación de Varela. Porque pese a una apariencia compacta, se produce poco a poco el descubrimiento de un sujeto múltiple y complejo. Esto se manifiesta de manera evidente en una voz masculina que habla en el poema ya citado, «Puerto Supe»:

En esta costa soy el que despierta
Entre el follaje de alas pardas,
El que ocupa esa rama vacía,
El que no quiere ver la noche. (2001: 26)

También, como fruto de esta fragmentación inicial, hallamos otras veces una voz casi ficcional en algunos textos, articulada como personaje mediante pequeñas anécdotas narrativas:

Los capitanes somos castos y rugimos como el mar, rojos y solitarios despreciamos la sumisión de la tierra.
[...]
Los capitanes somos insomnes por naturaleza. (2001: 38)

Los poemarios siguientes insistirán menos en esta variedad de voces, de hecho la enunciación en masculino se abandona pronto, a lo largo incluso del primer libro.

«Puerto Supe» anuncia además otro rasgo fundamental en la caracterización de la voz poética: el protagonismo de la carencia. El siguiente fragmento resulta ilustrativo:

Aquí en la costa escalo un negro pozo,
Voy de la noche hacia la noche honda,
Voy hacia el viento que recorre ciego

Pupilas luminosas y vacías,
 O habito el interior de un fruto muerto,
 Esa asfixiante seda, ese pesado espacio
 Poblado de agua y pálidas corolas. (2001: 26)

La adjetivación resulta especialmente significativa: «viento ciego», «pupilas vacías», «asfixiante seda», «pálidas corolas»... Encontramos carencia de luz (negro pozo), carencia de aire (asfixiante seda), carencia de color (pálidas corolas), también carencia de vida cuando leemos: «habito el interior de un fruto muerto». En este sentido, Adolfo Castañón ha comentado con respecto al autorretrato lírico de Blanca Varela que «se da como una operación a la par mágica y terapéutica, un rito que una vez iniciado no sabría concluir, pues la del despojamiento es acaso la única ceremonia que, aun después de la muerte, seguiremos realizando.» (1996: 30). El despojamiento es entonces uno de los procesos fundamentales a lo largo de toda la obra, puesto que la voz poética, como decía antes, se define por la pérdida mucho más que por la ganancia.

La voz vigilante

Para intentar entender el proceso del sujeto podemos acudir a la «voluntad de vigilia» que Alberto Escobar (1964: 138) encuentra en «Del orden de las cosas» (texto perteneciente a *Luz de día*, 1963). Sin necesidad de forzarla, esta fórmula puede actuar como llave maestra también para el resto de la obra, debido a la gran coherencia interna que sostiene los poemas.

Una mirada insomne acosa al lector hasta traspasarlo. Algunos fragmentos reproducen la incansable vigilancia del yo lírico, que se describe a sí mismo en un poema como «imagen sin párpados, sin reposo» (2001: 59). En «Canto en Ithaca», por ejemplo, se insiste en la mirada infatigable sobre la realidad:

Todo cabe en dos ojos deslumbrados, todo el color en un violento despertar, en una plaza, a solas. (2001: 59)

Roberto Paoli, valorando el papel principal que desempeña la vigilia, comenta que «todo lo que puede decirse de esta realidad verbal es

que está supeditada a una voluntad de adherirse directamente a la conciencia, fuera –en lo posible– de todo tema y de toda forma, aunque tal empresa resulte impracticable» (1996: 17).

A medida que avanzamos en los libros la voz poética rescata más y más elementos de la realidad puesto que la mirada vigilante no deja de registrarla tenazmente. Como delicados filamentos conductores, los versos transmiten sus datos enloquecidos. Y esta realidad que impregna el poema arrastra todos sus nombres. Así ocurre especialmente en poemas dedicados, por ejemplo, a ciertas ciudades (Nueva York, Florencia, Lima). En estos casos los elementos que caracterizan el paisaje urbano son también aquellos que definen la voz poética:

¿Dónde nací
 en qué calle aprendí a dudar
 de qué balcón hinchado de miseria
 se arrojó la dicha una mañana
 dónde aprendí a mentir
 [...]? (2001: 95)

La vigilancia adoptada por el sujeto poético no podía dejar de lado aspectos acuciantes del mundo, de manera que los espacios creados por la vigilia van saturándose de datos, como cuando se incorporan al texto los nombres de las calles. Llega entonces lo cotidiano con toda su liturgia, y en la obra de Varela va tensándose el hilo entre la vida diaria y el hambre de trascendencia que late siempre en ella.

