



DIMENSIÓN ONTOLÓGICA DEL DISCURSO POÉTICO EN EL LIBRO DE BARRO DE BLANCA VARELA

Ana Nadal Quirós

(Universidad de Puerto Rico – Ponce)

Resumen. Se propone una aproximación ontológica a *El libro de barro*, sexto poemario de Blanca Varela. Con una retórica renovada y sin alejarse nunca de las preocupaciones características de su obra hasta el momento (la memoria, el tiempo, el cuerpo, el vacío, la escritura...), el discurso poético que la poeta peruana construye apunta con más claridad que nunca a la necesidad de respuestas ontológicas, a la búsqueda de un origen perdido susceptible de ser atisbado en el ejercicio poético por lo que de capacidad reveladora le es inherente a este.

Abstract. An ontological approach to *El libro de barro*, the sixth collection of poems by Blanca Varela, is proposed. With a renewed symbolic rhetoric and never moving away from the characteristic concerns of her work to date (memory, time, the body, the void, writing...), the discourse that the Peruvian poet constructs points more clearly than never to the need for ontological answers, to the search for a lost origin that can be glimpsed in the poetic exercise due to its revealing capacity.

Palabras clave. Poesía peruana, Blanca Varela, Ontología, María Zambrano, Origen

Keywords. Peruvian poetry, Blanca Varela, Ontology, María Zambrano, Origin

Con una retórica simbólica renovada y un tono más sosegado –fruto tal vez del estado de madurez poético y vital alcanzado por la autora¹-, y sin alejarse nunca de las preocupaciones características de su obra hasta el momento (la memoria, el tiempo, el cuerpo, el vacío intrascendente, la escritura), *El libro de barro* de Blanca Varela, concebido en principio como un *diario* (O'Hara, 2007: 56), es el resultado de un «estado emocional esencial» (Valery, 1998: 136) –como esencial será su poesía de ahora en adelante- en el que el alma del sujeto-ser vareliano, habiendo salido de sí y vuelto nuevamente pero revestido de todo el conocimiento –que es también desconocimiento- aprehendido en su travesía, se reconoce y acepta a sí mismo en la dimensión cósmica, universal de su existencia. Dice Antonio Colinas que:

En la vida de los poetas, y por extensión en la del artista, es muy importante el momento de la *contemplación*, que normalmente se lleva a cabo en el medio de la naturaleza. Una naturaleza que, a su vez, suele estar delimitada. Estos límites que la naturaleza impone –el horizonte terrestre o marino, una montaña, un río, un bosque- le dan concreción a la mirada, pero a la vez le proporcionan al que contempla una gran sensación de *infinitud*. El poeta o el pintor van con su mirada a extraviarse, a sumirse en la contemplación, pero siempre se encuentran con esos límites que producen, a la vez, angustia y plenitud. Ambos desean ir siempre *más allá*. (2008: 122)

La raíz de este poemario, el sexto de la poeta peruana, guarda, en efecto, estrecha relación con esa sensación de inmensidad, de estar en contacto con algo que era más grande, cada vez más grande experimentada por la autora contemplando el mar Pacífico²; un *estado pasajero* –diría Colinas- de armonía con el Todo –o la Nada-, sensación de plenitud e *infinito*, de unidad, que suscitará la reflexión principal de este poemario a propósito de la búsqueda de respuestas sobre el origen del ser: «[*El libro de barro*] es una manera de sondear alguna cosa de tu pasado, de tu origen o, si tú quieres, el material que de alguna manera tiene que ver con el origen de tu propio ser. Entonces ahí digo algunas cosas sobre el

¹ «[...] yo no siento que sea un libro como los otros, tan furioso y agresivo. Lo que siento es que es un libro de la madurez, de la vejez casi [...] [E]n *El libro de barro* me pongo menos... Soy más... No diré resignada porque es una palabra que yo no tengo, pero acepto más las cosas [...] Sí, eso: acepto la tierra, acepto la vejez, acepto la muerte. Ya les doy, digamos, ciertas categorías que no pertenecen al mundo de lo oscuro en que tú dices qué terror, qué va a pasar... Ya convivo con esas cosas y no les tengo miedo. Al contrario, me estimulan en ciertos casos» (O'Hara, 56).

² «[*El libro de barro*] lo escribí como unas notas de impresión frente al mar. Comencé a escribir la primera página un día y, poco a poco, cada noche, anotaba algo mientras contemplaba el mar desde mi balcón. Venía como algo natural. No es un diario sino poemas muy espontáneos que tienen intermediarios de orden literario» (Coaguila, 1994: 35).

centro y el ser, no sé, me lanzo a ciertas divagaciones que vinieron solas» (O'Hara, 2007: 64).

