

EL DESENMASCARAMIENTO de la REALIDAD en CANTO VILLANO



Blanca Varela. Foto: Mariella Agois

Recibido: 02 - 04 - 2018
Aceptado: 05 - 05 - 2018

José D. Núñez
Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Mérida, Venezuela
jodanuba@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo examina el modo en que Blanca Varela expone en Canto villano (1978) sus ideas sobre la imagen de Dios y su relación con el destino humano. Sus reflexiones en esos poemas no son alentadoras ni reconfortantes. Descubrir la verdad y desenmascarar lo real suponen enfrentarse a lo efímero, al vacío y la soledad y asumirlos. Esto exige, al mismo tiempo, deslindarse de creencias tradicionales heredadas fundamentalmente del cristianismo y fijar la atención en el aspecto material de lo humano y en lo corporal como vías de conocimiento.

Palabras clave: poesía, imagen de Dios, destino humano, desenmascarar la realidad.

THE UNMASKING OF REALITY IN *CANTO VILLAIN*

ABSTRACT

This article examines the way Blanca Varela's *Canto villano* (1978) displays her ideas about God's image and its relationship with the human destiny. Her reflections, as shown in those poems, are neither encouraging nor comforting. Uncovering the truth and unmasking the real involve confronting the ephemeral, emptiness, and loneliness and embracing them. They also require extricating oneself from traditional beliefs inherited mainly from Christianity and focusing on the material aspects of humanity and on the bodily self as a way to knowledge.

Keywords: poetry, God's image, human destiny, unmask reality.

El canto es un referente notable en la literatura. En la Edad Media, las hazañas del héroe que representaba el ideal de la clase guerrera y aristocrática, y el modelo de conducta a seguir para la sociedad del momento, se encuentra relatada en los Cantares de Gesta. En lo que respecta a la literatura española particularmente, son varios los “cantos” que se pueden señalar: Mocedades de Rodrigo, por ejemplo, Poema de Fernán González y por supuesto El Cantar del Mío Cid.

Si nos adentramos un poco más en el tiempo, notaremos que este mismo referente aparece también en la literatura bíblica: El cantar de los cantares. Tal libro se le atribuye al Rey Salomón, y es considerado uno de los poemas más extraordinarios, pues no solo pone de manifiesto un sentimiento recíproco entre “esposo y esposa”, en un destacado lenguaje literario, sino que expresa a la vez la angustia por la ausencia del ser amado, la felicidad del encuentro y, sobre todo, el anhelo de la mutua entrega.

Algo similar ocurre en la obra de San Juan de la Cruz: uno de sus tres largos poemas lleva el título de Cántico espiritual. Sobre este poema, el propio San Juan de la Cruz, ha dicho que se trata de una serie de “canciones” que de manera extraordinaria exponen el tránsito del alma del hombre hacia el “matrimonio espiritual” con Dios¹.

En esta línea de referencias se encuentra el canto de Blanca Varela. Sin embargo, como es de esperarse, éste no pretende ilustrar el camino que lleva al hombre al anhelado encuentro espiritual con la divinidad; tampoco pretende enseñar modelos de conducta. El de Varela, tal como lo refiere Carmen Ollé, es villano en el sentido en que también lo es

el canto de los estudiantes mendigos de la Edad Media que iban de taberna en taberna celebrando los goces de la carne y los sentidos; villano Francois Villon, poeta de los arrabales de París, de prostitutas y truhanes (...) villanos, pícaros, rebeldes como la voz del ángel ciego o dormido que recorre el libro, por su autorretrato de escarnio y porque en todos los poemas de Varela, igual que en la poesía goliarda, hay también un fondo perverso, de reflexión y reserva”².

1 De la Cruz, S.J. (1946). Poesías completas y otros versos. p. 11.

2 Ollé, C. Artículo publicado en línea en: Agulha Revista de cultura. 21 de noviembre de 2016, bajo el título de, “El canto villano de Blanca Varela”.

Cabe precisar, en ese sentido, que la alusión no se supedita al modelo de conducta atribuido a los poetas goliardos. De acuerdo con Eustaquio Sánchez Salor, el canto villano de Blanca Varela guarda una afinidad especialmente con el de los poetas goliardos del siglo XII, pues posee “características que, en nuestra opinión, no tienen nada que ver con las cualidades negativas que tradicionalmente se han atribuido a estos poetas giróvagos” ; los poetas goliardos del siglo XII, entre los que Sánchez Salor menciona a Walter de Châtillon, Pedro de Blois, Felipe el Canciller, El Archipoeta y Hugo Primas de Orleans, no eran personajes errantes “que deambularan de un lado para otro cantando sus poemas”, sino

... comprometidos con los problemas políticos y religiosos de su época. En sus composiciones hallamos, en efecto, temas como la corrupción de las jerarquías eclesiásticas del siglo XII, en lo tocante sobre todo a la avaricia, la ambición, la simonía o las investiduras⁴

Al igual que la lucha entre el poder eclesiástico y el poder político; pero además, eran “conocedores de la profunda y extensa cultura de las élites culturales del siglo XII (...), son muy buenos conocedores de la cultura greco-latina (...) Y son, asimismo, profundos exégetas bíblicos”. Y por si fuera poco, estaban “comprometidos también con la estética poética y literaria de su época. De hecho, quizás fueran ellos los más ilustres representantes de la misma”⁵. Sobre estos aspectos puntuales: un vasto conocimiento cultural y religioso, y un “compromiso estético” que se lleva a cabo, no desde el poder sino desde la periferia, es la afinidad, el lazo que estable Blanca Varela a partir de Canto villano con los poetas goliardos. No obstante, surge la pregunta: ¿por qué una poeta de la segunda mitad del siglo XX establece un vínculo con una fuente literaria de ocho siglos atrás?

Si asumimos la propuesta de Marco Ramírez, podemos decir que “su deseo de establecer diálogos con distintas tradiciones literarias y culturales tiene, en su caso, un origen claramente modernista pues se deriva de ese cosmopolitismo defendido por escritores como Rubén Darío, José Asunción Silva y Eduardo Gómez Carrillo”⁶, cuyo propósito es crear lazos que contengan un conocimiento integral, sin límite de tiempo ni espacio. Pero además, Varela, intenta de este modo ampliar sus perspectivas culturales y estéticas y tender puentes, fundamentalmente, con la tradición literaria medieval. El nombre que surge como ejemplo en este sentido, y a propósito del estudio de Marco Ramírez, es el del poeta francés François Villon, a quien la autora peruana, en entrevista con Efraín Kristal, nombra textualmente a la hora exponer el porqué del título del libro *Canto villano*. Dice: “¿Y por qué le puse Canto villano? Porque alguna vez leí que el canto villano era el canto o la música que se hacía fuera del castillo. Es el canto de extramuros, el canto popular. No sé por qué pero al bautizarlo pensé en Villon”⁷. En este sentido, y retomando lo suscrito por Marco Ramírez, podemos decir que:

3 Sánchez Salor, E. (2015). Los poetas goliardos del siglo XII.p. 11.

4 Ob. Cit. p. 12.

5 Ob. Cit. pp. 11-13

6 Ramírez, M. (2016). Marginalidad del artista y reivindicación cosmopolita. León de Greiff lee a François Villon. En Revista Canadiense de Estudios Hispánico 40.3. p. 609.