Precisamente por la aproximación a la dimensión más cotidiana, la voz cede espacio a la realidad menos tolerable. Una estilizadísima preocupación social aparece, por ejemplo, en «Conversación con Simone Weil». Las pequeñas miserias diarias y la gran miseria del mundo son manifestaciones claras de la injusticia que rige la realidad, como leemos en el siguiente fragmento:

— los niños, el océano, la vida silvestre, Bach.
 — el hombre es un extraño animal.

En la mayor parte del mundo
 la mitad de los niños se van a la cama hambrientos.

¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris,
 a la gravedad y la gracia? (2001: 120)

El nombre de las cosas

El tercer momento en la formación del sujeto lírico acontece cuando se recoge la tensión entre el silencio y el nombre, tan característica de toda la creación de Varela. La realidad llega al texto para imponerse y la palabra ha de contener su germen confuso. Es necesaria la imposición de un orden, la repetición de un ademán que coloque cada objeto en el único lugar que lo hace soportable:

[...] junto palabras contra palabras
 no creo en nada de esta historia
 y sin embargo cada mañana
 invento el absurdo fulgor que me despierta
 [...]]
 la conciencia
 el sol arriba
 la tierra abajo
 al centro el viejo gesto. (2001: 116)

Quizá la afirmación que encontramos en un verso, y que dice que «las palabras, los nombres, no tienen importancia» (2001: 123), se relacione con esta dificultad de dar al objeto su nombre verdadero. Tal vez sólo pueda utilizarse la palabra como «posibilidad aproximativa» más que como posibilidad total de nombrar, según ha señalado Julio Ortega con respecto al poeta Enrique Molina (1971: 239).

Por una parte, entonces, la insistencia en la palabra; por otra, el retorno al momento previo en que los objetos surgen ajenos a cualquier traducción verbal. La voz, en tanto que rastreadora de cierta verdad, pretende registrarla sin argucias pero el nombre instaura una clasificación postiza de lo ingobernable. La voz deambula entonces entre lo auténtico y lo falso. El poema se ofrece como una confesión quizá también falsa, como se anuncia en el título de uno de sus libros (*Valses y otras falsas confesiones*, 1972).

La asunción de la realidad

Según Roberto Paoli, «la de Blanca Varela es una búsqueda, pero ya de antemano actúa una aceptación dolorosa de la realidad y de su lími-

te metafísico, una invitación estoica, dirigida tanto al tú de todos como a sí misma, a no alimentarse de pueriles quimeras» (1996: 22). Con esta cita nos instalamos en el último rasgo definitorio de la voz poética, que es la asunción definitiva de lo real tras la exploración. Se trata de una actitud pasiva y activa a un tiempo, en la que finalmente se desemboca aunque aliente siempre cierta rebeldía. Como era de esperar, la asunción de la realidad sin engaños conduce a la voz poética a la aceptación plena de sí misma.

no hay otro aquí
 en este plato vacío
 sino yo
 devorando mis ojos.
 y los tuyos (2001: 141)

Esta asunción de la realidad, anunciada ya mucho antes, se fija definitivamente en el libro *Canto villano* (1978). Ésa es la postura que, con mayor o menor complejidad y tensiones internas, prevalece en la obra de Varela a través de *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* (ambos publicados en 1993) hasta sus libros más recientes. *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2001), sin embargo, aportan ciertos matices a la actitud heredada de libros anteriores pues sus poemas lidian con el paso del tiempo y con la amenaza de la muerte. En todo caso, el sujeto poético se enfrenta con valentía al mundo para nombrarlo y asume su inapresable condición. Ése es el lugar en que la voz descansa por fin:

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 (2001: 155)

Bibliografía

- CASTAÑÓN, Adolfo 1996: «Blanca Varela: la piedad incandescente». *Canto villano. Poesía reunida* (1949-1994). 1986. México: Fondo de Cultura Económica.

ESCOBAR, Alberto, 1964: «Blanca Varela. *Luz de día*». *Revista Peruana de Cultura* 2: 137-142.