Compuesto por veintitrés poemas cortos en prosa, *El libro de barro* signa el recomienzo del ciclo de búsqueda inaugurado en *Ese puerto existe* (1959). Sobre este poemario explica la propia poeta:

Ahora es otra la identidad que me preocupa y por eso seguramente escribí el segundo libro, que acaba de publicarse en Madrid. Ese se llama *El libro de barro*, y estoy muy sorprendida con él porque no sé qué cosa es. Tiene una escritura muy suelta, es tal vez algo místico, pequeño, y me parece que puede continuarse siempre, porque tiene una primera página y una última que pueden contener muchas otras o ninguna. Es como si hubiera abierto una compuerta y decidido ver qué sucede. (Guerrero, 2007: 69).

La experiencia de crear está inevitablemente ligada a la experiencia de vivir, de *ser* (Colinas, 2008: 285). En este sentido, la experiencia contemplativa vivida por la autora, que no solo apunta a ese momento específico sino también, y más importante todavía, a la mirada retroactiva que desanda su marcha poética hasta el momento, explica la aspiración de la autora a escribir un texto con mayor unidad poética y confirmar «un movimiento que se adivinaba ya en libros anteriores pero que solo ahora, cuando por fin se articula cíclicamente el tiempo, logra el lector detectar sin dificultad: la voz poética intenta constantemente remontarse al origen» (Muñoz Carrasco, 2007: 222) como sugieren las siguientes palabras de Blanca Varela:

Cuando comencé a hacer *El libro de barro* no quería hacer poemas, quería hacer algo que tuviera mayor secuencia, mayor unidad. Eso correspondía a algo que yo no sé todavía qué es. Pero creo que quería hacer una memoria de algo, fabricar una memoria que, aunque viniera con datos muy sueltos, muy deshilvanados en algunos casos, construyera un primer lugar en mi vida, un primer sitio, ¿te das cuenta?, como un primer espacio (O'Hara, 2007: 149).

La nostalgia de ese *primer espacio* del que habla la poeta nos remite al pensamiento de María Zambrano, para quien la palabra poética, que brota del deseo de recuperación de esos «espacios cerrados [...] zonas de una realidad hasta entonces oculta, vedada» (Zambrano, 2001: 46), se constituye como un conjuro, como una *compuerta* que da acceso a ellas. El poeta, atraído por ese «centro originario, misterioso y primigenio: es decir, el retoño de nuestra propia alma y memoria» (Gianonni, 2007: 291) oculto tras la madeja de la realidad visible,

emprende la búsqueda a través de la palabra y de su límite que es el silencio, de «la huella dejada por una forma perdida de existencia» (Zambrano, 2001: 45) más pura o inocente, hacia la que se retrotrae la mirada vareliana ávida de esa imagen primordial irrecuperable:

Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante. Sombra de marfil, desangrada. Mi padre sonrío. De este lado del mar la espuma es oscura. Huele a fieras me dice la pequeña amiga. El mar huele a vida y a muerte le respondo. Supongamos que es así. (Varela, 2001: 195)

Y en otro fragmento:

Si pudiera encontrar la puerta más estrecha. Un esguince, un guiño y reptar nuevamente sobre la arena. Súbita simiente, pez rey de la pezuña incipiente, cristalina, sin uñas, sin dientes, sin útero ni testículo. Sin agujero donde incubar memorias de la especie. Transparente tabernáculo abuelo de la entraña donde dormita el ojo ciego del ser. Ángel novísimo, incapaz de cerrar los ojos que la velocidad ha desvelado. Cabellos al viento, aureola del vértigo. Manos-hélice-alas, y la bajada al légamo de una playa original y virgen. (Varela, 2001: 211)

El arte, según Jean-Luc Nancy, «es la técnica del acceso a la inaccesible composición de un mundo, la prueba de su apertura -o de su desgarramiento» (2013: 67), idea que nos remite a su vez a la capacidad reveladora del ser que Heidegger (1958) le atribuye a la poesía. La creación artística, en ese sentido, permite «reencontrar y recontar nuestra propia historia, a [la que] acudir en busca de respuesta ontológica y en pos de una identidad significante» (Prado: 2013). En el caso del sujeto-ser vareliano, de recomponer su identidad fragmentada hundiendo la mano creadora en las profundidades de su humanidad y encontrar, a través de las fisuras discursivas del lenguaje, ese «espacio en blanco en nuestro origen»³ del que habla Quignard (2006); «la vértebra perdida», «el frágil huesecillo de la estirpe» (Varela, 2001: 96) que le dé un sentido a su existencia. Para Martin Heidegger, «[e]n lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad. [...] La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse [...]» (1958: 110). La palabra poética, en nuestro caso, aspira por lo tanto a ver más allá de lo real visible, de abrir, a través del lenguaje, de la