7 Kristal, E. (1995). “Entrevista con Blanca Varela”. p. 147.

La marginalidad del poeta de Fêtes galantes era la de un esteticismo que se contraponía a la filosofía utilitaria y a la “prosa del mundo”. Esta fue, precisamente, la actitud que sedujo a los modernistas: el alejamiento de la esfera de lo social por medio del arte, y no el ataque frontal en contra de ella que hallamos en la figura del “poeta-criminal” de Villon⁸.

Dicho “esteticismo de contraposición” es evidente en la obra de Varela. Por lo que, tomando en consideración estos enunciados, podemos suscribir que el canto de Varela es, además de todo, un “canto infame”, que basado en su amplio conocimiento cultural, social y religioso, como en el caso de los poetas goliardos, atenta contra las normas, los dogmas y tendencias establecidas, y lo hace además recurriendo a la ironía como medio que le permite encausar su propio discurso. En ese sentido, el objetivo de la poeta parece claro: “cantar su verdad” respecto a los criterios y discursos ya existentes e interpuestos en el imaginario colectivo; y para ello se sitúa en la villa.

Situarse en la villa, por otra parte, no implica que su poesía esté asociada a un tipo de discurso “caudillista”, que intenta reivindicar a las clases menos favorecidas de la sociedad. La poesía vareliana no tiene un afán reivindicativo; apuesta, en cualquier caso, por una conquista insoslayable de la libertad del individuo. Las palabras que escribiera Octavio Paz, como prólogo al primer libro de la autora resultan pertinentes en este sentido: “Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad”⁹. Situarse en la villa significa para Varela tomar distancia de lo convencional, alejarse de la cotidianidad, del centro de eso que en nuestro medio se conoce como “lo normal”; esta acción es la que le confiere el carácter autónomo y también “villano” que se percibe en toda su obra poética.

Pero, ¿cuál es el fundamento del canto de Blanca Varela?, ¿sobre qué base canta o revela su verdad?

Desde los primeros versos de *Canto villano* advertimos un escenario al que podría calificarse como objetivo, con un indicio claro de una verdad deliberada; o como explica Cristina Graves: “el poema ya no reclama: revela y refleja. Se vuelve pregunta y respuesta simultánea, tesis y antítesis enfrentadas en una dialéctica dinámica”¹⁰. El escenario mencionado tiene como referente, además, un elemento clave en este proceso, la realidad: “y te rendimos diosa/ el gran homenaje/ el mayor asombro/ el bostezo”¹¹. A tal realidad se enfrenta sin titubeos ni estremecimientos, puesto que, en palabras de Eva Guerrero, aquella “deja de ser la 'diosa', para revelarse como algo que ya no intimida al sujeto lírico”¹². Es decir, hay un desafío inexorable y un desprendimiento a la vez del orden instaurado, y sobre dicho contexto, de acuerdo con Ricardo González Vigil, “Varela despliega un universo asfixiante y amargo, obsesivamente lacerado por el dolor, la muerte, la frustración y la náusea de existir sin vivir cabalmente”¹³. Insatisfacción y revés que abre un espacio, da lugar hacia la desilusión y el desencanto.

8 Ramírez, M. (2016). Ob. Cit. p. 612.

9 Paz, O. (1959). Prólogo a *Ese puerto Existe*. p. 13.

10 Graves, C. (1980). “Con el ángel entre los dedos”. En, *Hueso Húmero* 4. P. 93.

11 Varela, B. (2007). *Canto villano*. “A la realidad”. p. 234.

12 Guerrero, E. (2007). “La poética de Blanca Varela: ‘Hacer la luz aunque cueste la noche’”. p. 55.

13 González, R. (19/11/1978). “Blanca Varela: cantar de ciegos”. *Dominical de El Comercio*. p. 13.

En consecuencia, podemos decir que la verdad de Blanca Varela se funda sobre la base de un punto de quiebre estructural, de una ruptura con las normas tradicionales. Con ello, inaugura una propuesta primigenia que “desmonta” sin concesiones todo fundamento dogmático y normativo de los valores morales, y demanda a la vez una profunda reflexión existencial, como dice Ana María Gazzolo, en torno a un “sentimiento de desencanto y náusea” (elementos que son recurrentes en toda su obra) y que “se halla identificado con una manera personal de ver el mundo”¹⁴. Dicho acto la sitúa en una postura que “desenmascara el poder divino” y su influencia en la vida del hombre. Por lo que cabe plantearse: ¿qué relación se establece a partir de *Canto villano* con la divinidad?

El canto, la noche y un dios con minúscula

Antes debemos subrayar que en la poesía de Blanca Varela, al igual que en la obra de ciertos escritores místicos como San Juan de la Cruz, el canto resulta ser un instrumento, el médium adecuado para aproximarse y revelar la verdad. En el caso del místico español, tenemos, por ejemplo, dentro de *Poesías varias*, títulos como “Otras canciones a lo divino de Cristo y el alma”, “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe”, y “Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de alta contemplación”¹⁵. Desde luego, lo que se evidencia acá es la intención del autor por inscribir al individuo en el orden propuesto por el cristianismo, sobre un sentido práctico de verticalidad: hombre – Dios, tierra – cielo. No obstante, en el caso de la poeta peruana, la verdad se devela o se canta en sentido inverso. Varela pone en entredicho, de manera explícita, la idea de que el hombre ascienda física o espiritualmente hacia un lugar especial, único, fuera de este mundo, y expresa su desencanto respecto a la supremacía de Dios sobre la vida del hombre. Igualmente revela, en sentido inverso, su verdad en torno al ser humano, más específicamente aún: en torno al cuerpo, a lo material. De ahí que su poesía, asumiendo la propuesta de Luis E. Cárcamo-Huechante, se constituya como “la poética del descenso”¹⁶, donde no queda espacio para la duda: la vida del hombre es efímera, y su “descenso” es inevitable.