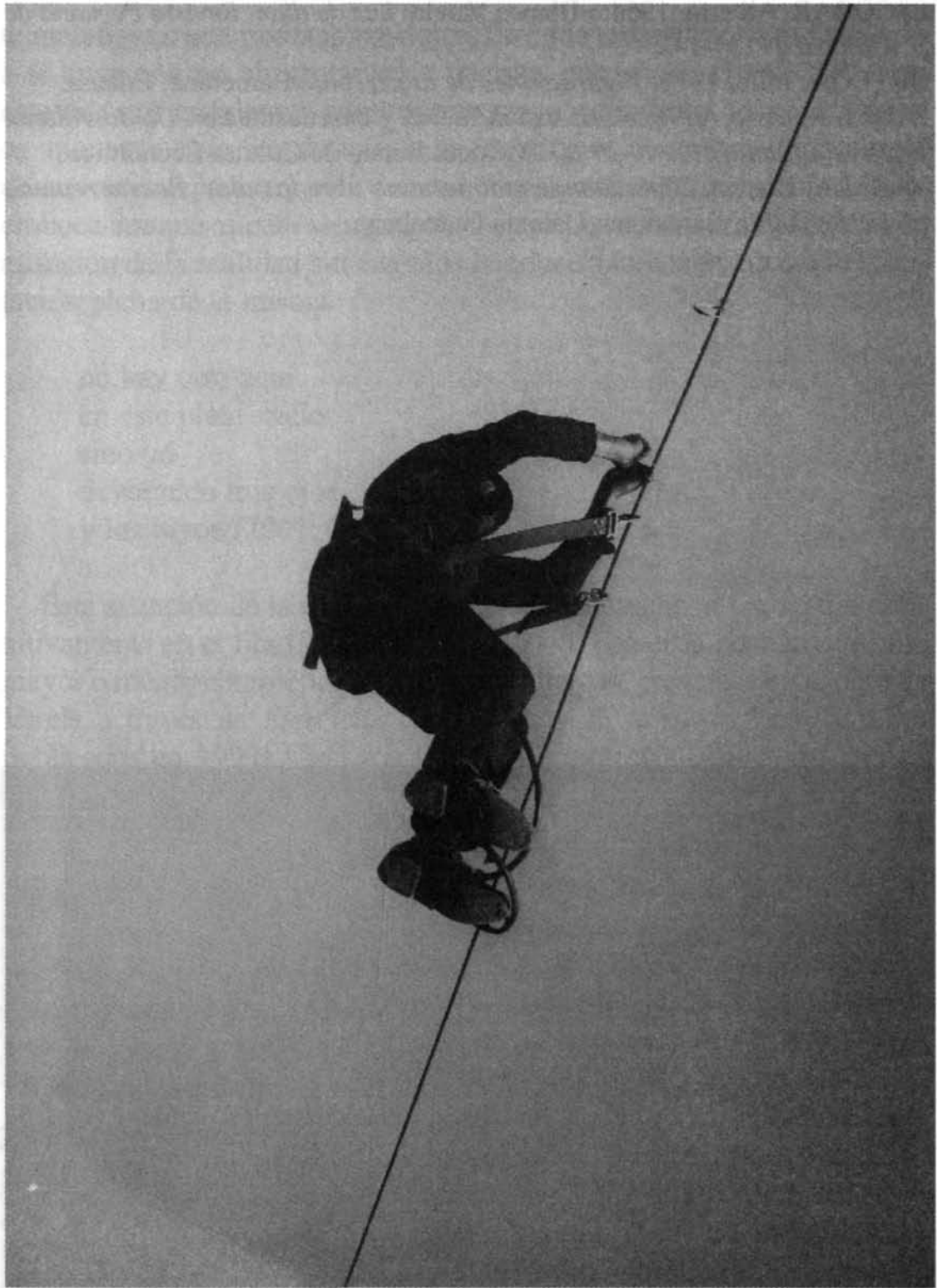
ORTEGA, Julio, 1971: *Figuraciones de la persona*. Barcelona: Edhasa.

PAOLI, Roberto, 1996: «Una visión lúcida y desencantada». *Canto villano. Poesía reunida (1949-1994)*. México: Fondo de Cultura Económica.

VARELA, Blanca, 2001: *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



Alfonso, 1925. Asistentes a un festejo taurino de Telefónica, Madrid



Alfonso, 1925. Cable aéreo