³ «Tenemos un espacio en blanco en nuestro origen. Experimentamos el pensamiento imposible y originario. Al experimentar el imposible pensamiento de lo originario, experimentamos el imposible pensamiento de nosotros mismos. Hemos venido de una escena en que no estábamos –pero que nuestro deseo representa y nuestros sueños reproducen» (Quignard, 2006: 51).

«misteriosa palabra creadora»⁴ de la que habla Giannoni, la compuerta a través de la cual se nos revele lo que se esconde en lo más profundo del ser de las cosas, del mundo, con la esperanza de dar con el origen.

El poema «es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje solo puede alcanzarse desde el lenguaje» (Paz, 2004: 43) Paradoja que explica uno de los aspectos fundamentales del fenómeno poético, allí donde chocan la experiencia poética, indecible en sí misma, y el deseo de encontrar la palabra que la exprese, y de la que surge así mismo la necesidad de una mirada renovada que, como aspira Blanca Varela, le permita explorar la realidad, darle un sentido, convivir con ella. Como afirma Octavio Paz,

[el] acto poético muestra que ser mortales no es sino una de las caras de nuestra condición. La otra es: ser vivientes. El nacer contiene al morir. Pero el nacer cesa de ser sinónimo de carencia y condena apenas dejamos de percibir como contrarios la muerte y la vida. Tal es el sentido último de poetizar. Entre nacer y morir la poesía nos abre una posibilidad, que no es la vida eterna de las religiones ni la muerte eterna de las filosofías, sino un vivir que implica y contiene el morir, un ser que es también un ser aquello. [...] La existencia humana encierra la posibilidad de trascender nuestra condición: vida y muerte, reconciliación de contrarios. (2004: 155)

En *El libro de barro* el sujeto vareliano asume plenamente la condición paradójica del ser de la que habla el autor mexicano: «El niño se miró al espejo y vio que era un monstruo. Misterios de la luz. Según el cristal en que se mira nacer o morir. Las viejas imágenes se oxidan» (2004: 201). Acaso sea en este sentido que la autora lo considere un «libro de la libertad» (Coaguila, 1994: 35), pues en él la forma fragmentada, pero a la vez dinámica⁵ de su escritura, se corresponde a la libertad de espíritu experimentada por el ser que se reconoce y acepta en toda su contradicción: «Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. ¿Son lo mismo? / Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre» (Varela, 2001: 203)⁶.

⁴ «[...] la misteriosa palabra creadora [...] es punto de apoyo y esencia de esos versos, donde imágenes recurrentes y sustanciales de la materia poética vareliana son los propios elementos naturales vinculados a lo telúrico y a lo acuático, los cuales conllevan una multiplicidad de significados y sugerencias estratificados como si fueran rocas sedimentarias de diferentes eras geológicas. Es en las honduras de ese mundo arcano que la poeta emprende la búsqueda de simbólicas flores hipogeas y plantas subacuáticas, allá donde los opuestos coinciden y se funden y todo palpitar no representa sino el punto de conexión entre la vida y la muerte, entre lo eterno y lo efímero: tiempo y espacio pertenecen, pues, allí, al ámbito prenatal» (Giannoni, 2007: 289)

⁵ Sobre la disposición en la página y la fluidez estructural de los poemas de *El libro de barro*, véase Suárez, M. (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum, pp. 199-201.

⁶ Para Adriana Canseco, la poeta recurre a la prosa poética porque quizás hay algo de incipiente y de rústico como de libre y plástico en ese poema que discurre acompasado a la respiración de esos seres primeros, al pensamiento en imágenes que se adelanta siempre a la reflexión verbal. En: Adriana Canseco «Detrás del rastro fósil del poema. Imagen e inaccesibilidad del origen: Marosa di Giorgio y Blanca Varela», III Congreso Internacional Orbis Tertius