Blanca Varela. Foto: Baldomero Pestana



14 Citado por M. Ángeles Vásquez (13/02/2008). En *Rinoceronte*. Centro Virtual Cervantes. Literatura.

https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/febrero_08/13022008_01.asp

15 De la Cruz, S. J. (1946). Ob. Cit. pp. 40, 44, 45.

16 Cárcamo-Huechante, L. (2005). “Una poética del descenso: mezcla y conversación en Blanca Varela”. p. 2.

Por otra parte, descender (como ascender en el misticismo) también para Varela es acercarse a la verdad, dado que la verdad no se encuentra en otro lugar, o espacio, sino en lo material, en lo corporal; percibirla de cerca es, por lo tanto, descubrir lo engañosa y artificial que puede ser: “Noche/ vieja artífice / ve lo que has hecho de la mentira/ otro día”¹⁷. Al respecto, Edfraín Kristal, en la citada entrevista con la autora, le plantea: “Una constante en tu poesía es, más que un mero contraste, la paradoja con la luz y la oscuridad. Hay en tus poemas oxímorones como 'en lo más oscuro del verano' o paradojas como 'hacer luz aunque cueste la noche'”, a lo que Varela le responde:

Siempre he tenido la sensación de que pasamos de una zona tenebrosa a una especie de iluminación en determinado momento, y que, cuando creemos haber hallado un camino, de pronto encontramos que en esa luz que aparentemente nos guía hay una profunda oscuridad.¹⁸

Esa impresión personal nos lleva a saber que aproximarse a la verdad es también descubrir y reconocer los límites y la finitud de las cosas, y en ello sin duda se incluye el lenguaje. Sobre este punto coincidimos con lo señalado por Mara Donat, quien sostiene:

En la obra de Blanca Varela el sentido del límite no es sólo ontológico, sino también del lenguaje como sistema de comunicación. Esto se configura a través de las metáforas de lo villano y la falsedad por vía metapoética y metalingüística (...) La villanía es parte del proceso del descenso en acto, operado incluso dentro del canon literario, y concurre a denunciar el límite de la palabra¹⁹

Finitud y límite, son reconocidos igualmente por la autora, que advierte que aquellos vienen a ser, en todo caso, un campo o vía en constante exploración. En la entrevista que le ofrece a Rosina Valcárcel, señala Varela: “La poesía sigue siendo para mí una manera de seguir explorando, de darle nombre a los demonios”; y agrega que los “demonios” por estos días “están [tan] de moda que a mí ya me fastidian, que hay un solo demonio y que es uno mismo; todos los demás son invenciones. Por eso a veces mis grandes silencios en poesía”²⁰. Por otra parte, en relación con este mismo tema en de la obra de Varela, Américo Ferrari, ha dicho: “El lenguaje del poema, calificado de mentiroso o falso, vendría a ser entonces como una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la 'realidad' cuya verdadera forma nadie sabe”²¹. Sobre esto, Luce López-Baralt, apunta que, en efecto, existe “una realidad, a la cual el lenguaje no puede nombrar”²², y José Ángel Valente concluye: “la noción de inefabilidad se basa en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar, pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo, constituye su Ungrund, su fondo soterrado, al que nos remite incesantemente la palabra poética”²³.

17 Varela, B. (2007). “Noche”. Poema comprendido en el libro *Canto Villano*. p. 235.

18 Kristal, E. (1995). Ob. Cit. p. 139.

19 Donat, M. (2015). “El tópico del hambre como construcción metafórica del sentido en la poesía de Blanca Varela”. p. 56.

20 Valcárcel, R. (1997). La cita ha sido tomada de:

<https://www.literalgia.com/entrevista-blanca-varela-esto-es-lo-que-me-ha-tocado-vivir/>. La entrevista fue publicada inicialmente en *La casa de cartón*. II Época, N.º 10, primavera 1996-verano, Lima: pp. 4-15.

21 Ferrari, A. (1986). “Varela: explorando los bordes espeluznante”. En *Hueso Húmero* 21. p. 136.

22 Luce López-Baralt (1998). *Asedios a lo indecible*. P. 211.

23 Valente, J. (1995). *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. I. *Lecturas de la mística: del sujeto a la experiencia*.

1. *Formas de lectura y dinámica de tradición*. P. 22.

Sin embargo, y por ello mismo, Varela decide explorar otros campos, como el de la pintura. La pintura en la obra de Varela no es la primacía de este libro, la encontramos por ejemplo en *Luz de día* (1963), en el poema en prosa titulado, “Madonna”, o en “Máscara de algún Dios”. Sin embargo, es en *Canto villano* donde deja de ser solo una alusión y se establece un vínculo directo, irrefutable, y la construcción poética se lleva a cabo a partir de un conocimiento previo, con una intencionalidad marcada por trazos, sombras y luces, elementos estrictamente vinculados a la pintura.

Modesta Suárez, quien lleva a cabo un amplio estudio sobre la obra de la poeta peruana y su relación con las artes plásticas, afirma: “La actitud de Blanca Varela me parece más cercana a la de una poeta que ve en pintura”²⁴, y advierte que su preocupación pasa por crear nuevos espacios para la imaginación: “Se trata de la búsqueda de un lugar común entre poesía y pintura, sin volver a una mimesis sonora del cuadro, mas considerando el universo pictórico como un llamamiento para la imaginación”²⁵. Por esa razón, aceptando los señalamientos anteriores, podemos decir que Varela trata de expresar también lo “inefable” de sus hallazgos y nos hace un “llamamiento para la imaginación” mediante elementos visuales, imágenes y conceptos que son usados en la pintura. Veamos el poema *Tàpies* en sus cinco apartados:

(puertas)

1

hombre en la ventana

medio punto negro

ángel ciego o dormido

2

puerta con noche encima

abajo y dentro

3

ubre de yeso lágrima de yeso

pisada en el centro de la nube

4

como el mundo

puerta entre a sombra y la luz

entre la vida y la muerte

5

el justo golpe

la mano la música de la mano

la rebusca en el fuego²⁶.

24 Suárez, M. (2009). “De las andanzas de una poeta con mirada de pintor”. p. 4.

25 Suárez, M. (2009). Ob. Cit. p. 5.

26 Varela, B. (2007). Poema comprendido dentro del libro *Canto Villano*. p. 236.

Debemos resaltar la referencia que hace la poeta al pintor Catalán Antoni Tàpies, no sólo porque toma el apellido del artista para dar título al poema, sino porque en la primera línea cita textualmente a un elemento que podría ser interpretado, en palabras de Modesta Suárez, como “una serie de cuadros”: '(puertas)'. Por lo tanto, siguiendo a Suárez,

Estaríamos en 'Tàpies' ante lo que Georges Raillard llama a propósito de los lienzos del pintor catalán 'un dépayage', donde, 'l'énigme que nous propose Tàpies c'est un connaître dont l'objet n'est pas à comprendre mais à relancer' (...) Con 'Tàpies' pasamos a otro nivel en que, tanto el poema como los cuadros en trasfondo, poseen una energía que modifica nuestra percepción del mundo, nos obliga actuar de otra forma ante la referencia²⁷.

Por consiguiente, la imagen que vemos en seguida de un “hombre en la ventana” como “medio punto negro”, pone en perspectiva, al igual que en la obra plástica de Tàpies, la diferencia entre lo que es la luz y la sombra, y el límite entre un espacio y otro; o, dando continuidad al tema que venimos señalando: la frontera entre lo que es verdad y mentira; dos espacios que se hallan aquí divididos por “una puerta”, y en medio de ella se encuentra el hombre. Como suscribe Eva Guerrero: “las puertas' (...) si bien son fundamentales en [Antoni] Tàpies, también lo son en la poesía de Varela, pues marcan la división entre el espacio interior y el exterior siempre en pugna en su poesía”²⁸. Por otra parte, centrando nuestra atención en la estructura global del poema, debemos acotar que no existe una secuencia sintáctica aparente, una relación clara entre uno y otro apartado. Este hecho, suscribe también Suárez,

visualmente, pasa por una dispersión de las palabras en la página, apenas unidas por una numeración —5 fragmentos delineados— que no promete ninguna continuidad mayor. Por otra parte, asistimos a un quebrantamiento de la sintaxis: constatamos la desaparición total del sistema verbal, así como el artículo indefinido, la escasez del artículo definido (...) también la ínfima presencia del adjetivo (...); con lo cual los fragmentos incorporan, en una escritura que no puede ser más parca (...). Si estos fragmentos se refieren a obras del pintor catalán, no pueden sino indicar una percepción del espacio completamente distinta del “modelo” renacentista”²⁹.



El pintor catalán
Antoni Tàpies.
Foto: Agencia EFE

27 Suárez, M. (2003). Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela. p. 52

28 Guerrero, E. (2007). Ob. Cit. p. 56.

29 Suárez, M. (2003). Ob. Cit. p. 53

Todas estas imágenes, vistas de manera conjunta, sin duda se tornan en el vértice, en la piedra angular de su propuesta poética, circunscriben el límite con los principios y dogmas establecidos por el cristianismo, y marcan la postura definitiva de la autora sobre el sentido de la finitud en el “mundo de lo humano”. De ahí la necesidad de asignar un nombre a “los demonios interiores” y de exponer de manera abierta el abismo personal: “Juego/ entre mis dedos/ ardió el ángel”. Siguiendo a Luis Martínez Falero, se puede agregar que,

La palabra humana que busca la trascendencia se humaniza, deja de mirar fuera de sí, para mirar dentro de sí: su escucha ya no espera la voz que viene de lejos, desde un ser ausente y cuyo nombre es una incógnita, sino que forja su mundo a partir de la introspección. Encontrar la palabra que forje nuestro mundo, el mundo de lo humano, es encontrar nuestra esencia³¹.

La mencionada “esencia” Varela logra posteriormente exteriorizarla y exponerla en el plano de la realidad. Siguiendo a Eva Guerrero, dicha realidad se presenta siempre junto al “absurdo, sin atenuar en ningún momento cada parte de luz y sombra”, y en ocasiones incluso “llega a hacerlo con una ironía que transmite una fuerza mayor (...), que incide en un tema muy querido por Varela: concederle al ser humano la misma categoría que al animal en la creación”³². En ese sentido, Violeta Barrientos apunta: “El ser humano es rebajado en la poesía de Varela a su condición animal, que es la más extrema”³³, y Milena Rodríguez Gutiérrez, señala: “ese sujeto poético tan bien dispuesto a la desacralización, a codearse con el vacío, a vivir en la materia, a denunciar las imposturas de lo sagrado”³⁴, tal como se observa en el poema “Justicia”: “vino el pájaro y devoró al gusano/ vino el hombre/ y devoró al pájaro/ vino el gusano/ y devoró al hombre”³⁵. Más allá del título, que de por sí le agrega una cuota reveladora de significado e ironía, se puede decir que el texto puntualiza los enunciados anteriores respecto a la “relación” o delimitación establecida a partir de *Canto villano* con el poder divino, y nos deja ver que el ejercicio de la justicia, como concepto global de ecuanimidad, se ejecuta no en forma vertical, sino circular, lejos de una voz condenatoria (o liberadora, según sea el caso) que deba pronunciarse desde lo alto. Dicho de otra manera, el concepto y el ejercicio de la “justicia” están igualmente ligados al plano de la “realidad”, de lo mundano, en el mismo lugar donde, como todo lo demás, empieza y termina.



Blanca Varela. Foto: Baldomero Pestana

31 Martínez, L. (2014). “Del silencio a la palabra: la nueva mística en la segunda mitad del S. XX”. Universidad Complutense de Madrid. En. Castilla. Estudios de Literatura. p. 83.