«Entre nacer y morir hay nuestro existir, a lo largo del cual entrevemos que nuestra condición original, si es un desamparo y un abandono, también es la posibilidad de una conquista: la de nuestro propio ser» (2004: 154) Tal es el fondo de este texto fundacional, como bien lo denomina Giannoni (291): la conquista agónica del propio ser escindido en su existencia, para quien la palabra y su negación que es el silencio, es camino hacia el encuentro de algo –de una palabra, indecible tal vez- que le dé un sentido *a su marcha* –como diría Octavio Paz– y lo devuelva a aquel centro originario, instante mítico del tiempo, en el que «todos los opuestos se anulan y se funden (luz/ oscuridad, vida/ muerte)» (2007: 293) y del que solo quedan vestigios y la angustia de saber que esa «escena que nos hizo [...] nunca se revelará a nuestros ojos» (Canseco, 2015: 2). La restitución o recuperación de ese centro sagrado se efectúa –subraya Ina Salazar– a través de una lengua que se nutre de lo primitivo y elemental, adoptando su dicción y su forma:

Para hacer esta casa mortal el barro de los sueños, harina de huesos para el pan y el agua como el linde entre lo que no es y lo que no será.
Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego percedero, arcano.
Todo estoy y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas. (Varela, 2001: 216)

Si algo define la retórica de este libro desde el propio título es el elevado contenido simbólico de sus textos, que solo podrían interpretarse, como bien ha observado Eva Guerrero, si se llega a ellos a través de su obra anterior (2007) Como ya viera Javier Ágredas, *El libro de barro* es una especie de génesis poético en el que las imágenes cargadas de mitos y arquetipos parecen corresponder a los albores de la humanidad.

Si en sus inicios la poesía de Blanca Varela acusaba un ascendente simbolista de estirpe rimbaudiana, *El libro de barro* viene a ser la apropiación definitiva de un discurso en el que el poeta, ahora más que nunca, se convierte en visionario. La urgencia de comunicar lo indecible, el misterio originario que yace oculto tras la realidad sensible interpela una vez más a la poeta a un voluntario desarreglo de los sentidos que le permita aproximarse y profundizar en ese misterio que parece siempre escapársele de las manos:

Al pelar un fruto abruma el misterio de la carne. Los dientes rasgan un continente oscuro, los sentidos descubren la fragilidad de cualquier límite.

Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado perfume.

Eco tras eco desenterrar la infancia. Esperar con paciencia que el recuerdo destile en nuestro oído su jerga de aguas negras.

(Varela, 2001:201)

Confluyen en este poemario el mar, que ha dejado de ser escenario de ensoñaciones poéticas, y el cuerpo, en tanto componente central de la cosmovisión de Varela (Fernández Cozman, 2010), como dos espacios límites complementarios de una identidad desarticulada, ávida de un centro primigenio que la reconstituya y la signifique: «como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada» (Varela, 2001: 216), y cuyas imágenes arquetípicas vienen a recrear los ritos iniciáticos a través de los cuales se pretendía alcanzar una dimensión sagrada de la existencia.⁷

La identidad fragmentada del sujeto-ser vareliano⁸, como se ha visto desde el principio («Puerto Supe»), guarda una estrecha relación con el mar, que en *El libro de barro*, unido al de la tierra —al barro, «adobe primigenio, ancestral del hombre»⁹, conjunción de agua (elemento vivificante) y tierra (fecundidad) — viene a verificar por un lado, el anhelo de volver al origen («Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida», Varela, 2001: 195), noción que nos remite a su vez al tiempo circular y mítico cincelado en el paisaje marino («la historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose», Varela 200: 99)¹⁰; y por el otro, la contemplación del ser mismo en toda su interioridad, que, junto con el símbolo de la noche, tan presente en su poesía, es operación análoga a la contemplación del mar y a esa sensación de profundidad e inmensidad que sobreviene al hacerlo:

⁷ Véase Eliade, M., *Muerte e iniciaciones místicas*, La Plata, Terramar, 2008.

⁸ «Se trata siempre de un cuerpo separado, un cuerpo que se pierde a medida que abandona ese origen soñado, a medida que emerge, como Orfeo, del infierno, que se desgarrar por el lenguaje cada vez que este procura significarlo (Nancy: 2011); cuerpo para siempre desconocido, cuerpo vacilante entre la materia pura y muda, y una lengua cuya razón resulta insuficiente para designar cabalmente su misterio original» (Canseco, 2015: 8).