32 Guerrero, E. (2007). Ob. Cit. p. 56.

33 Barrientos, V. “La náusea vareliana”. En Dreyfus y Silva Santisteban. Nadie sabe mis cosas. p. 225.

34 Rodríguez, M. (2008). “La metáfora animal: en torno al bestiario de Blanca Varela”. p. 221.

35 Varela, B. (2007). “Justicia”. p. 239.

La “desdivinación” de Dios y la idea de libertad

Lo que se observa a continuación, por lo tanto, no es sino el desmoronamiento de los paradigmas místico–cristianos. Tanto el lenguaje como el discurso mismo de carácter dogmático resultan, por demás, gastados, o simplemente irónicos; lo único cierto en todo ello es la falsedad expuesta en el más amplio sentido de la palabra, y por supuesto la desilusión, que nos lleva hacia otro escenario: el de la soledad. El poema que mejor corrobora este argumento es “Canto villano”: “y de pronto la vida/ en mi plato de pobre/ un magro trozo de celeste cerdo”. Partiendo de estos primeros versos, tenemos “la vida” puesta o servida en un “plato de pobre”; una metáfora que, a primera vista, da por sentado y materializa el sentido de la existencia, convierte lo abstracto en una necesidad corporal. Sin embargo, en estos versos no se alude simplemente a una pobreza económica, o carencia de cualquier otro bien material: es una pobreza referida a lo espiritual, a la angustia como producto de la desolación, de la “nostalgia respecto al orden perdido”; de ahí el siguiente verso: “un magro trozo de celeste cerdo”³⁶. Es decir, la vida entendida como una fracción delgada, famélica, del cuerpo “celeste” de un animal doméstico. Con esta figura, anota Eva Guerrero, “[Varela] comunica una inmensa soledad, nombra lo parco de la existencia”³⁷, lo cual le permite al mismo tiempo sobreponerse a la realidad presente: “observarme/ observarte”, e iniciar lo que podríamos llamar aquí el camino hacia la libertad, sin parámetros o normas que intenten guiarle, sin culpa ni remordimientos: “matar una mosca sin malicia/ aniquilar la luz/ o hacerla”, “como quien abre los ojos” y elige “entre un cielo rebosante/ en el plato vacío”; aceptando la farsa “de tantas historias/ negros indigeribles milagros/ y la estrella de oriente”. En fin, un camino hacia la libertad como único propósito, sin aislarse del cuerpo, sino desde “el cuerpo”; en palabras de Reynaldo Jiménez, y aceptando la finitud del mismo, nombrando “lo que queda, lo más endeble del ser humano, lo corruptible”³⁸, y decadente: “este hambre propio/ existe/ es la gana del alma/ que es el cuerpo/ es la rosa de grasa/ que envejece/ en su cielo de carne”. La propia autora refiere: “Esa flor no es una flor emblemática sino de aceptación de lo que va a sobrevenir: que la flor se marchita y queda sólo la grasa o el hueso. Es el símbolo de la declinación de la carne y de la consecuente 'elevación' del espíritu”³⁹.

36 Varela, B. (2007). Poema que da título al presente libro y sobre el cual se han realizado números estudios. Américo Ferrari, señala al respecto: “la expresión 'canto villano' puede construir una clave para el acercamiento a esta obra poética: por el fuerte oxímoron que introduce ya en el título que reúne toda la obra”. Pp. 240-241.

37 Guerrero, E. (2007). *Idem*. Ob. Cit. p. 57.

38 Jiménez, R. (1981). “Contra el Regreso a Babel”. En, *Oráculo* 2. p. 76.

39 Kristal, E. (1995). *Ob. Cit.* p. 148.



Blanca Varela. Foto: Mariella Agois

Semejante asunción lleva al “mea culpa”, “la divina náusea”, y finalmente al desencanto absoluto: “no hay otro aquí/ en este plato vacío/ sino yo/ devorando mis ojos/ y los tuyos”. Así se establece lo que Rafael Gutiérrez Girardot llama, “un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y de la sociedad que los expulsó”, y agrega más adelante:

Desde la perspectiva de la moral tradicional, de la hipócrita moral cristiana de la sociedad burguesa del siglo pasado, la libertad, la fantasía y sus productos, la ambigüedad del gozar-sufriendo, el “amoralismo esteticista” es “decadencia”. Y en este sentido de la palabra la usó Spengler en su *La decadencia de Occidente* (1918-1922). Pero lo que se llamó “decadencia” fue en realidad una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe⁴⁰.

A partir de dichos sentimientos encontrados, ante la “intensificación de la vida”, Varela apuesta entonces por la degradación de las imágenes y símbolos representativos del poder divino, como una forma de expresión, pero también de rebeldía e insubordinación ante los mandatos establecidos dentro de la doctrina cristiana. Parte de ello se observa, por ejemplo, en el poema “Cruci-ficción”:

de la nada salen sus brazos
su cabeza
sus manos abiertas
sus palmípedas manos
su barba redonda negra sedosa
su rostro de fakir
hecho a medias
un niño
un dios olvidadizo
lo deja sin corazón
sin hígado
sin piernas para huir
en la estacada lo deja
así colgado en el aire
en el aire arrasado de la carnicería
ni una línea para asirse
ni un punto
ni una letra
ni una cagada de mosca
en donde reclinar la cabeza.⁴¹

En principio, debemos resaltar el título de este poema. Se trata en apariencia de una palabra compuesta, que puede leerse de dos maneras: cruci, que estaría ligada semánticamente con los términos cruce e intersección, y por encrucijada o encuentro ficticio. Pero por otra parte puede leerse también como crucifixión, término que está relacionado directamente con el hecho de la muerte de Cristo en la cruz; por ello, suponemos, se trata de una doble intención por parte de la autora al referir un hecho tan trascendente como la muerte de Cristo bajo un título ambiguo (e irónico, además), y que pone de manifiesto otro de los temas que resulta ser constante dentro de su poética: la desilusión, el desencanto.

40 Gutiérrez, G. (2004). *Idem*. Ob. Cit. p. 68.

41 Varela, B. (2007). p. 243.

Ahora bien, la imagen que advertimos en el poema, de manera global, es parecida a la que se observa en muchas iglesias, en el fondo del altar mayor, justo a la zaga de donde el cura oficia la misa: el cuerpo semidesnudo de Cristo sobre la cruz, con las palmas de las manos atravesadas por clavos enormes, con la cabeza abatida sosteniendo una corona de espinas, y dejando fluir un chorro de sangre de su costado izquierdo. No obstante, esta imagen es aprovechada por la autora para ilustrar uno de los temas que hasta el momento venimos insistiendo: el abandono existencial, que cobra fuerza sobre todo porque se trata de la imagen de Cristo, el hijo de Dios, símbolo y máximo representante del cristianismo. Eva Guerrero, ha dicho respecto a lo indicado que “se trata de un poema muy pictórico que puede recordar cualquier imagen bizantina o románica en la que aparezca una representación de Cristo degradado, eliminadas tanto su parte divina como humana, sin grandeza de la evocación”; y concluye con el siguiente argumento: “No es un Dios que salva, es un dios inacabado, una figura animal sin asidero”⁴², “hecho a medias/ un niño/ un dios olvidadizo”, con una forma similar a la de cualquier ser humano de este mundo, sin “ni una línea para asirse/ ni un punto/ ni una letra/ ni una cagada de mosca/ en donde reclinar la cabeza”, en un estado incipiente, además, y primigenio.

En este sentido, se puede decir que la relación y acercamiento a Dios se produce desde una perspectiva distinta, a partir de una nueva experiencia, donde el ente divino, en palabras de Modesta Suarez, “acaba perdiendo la supremacía de su mayúscula para pasar a ser un personaje suplementario — ¿un interlocutor más?— dentro del diálogo con el universo”⁴³. En esas líneas, además, citando lo dicho por Roland Forgues, la poeta “expresa toda su rebelión frente a la creación divina, a la imperfección del mundo”⁴⁴. De ese modo se concreta el proceso de desmitificación, no sólo de los símbolos vinculados a la doctrina cristiana, sino de Dios mismo, lo que Forgues, llama también, “la desdivinación de Dios”⁴⁵. En consecuencia, todos los paradigmas, las creencias y los modos de expresión tradicionales que hemos señalando hasta aquí sufren los cambios y efectos de este fenómeno; cambios a los que la poeta intentará posteriormente darles un nombre propio, una identidad, pero, insistimos, desde otra perspectiva, desde el revés de las formas convencionales en que han sido expuestos hasta el momento.

No obstante, si se asume el hecho de que el ente divino ha perdido en definitiva la “supremacía de su mayúscula”, es decir su preponderancia sobre la vida de los seres humanos, y por consiguiente se encuentra ahora en el mismo nivel de ellos, cabe preguntarse: ¿qué referente de identidad le queda al ser humano?, ¿cuál es su asidero posible?, ¿en quién debe fijar ahora la mirada? La respuesta a esta y otras preguntas posiblemente lo encontremos a partir del poema “Oyendo a Billie Holiday”:

42 Guerrero, E. (2007). Ob. Cit. p. 58.

43 Suárez, M. (2003). Ob. Cit. p. 60.

44 Forgues, R. (2004). Entrevista con Blanca Varela. p. 86.

45 Ibid. p. 87.

no recuerdo en qué lugar
prefiero que el error
—tan parecido a la verdad—
se asome por una altísima ventana
jamás abierta
el anhelante fantasma de hace diez años
y me diga su nombre
el oscuro zumbido
el aleteo
el santo y seña
la música⁴⁶

La primera observación que podemos hacer sobre este poema es la necesidad evidente de recurrir a la memoria, con el fin de identificar lo sucedido, de conocer “el santo y seña” de los acontecimientos, como dice Juan Liscano: “No escribas sino desde el fondo/ de la memoria del silencio”⁴⁷. En su momento, la propia Varela afirmó también: “La memoria es algo que me preocupa (...) Se trata de encontrar una coherencia, una razón a las cosas: ¿dónde está?, ¿qué pasó? Y creo, además, que existe la memoria de la memoria, algo así como una memoria destilada⁴⁸. Por lo que, podemos decir, apela a la memoria no sólo con el fin de recordar, sino también de olvidar, de desechar “lo que no es útil”, y, en otro contexto, también de fijar un límite en los acontecimientos, entre “el error/ tan parecido a la verdad” y “el anhelante fantasma de hace diez años”. A partir de allí, acepta el vacío que queda, la desilusión, la nostalgia del orden perdido que no se presenta más entre signos de interrogación, sino como un hecho concreto y definido, dentro de un escenario al que Rafael Gutiérrez Girardot llama acertadamente “un acontecimiento apocalíptico”:

No ciertamente en su sentido bíblico de juicio final, sino en sentido intramundano: el juicio final tiene lugar en el mundo y no conduce a un más allá, es un apocalipsis inmanente, sin tribunal y sin juicio. Es el apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador y lleva consigo a su propio ángel exterminador⁴⁹.

En esa plataforma, tomando las palabras de Ina Salazar, “se deconstruyen las jerarquías, las valoraciones asociadas a la corporalidad, proponiendo una representación que integra asimismo la vivencia de un cuerpo en el mundo”, y aclara que al decir “cuerpo” no se refiere únicamente a uno orgánico o fisiológico, “sino también social, cultural, mundano”⁵⁰. Cuerpos que al fin de cuentas, como entes activos, sufren el mismo trastocamiento, la reversión de este fenómeno.

46 Varela, B. (2007). p. 242.

47 Liscano, J. (2015) *Espiritualidad y literatura. Una relación tormentosa*.12.

48 Kristal, E. (1995). Entrevista con Blanca Varela. p. 140.

49 Gutiérrez, R. (2004)Ob. Cit. pp. 74-75

50 Salazar, I. (2011). “Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde unamodernidad desmiraculizada” p. 4.

Varela parte de este hecho, pero fijando una especial atención en el cuerpo femenino y sobre todo en el rol que éste cumple en función de la existencia del hombre, como se observa en el poema “Lady's Journal”⁵¹: “el ratón te contempla extasiado/ la araña no se atreve a descender ni un/ milímetro más a la tierra/ el café es un espectro azul sobre/ la hornilla”; seguidos del anuncio de un nuevo día: “son las siete de la mañana”, y con él, el llamado de resistencia al antiguo rol, al papel que tradicionalmente desempeña la mujer, para admitir el cambio, la necesidad de revivir su imagen, su integridad, que está en la niñez: “levántate muchacha/ recoge tu pelo en la fotografía/ descubre tu frente tu sonrisa/ sonríe al lado del niño que se/ te parece”. Lo que se propone es recuperar su esencia de fémina y madre al mismo tiempo: “quédate quieta/ allí en ese paraíso/ al lado del niño que se te parece”. Y cuando decimos “madre”—valga la aclaración— no nos referimos a la maternidad como obligación, o al rol pasivo que ésta debe cumplir en la vida en pareja; hablamos, por supuesto, de una madre llamada a conducirse por el camino de la libertad, de la autonomía: “son las siete de la mañana/ es la hora perfecta para comenzar/ a soñar”, camino que se presenta además como un reto, un desafío al que debe enfrentarse ahora o nunca: “el café será eterno/ y el sol eterno/ si no te mueves/ si no despiertas/ si no volteas la página/ en tu pequeña cocina/ frente a mi ventana”. No obstante, la duda que aún queda es: ¿por qué fijar la atención en el cuerpo femenino y no en otros cuerpos?

El cuerpo femenino cumple, en este libro en particular, un rol generatriz. Se trata del cuerpo de mujer y madre que engendra en su vientre y da inicio a la vida, a lo primigenio de la existencia; hecho que, sin duda, guarda relación con el caso de la Virgen María y el milagro de la encarnación del hijo de Dios, aunque en este caso, claro está, no hablamos de una “virgen”, sino de un ente de este mundo que irónicamente cumple el mismo rol: mujer, madre, hacedora de vida. La existencia humana, por consiguiente, se sintetiza en dicha entidad originaria; es en ella, en el cuerpo, en el vientre (para ser más específico) de la mujer, y no en otro ser o lugar, donde se inicia la vida; de ahí el llamado a “voltear la página”, a recuperar este espacio, argumento que se verá reflejado con mayor claridad en el poema, “Persona”:

el querido animal
 cuyos huesos son un recuerdo
 una señal en el aire
 jamás tuvo sombra ni lugar
 desde la cabeza de un alfiler
 pensaba
 él era el brillo ínfimo
 el grano de tierra sobre el grano
 de tierra
 el autoeclipse
 el querido animal
 jamás cesa de pasar
 me da la vuelta⁵².