⁹ «Está asociado con esas tabletas de barro de Mesopotamia. Me fascina pensar que toda la memoria puede caer al suelo, romperse y desaparecer. Además, el barro es el adobe primigenio, ancestral del hombre» (Kristal, 1995: 71). Según Camilo Fernández Cozman (2010): «Varela desmitifica la noción occidental de que el libro tiene consistencia, transmite sabiduría, puede alcanzar la perfección y encarna un mensaje de la naturaleza. Nuestra poeta plantea un libro absolutamente extraño, donde hará algunas anotaciones como un testimonio del trajinar del individuo por el mundo. Ello es testimonio de la actitud crítica del sujeto en el mundo moderno y de la construcción de una *modernidad periférica*» (160).

¹⁰ «El poemario se abre y se cierra con alusiones a la articulación vida-muerte y a la relación simbólica del mar con ésta, la estructura del poemario refleja el diseño circular de los ciclos vitales» (Gazzolo, 1997: 23).

Lentos círculos, infinitas islas en un mar interior que
gira sin pérdida ni ganancia.

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.

(Varela, 2001: 204)

El agua y la noche, dos símbolos místicos por excelencia, son «[...] símbolos paralelos o constituyen en rigor, un solo símbolo. Como la noche contiene y engendra el alba, así las aguas oscuras contienen y engendran la transparencia de las aguas. Descender a la noche es descender a las aguas: se trata en ambos casos de la experiencia del fondo, de la inmersión abisal, que es gestación de un nuevo alumbramiento» (Valente, 2000: 76) En el contexto de *El libro de barro*, ambos símbolos apuntarían al mismo sentido al que se refiere Valente a propósito de la mística juancruciana, solo que en el caso de la poética vareliana se apela a una trascendencia del ser a través de la palabra y no de la contemplación mística. El impulso que genera la contemplación interior se encarna en el espacio sagrado de la poesía, provocando las ganas de rebasar el horizonte que es el cuerpo para ir a la «zona inexplorada de la carne íntima» (Varela, 2001:207). Es entonces que tiene lugar el acto creativo en el que la palabra se erige como forma y posibilidad –siempre limitada- para descubrir «algún destello, algo que sea más sólido, algo que pertenezca a toda esa especie de cosas que se me van de las manos todo el tiempo» (Coaguila, 1994: 36):

Ahora el cuerpo es un arco y la flecha el aliento que aspira su forma. El corazón del eclipse, el viaje y el negro esplendor de la música carnal allí dentro, en el hueso del alma.

(Varela, 2001: 202)

«Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial» (Eliade, 2008: 7) En el caso de Blanca Varela, es en la poesía, en tanto cuerpo hecho palabra y viceversa, que tiene lugar el rito a través del cual el sujeto-ser vareliano vive su particular experiencia cósmica y renacimiento, en tanto este se revela en su dimensión originaria.

Según Fernández Cozman, para Blanca Varela, la poesía:

[...] no es un mero juego de palabras. No es música como dice Paul Verlaine [...]. Tampoco [...] constituye un laboratorio lingüístico, como piensa Stephan Mallarmé, ni es testimonio de compromiso político partidario, tal como sostiene Pablo Neruda en *Canto general*. Para Varela, el poema es movimiento fisiológico del cuerpo. Es nervio, músculo, vértebra, hueso, 'carne íntima' (2010: 172).

Así se puede apreciar en los siguientes versos de *El libro de barro*:

Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre. Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa algarabía del corazón.

(Varela, 2001: 206)

Arte poética que denota la fragilidad inherente a la tentativa de nombrar —ya sugerida en el título del libro—, de amasar un *cuerpo* —poema— perdurable en el tiempo para la *silenciosa algarabía del corazón* de la que habla Varela, que no reconoce más que la *seguridad de lo cambiante*, la *eternidad circular* [siempre] *evasiva*:

El barro en este libro [explica Blanca Varela] es la materia prima desde donde se construye el mundo, y el mundo a partir del hombre: el barro viviente. Esta interacción que descansa frente a frente entre las dos existencias: lo que existe y lo que *nos existe* (y existe desde nosotros) se enmarcan entre el yo que estudia de cerca ese proceso creativo y enriquecen el ámbito de lo vivido y lo que se espera. La existencia está en este libro, endurecida bajo la arena, recuperada siempre y vuelta a perder; es minuciosa hasta en el azar, asible sólo en el ejercicio atento y metafísico del que ingresa en sus resúmenes (en cada huella que se aleja) y se aprende. (Valdivia, 2002: 22)

Se trata pues, como diría Bachelard, del deseo de encontrar en lo más profundo del ser, a la vez lo primitivo y lo eterno (2003), lo imperecedero, lo irrompible, enfrentado sin remedio a la imposibilidad de lograrlo por la condición

endeble de la casa mortal que es el cuerpo-poema a partir del cual se nombra el ser mortal; memoria desollada hecha del barro de los sueños¹¹.