Blanca Varela. Foto: www.milenio.com

51 Varela, B. (2007). Son sólo algunos versos de este poema los que se citan aquí. p. 244.

52 Varela, B. (2007). p. 246.

Desde el título: “Persona”, seguido del primer verso, se evidencia la rectificación de la propuesta de la autora sobre los seres humanos, quienes en esencia, vienen a ser el animal “cuyos huesos son un recuerdo/ una señal en el aire”, que “jamás tuvo sombra ni lugar”, y que se vuelve masa corpórea, cobra vida, en el cuerpo femenino: “desde la cabeza de un alfiler/ pensaba”. A partir de entonces llega a serlo todo, desde “el brillo ínfimo/ el grano de tierra sobre el grano/ de tierra”, hasta incluso “el autoeclipse”, término que nos lleva a pensar más allá de la maternidad vista del modo tradicional. Engendrar, dar origen a una nueva vida, significa desde este punto en particular también renunciar a la suya, es el indicativo del inicio de su declinación y su propia decadencia. En tal sentido, la poeta recurre una vez más a un referente histórico de la literatura bíblica, como vemos en el poema “Va Eva”: “animal de sal/ si vuelves la cabeza/ en tu cuerpo te convertirás/ y tendrás nombre/ y tu palabra/ reptando/ será tu huella⁵³”.

Según el Génesis, Lot, tras recibir el mensaje de Dios de que iba a destruir Sodoma, escucha de los “ángeles” que debe abandonar el lugar junto con su familia: “Y cuando los hubieron llevado fuera, dijeron: escapa por tu vida; no mires tras ti, ni pares en toda esta llanura, escapa al monte, no sea que perezcas”⁵⁴. Sin embargo, en el momento en que todo parecía haber salido bien y estaban a salvo en el monte de Zoar, cuando Sodoma y Gomorra empiezan a ser destruidas, la mujer de Lot infringe la orden: “Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal”⁵⁵. Varela asume este hecho “histórico”; no obstante, se pone del lado de aquello prohibido para la mujer de Lot, del lado del “pecado”, si se quiere usar este término, y desde allí hace que “Eva”, “vuelva la cabeza” y se convierta en su propio cuerpo. Evidentemente, hay en esa interpretación un grado de ironía y de consciencia al mismo tiempo: “en tu cuerpo te convertirás/ y tendrás nombre”. La consecuencia de convertirse en cuerpo, al final, es aceptar, dar por hecho su propia decadencia.

La existencia desde el extrañamiento

Llegado a este punto, y a partir de una angustiosa reflexión existencial, la poeta intenta encontrar en el extrañamiento una orden que le permita en cierto modo continuar o empezar de nuevo, lejos ya de cualquier dogma religioso y de toda atadura social o cultural, tomando en cuenta únicamente lo que Rafael Gutiérrez Girardot llama “el apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador”⁵⁶. El poema que mejor se acerca a este señalamiento es “Currículum vitae”:

53 Varela, B. (2007). P. 247.

54 Génesis.19: 17. “Destrucción de Sodoma y Gomorra”.

55 Génesis. 19:20.

56 Gutiérrez, R. (2004). Ob. Cit. p. 75

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 competidora⁵⁷

La determinación con que se expresa el sentimiento de desengaño y abandono en esas líneas es decisiva; vemos que desaparece de la escena todo argumento construido a lo largo del tiempo en función de la existencia y trascendencia del hombre, toda superchería referida al origen y la creación, y se sitúa la vida, el “Currículum vitae”, frente a lo que podría considerarse “una realidad transitoria”, donde nada es estático o cíclico, y donde la posibilidad de fijar un punto medio es cada vez más lejana. En consecuencia, la vida está hecha de continuos y constantes comienzos, donde el premio por ganar “la carrera” es simple y llanamente “otra carrera”. Tal hecho implica la ruptura de ese tiempo imperturbable expuesto por el cristianismo, y nos sitúa ante un tiempo impredecible, en constante cambio, del que Octavio Paz, dice que “en su continuo dividirse no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del principio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único”⁵⁸. Hablamos, pues, de un tiempo donde se desvanecen el triunfalismo, “el vino de la victoria”, las aclamaciones, los “vítores”; se trata de un tiempo escindido e ilimitado a la vez, sin un centro único, donde “tu sombra/ tu propia sombra/fue tu única/ y desleal competidora”, y donde la única conexión posible que queda, que se asoma e intenta servir de medio, de espacio hacia un posible “diálogo”, hacia un entendimiento, frente a la ausencia de todo referente, divino o no divino, es la palabra poética. Como dice Ina Salazar:

La palabra es el lazo, pero es el lazo con la ausencia, el vacío, y ese espacio vacante va a aparecer representado por el término Dios, omnipresente en toda la obra. Signo lingüístico que ha perdido su referente y también significativo al que la poeta le va a otorgar diversos significados a veces contradictorios⁵⁹.

Ese vínculo posible Varela lo supedita al nombre de determinados personajes, algunos afines al misticismo, como Simone Weil y de otros artistas como Antoni Tàpies, pero también de personajes de la ciencia, como se puede observar en el poema “Monsieur Monod no sabe cantar”, en clara alusión al bioquímico francés Jacques Monod, cuyas ideas, expuestas especialmente en su libro *El azar y la necesidad*, parten de una visión crítica

57 Varela, B. (2007). p. 248.

58 Paz, O. (1990). Ob. Cit. p. 34.

59 Salazar, I. (2011). Ob. Cit. p. 9

sobre las bases subjetivas y antropocéntricas del conocimiento (sobre las que se sustenta el pensamiento religioso) y concluye que la vida emerge por azar, que el hombre está solo en el universo y debe aceptar los principios del conocimiento que se encuentran en la ciencia, o simplemente continuar en las tinieblas,

Esto es quizás una utopía. Pero no es un sueño incoherente. Es una idea que se impone por la sola fuerza de su coherencia lógica. Es la conclusión a la que lleva necesariamente la búsqueda de la autenticidad. La antigua alianza ya está rota; el hombre sabe al fin que está solo en la inmensidad indiferente del Universo de donde ha emergido por azar. Igual que su destino, su deber no está escrito en ninguna parte. Puede escoger entre el reino y las tinieblas⁶⁰.