Fernández Cozman llama la atención en este libro sobre «el funcionamiento de metáforas que remiten a la mutilación, al laceramiento y a la sangre» (2010: 175): «Una oreja de plata recién mutilada» (Varela, 2001: 214), «el grano de arena que lacera» (2001: 216), «mirando [...] a los hombres sangrar sobre el libro de barro» (2001: 199); también «en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas» (2001: 216), idea que, según él, subraya la preeminencia de lo femenino en el universo semántico de este libro, potenciada –añado– por la presencia del agua (el mar), de carácter profundamente femenino, maternal, pues de ahí –reconoce Varela– es de donde viene la vida» (Kristal, 1995: 150). La sangre –como el agua–, fluido primordial de la vida, a su vez sinécdoque del sujeto-ser vareliano, encuentra su cauce y su centro vital en el corazón, «el hueso del alma»; metáfora que indica la fuente primordial de donde mana la palabra-sangre que haga cantar a la voz interior la «palabra nueva [indisociable del silencio en el que ella se gesta] en la que lo nuevo de la palabra resplandecería con claridad inextinguible» (Zambrano, 1977: 67):

Golpeaste tres veces la campana vacía y nadie respondió. El cerebro, la manzana, el corazón, eran la misma sombra muda y secreta sobre el césped infinito [...]

[...]

No es el reino de la voluntad o del deseo. Traducir el silencio es pretender hacer música donde ya no existen ni la garganta ni el oído humanos.

Traducir el silencio. Golpear tres veces la campana vacía.

Que mane el agua mínima, que el dios exista y colme con mudo resplandor el antro imaginario.

Cordis. Corazón. Caverna húmeda, oscuridad azul.

(Varela, 2001: 213)

Ya lo dijo María Zambrano, en cuyo pensamiento la poesía de Blanca Varela encuentra eco:

¹¹ «El polvo y el barro configuran la pérdida y el vacío, una escritura que se desliza en la transparencia, mientras el cuerpo se deshace como elemento etéreo. Cuerpo, memoria y palabra son configurados por el polvo. Los tres elementos que conducen a la escritura del poema acaban en la nada porque la finitud es el destino de toda cosa» (Donat, 131).

Es profeta el corazón, como aquello que siendo centro está en un confín, al borde siempre de ir todavía más allá de lo que ya ha ido. Está a punto de romper a hablar, de que su reiterado sonido se articule en esos instantes en que casi se detiene para cobrar aliento. Lo nuevo que en el hombre habita, la palabra, mas no la que decimos, o al menos como las decimos, sino una palabra que sería nueva solamente por brotar ella, porque nos sorprendería como el albor de la palabra. Ya que el hombre padece por haber asistido a su propia creación. Y a la creación de todo el universo conocido y desconocido. Su ansia de conocer no parece tener otra fuente que esa ansia de no haber asistido a la creación entera desde la luz primera, desde antes: desde las tinieblas no rasgadas. (1993: 66)

Como argumenta Natalia Giannoni, «la actitud agónica, inquieta y nostálgica de la poesía vareliana se debe pues a la tensión de captar las voces y los sonidos del silencio, sus indicaciones, sus advertencias, sus ausencias y sus presencias» (291); y, añadido, a la atrofia verbal que sobreviene por el intento obstinado –tal es la función del poeta– de recuperar la «palabra escondida, a solas, celada en el silencio» (Zambrano, 1993: 99), la *palabra verdadera* que funge de llave, dice Pascal Quignard, para desatrar un espacio mucho más vasto que el cerrojo que se retira de la cerradura, que la puerta que éste abre:

No sé qué nombre darle a estas cosas.
El papel está sediento de lágrimas. El trazo resbala, oriental, distante. La tinta hace su ruta, inalterablemente mortal.
Un naufragio sin mar, sin playa, sin viajero.
Sólo la urgencia, el desvelo, la absurda esperanza.

(Varela, 2001: 215)

La absurda esperanza vareliana está asociada, como se observa a lo largo de sus poemarios, a un profundo sentimiento de soledad existencial acuciado por la ausencia de un dios disminuido, para Blanca Varela, una especie de personaje vacío, de bulto metafísico hacia quien siempre siente, sin embargo, la necesidad de volver, de construirlo y destruirlo como manifestación de la sacralidad que le es consustancial al ser y abarca toda la existencia, la íntima estructura metafísica que convierte al ser en el padecer su propia trascendencia. Como afirma la propia autora: «Tiene que haber la necesidad de un padre, de algo protector. Eso es Dios, a fin de cuentas: alguien a quien culpar o pedir cosas. [...] Para mí el Dios, siendo un vacío, es un bulto que ha abandonado un espacio; allí ha quedado una especie de agujero negro» (O'Hara, 76) En *El libro de barro*, bien ha anotado Ana María

Gazzolo, la divinidad es una figura que declina, pero su poder sigue estando vigente:

La mano de dios es más que él mismo.
Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido.
El silencio rasgado en la oscuridad es la presencia de su carne menguante.
Resplandor difunto siempre allí. Siempre llegando.
Revelación: balbuceo celeste.
Día cerrado es él. Dueño de su mano, más grande que él. (197)

En este sentido, el poema es pues forma que aspira a llenar ese agujero negro, tabla de salvación para trascender en la medida que ella es también reveladora del ser; de un ser, en el caso del sujeto vareliano, que se siente desolado en el universo sin más certeza de que la vida es un vivir muriendo: «Salvación de qué. Para qué. Cuándo. Férreo sinsentido. Celestial es el garfio de la carne en tránsito» (Varela, 2021: 212). Para el sujeto vareliano, «la muerte no tiene un rol dramático, no se le teme ni se le cree salida [sino que], como parte de una cadena interminable, se enlaza con la vida en una sucesión que caracteriza a la especie» (Gazzolo, 1997: 23)

Lejos de indicar un sentido trascendente de la existencia, *El libro de barro* nos deja frente a una suerte de desasosiego cósmico. En la poesía de Blanca Varela, «no hay un más allá posible en dicha contemplación [...] el mundo no [es] infinitud [...] sino finitud, no hay un Todo, sino una Nada» (Colinas, 129), que nada tiene que ver con la Nada o el vacío pleno de las corrientes místicas. En *El libro de barro*, Blanca Varela –bien ha observado Mara Donat– «no emprende un camino hacia el origen absoluto [...] pero sí un regreso al silencio primigenio» (130):

Basta de anécdotas, viandante.
El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho. Y el
Cielo demasiado maduro ha inundado paredes y ventanas.
A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y
ha repetido lo mismo.
Hasta aquí –seda oscura y ripiosa voz- tu vida, ha dicho.
Ésas fueron sus letras. (217)

Como viene siendo habitual en su discurso poético, Blanca Varela desarrolla toda una metafísica –análoga a la teología negativa de los místicos– que gira en torno a los valores de la luz y sus opuestos. En este poemario se reafirma una vez más su postura ontológica frente a la realidad visible iluminada y engañosa: «Retroceder hacia la luz es volver a la muerte» (204), atribuida también a un dios ausente cuyo resplandor, como el de las estrellas muertas, siempre está llegando;

y otra realidad más auténtica que solo se revela en la oscuridad: «La respuesta frente a la noche de luna escasa y estrellas borrosas viene como un viento oscuro y revelador» (202). Así pues, el poeta-cazador, piedra sensible a la luz, solo podrá dar a ver el mundo en la medida que se reconozca ciego frente a la farsa diaria de la realidad aparente: «El cazador carece de manos y pies. Es ciego y desea» (195). Es así que será capaz de ver en lo más profundo de su ser, que es silencio y vacío pleno, y evocar a través de la palabra poética *el negro esplendor de la música carnal allí, en el hueso del alma*:

Mil pupilas en lo oscuro, estrellas inventadas, borradas y nuevamente encendidas en la noche más larga de un ser vivo que gime. (209)

La ausencia de artificios –que derivará en una evidente reducción del lenguaje– y la transparencia del lenguaje poético en esta etapa del discurso poético vareliano se podría corresponder a lo que Antonio Colinas llama *un proceso o marcha del sentir al pensar* propio de las etapas de madurez de los grandes poetas. El interés por algunos temas de carácter filosófico, como el origen del ser en nuestro caso, responde a la necesidad de *unidad* –de sentimiento y pensamiento en justo equilibrio– a la que tiende de manera consustancial el poetizar a medida que se va alcanzando esa madurez vital y creativa. Equilibrio al que también tiende la poesía de Blanca Varela en este punto de su trayectoria:

Golpeaste tres veces la campana vacía y nadie respondió. El *cerebro*, la manzana, el *corazón*, eran la misma sombra muda y secreta sobre el césped infinito [...] (213)

En sintonía con la idea sostenida por el poeta español, Mariela Dreyfus ofrece una hermosa y acertada lectura de estos versos:

[...] Como en un cuadro donde la luz mengua, a la espera del rayo que ilumine y golpee, objetos y fragmentos dispersos van armando el cuerpo anhelante del poema: con la razón y con el sentimiento (cerebro y corazón), se emprende el milagro de conjurar la ausencia, de volverla brillante y sonora como un cielo. (2007: 286)

A falta de un centro, de un asidero trascendente cuyo sitio por excelencia, en términos simbólicos, está en lo alto, el alma ha debido enterrar su vuelo y redirigir su mirada, como hará a partir de *El libro de barro*, al «firmamento del

pozo» (210)¹² del sujeto-ser vareliano, hacia el corazón, allí donde «el verbo anida excéntrico» (210) y errabundo a la vez, en su eterna y siempre ambiciosa búsqueda de la expresión del ser; de conocer, como diría María Zambrano, «la música inicial de lo indecible que no podrá nunca, aquí, ser dada palabra» (1993: 85).

Bibliografía

- Ágreda, J. «Canto villano», *La República*, 26 de enero, 1997, p. 24.
- Bachelard, G. *El agua y los sueños*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bravo, V. «Del padecer y de la trascendencia. La filosofía poética de María Zambrano», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/zambrano.html> (fecha de consulta: el 3 de agosto de 2015)
- Canseco, A. «Detrás del rastro fósil del poema. Imagen e inaccesibilidad del origen: Marosa di Giorgio y Blanca Varela». *III Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 7 al 9 de mayo de 2012 La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2012.
<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso> (fecha de consulta: 16 de enero de 2015)
- Coaguila, J. «Prefiero desvergüenza y la desnudez», *Confesiones de Blanca Varela* (2), *La República*, Lima, 8 de mayo de 1994.
- Colinas, A. *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008.
- Donat, M. *Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Letras, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Dreyfus, M. y Negroni, M. «Una juerga de aguas negras...», en *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (Dreyfus, Mariela. y Silva Santisteban, Rocío eds.), Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.
- Fernández Cozman, C. *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*, Lima, Universidad San Ignacio de Loyola, 2010.
- Gazzolo, A. M. *Blanca Varela: más allá del dolor y del placer*. La casa de cartón. *Revista de cultura*, II Época, núm. 10, 1997, pp. 16-25.

¹² «En este pasaje de *El libro de barro* encontramos elementos léxicos que marcan un movimiento vertical en opuestas direcciones: hacia abajo (“el vuelo enterrado”, el firmamento en el pozo”) y hacia arriba (“El agujero del cielo cielo”), y percibimos cómo de él se desprende el sentido de lo absoluto y del misterio allí confinado» (2007: 294)

- Guerrero, E. «La poética de Blanca Varela: 'Hacer la luz, aunque cueste la noche'». Introducción a *Aunque cueste la noche*. Selección de Ángel González Quesada, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2007.
- Gianonni, N. «La palabra silente en El libro de barro de Blanca Varela», en *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (Dreyfus, Mariela. y Silva Santisteban, Rocío eds.), Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.
- Heidegger, M. *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Kristal, E. «Entrevista con Blanca Varela», *Mester* 2, 1995, pp. 133-150.
- Elíade, M. *Muerte e iniciaciones místicas*, La Plata, Terramar, 2008.
- Muñoz Carrasco, O. *Sigiloso desvelo: La poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, 2007.
- Nancy, J. L. *La partición de las artes* (Rodríguez Marciel, Cristina ed. y trad.), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- O'Hara, E. *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- Paz, O. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 (1956).
- Prado Garduño, G. *Creación, recepción y efecto: Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2014.
- Quignard, Pascal, *El nombre en la punta de la lengua*, Madrid, Arena Libros, 2006.
- Salazar, I. «Du visible à l'invisible: L'écriture de la lumière dans l'oeuvre poétique de Blanca Varela», *L'Âge d'Or* 5, 2012. <http://lisaa.u-pem.fr/revues-en-ligne/lage-dor/texte-integral-du-n5-2012/> (fecha de consulta: 3 de marzo de 2014)
- Valdivia Baselli, A. *Panorámica de una conciencia que despierta*, Ajos y Zafiros 3/4, Lima, 2002, pp. 15-25.
- Valente, J. A. *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 2000 (1991).
- Valéry, P. *Teoría, poética y estética*, Madrid, Visor, 1998.
- Varela, B. *Antes de escribir estas líneas*, Cuadernos Hispanoamericanos 417, Madrid, 1985, pp. 84-87.
- _____. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Galaxia de Lectores, 2001.
- Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- _____. *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993 (1977).