Es de sospechar que, en este caso particular, la intención de Varela pasa no sólo por materializar un nexo posible, sino por encontrar una explicación acertada sobre lo ya indicado del lado de la gnosis, de la razón. Para ello, en el último poema mencionado Varela recurre, en primer lugar, a la memoria: “querido mío/ te recuerdo como la mejor canción/ esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres/ que ya no soy/ que ya no seremos”. La memoria se define como la posibilidad de recordar (lo subrayamos una vez más) lo mejor, lo conveniente, y sobre ese recuerdo fragmentado aceptar lo que “ya no seremos”, con lo cual se busca dar un paso importante. No obstante, éste se ve abstraído, una vez más, por lo mismo: la memoria: “y sin embargo muy bien sabemos ambos/ que hablo por la boca pintada del silencio/ con agonía de mosca/ al final del verano/ y por todas las puertas mal cerradas/ conjurando o llamando ese viento alevoso de la memoria”. Ese hablar por “la boca pintada del silencio” supone un intento de conferir una voz a todo eso que no se ha dicho, con absoluta honestidad, además, libre de condicionamientos, lo cual puede resultar (y la poeta lo sabe) en algo parecido a lo que señala Octavio Paz, en relación con la literatura española de la segunda mitad del siglo XVII, que recurre a una “recombinación de elementos, formas e ideas, un continuo volver a lo mismo para decir lo mismo”, lo cual, más que una salida posible se convierte en un riesgo constante: “La estética de la sorpresa desemboca en lo que llamaba Calderón la 'retórica del silencio'. Un vacío sonoro”. Y concluye Paz en referencia, claro está, a los escritores españoles de aquel siglo: “se comieron así mismos”⁶¹. De ahí que Varela hable del “viento alevoso de la memoria”, porque además de que es consciente de lo frágil y péfida que ésta es, sabe también que se trata de un “disco rayado antes de usarse” y está siempre influenciada por el tiempo: “teñido según el humor del tiempo/ y sus viejas enfermedades/ o de rojo/ o de negro/ como un rey en desgracia frente al espejo/ el día de la víspera/ y mañana y pasado y siempre”⁶².

En estos términos posiblemente sea más claro el diálogo que le gustaría entablar con Monod, para que, al cabo, él “cantase” para ella: “noche que te precipitas/ (así debe decir la canción)/ cargada de presagios/ perra insaciable (un peu fort)/ madre espléndida (plus doux)/ paridora y descalza siempre/ para no ser oída por el necio que en ti cree/ para mejor aplastar el corazón/ del desvelado/ que se atreve a oír el arrastrado paso/ de la vida”⁶³.

60 Monod, J. (1970). *El azar y la necesidad*. Ediciones ORBIS, S.A. Traducción de Francisco Ferrer Lerín. p. 168.

61 Paz, O. (1990). *Idem*. Ob. Cit. p. 123.

62 Varela, B. (2007). “Monsieur Monod no sabe cantar”. p. 249.

63 *Idib*. p. 249.

Con ese argumento pone sobre la mesa, de manera abierta, el tema de la existencia y los artificios de la creación: “el orden altera el producto/ error del maquinista/ podrida técnica seguir viviendo tu historia/ al revés como en el cine”, seguido de la dificultad (de la imposibilidad, quizás sea el término adecuado) de la representación de la realidad:

adoro todo lo que no es mío

(...)

no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes

ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas y mentiras

con mi indecencia de niño que debe terminar este cuento

porque el recuerdo como las canciones

(...)

no resiste otra página en blanco

y no tiene sentido que yo esté aquí

destruyendo

lo que no existe⁶⁴.

Con ello se concreta también la desesperanza, la desolación, luego de ese “encuentro” o intento de diálogo, pues “Monsieur Monod no sabe cantar”; por lo tanto, se asienta la consternación frente al letargo, al esfuerzo inútil, ya que todo absolutamente todo, sigue igual:

el cosquilleo filosófico después de la ducha

el café frío el cigarrillo amargo el Cien verde

en el Montecarlo

sigue apta para todos la vida perdurable

intacta la estupidez de las nubes

(...)

los gorrioncillos cagándose divinamente en pleno cielo

de abril

Mandrake criando conejos en algún círculo del infierno

y siempre la patita del cangrejo atrapada

en la trampa del ser

o del no ser⁶⁵.

En ese estado de abatimiento y desolación, de frustración absoluta, como dice Eva Guerrero: “en ese interrogarse por la existencia aparece el desengaño barroco final, en homenaje a Quevedo”⁶⁶. Y cita a continuación los últimos versos de este poema: “porque ácido ribonucleico somos/ pero ácido ribonucleico enamorado siempre”. Es decir, materia embelesada, abstraída, invariablemente. En consecuencia, y sobre lo dicho, queda aún la interrogante: ¿es la existencia de los humanos un sinsentido absoluto?

64 Idib. pp. 250-251.

65 Varela, B. (2007). Ibid. p. 251.

66 Guerrero, E. (2007). Idem. Ob. Cit. p. 59.

Y cita a continuación los últimos versos de este poema: “porque ácido ribonucleico somos/ pero ácido ribonucleico enamorado siempre”. Es decir, materia embelesada, abstraída, invariablemente. En consecuencia, y sobre lo dicho, queda aún la interrogante: ¿es la existencia de los humanos un sinsentido absoluto?

Se debe hacer un recuento sobre las anotaciones hechas hasta el momento, subrayar cada una de las aristas mencionadas y la forma en que la autora ha ido abriendo paso, “desnudando” los dominios instaurados en torno a los aspectos más relevantes de la existencia humana y la dependencia del poder divino, desde los cuestionamientos y la desacralización, el origen de la existencia y su relación con el cuerpo femenino, al desasosiego generalizado como producto de cada hallazgo, para finalmente asumir la realidad tal como es, y aún más: para aceptarla y enaltecerla desde el extrañamiento. Así asistimos a eso que Guerrero llama, “la plena asunción de la realidad”⁶⁷, lo cual se puede observar mejor en el poema “Media voz”:

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
no he llegado no llegaré jamás
en el centro de todo está el poema
intacto el sol
ineludible la noche
sin volver la cabeza
merodeo la luz
su sombra
animal de palabras
husmeo su esplendor
su huella
sus restos
todo para decir
que alguna vez estuve
atenta desarmada
sola
casi en la muerte
casi en el fuego⁶⁸

67 Ibid. p. 60.

68 Varela, B. (2007). “A media voz”. p. 253.

Advertimos que la palabra poética en este caso surge de la desazón, del hastío, como algo que no es propio, además. Pero al fin de cuentas eso es lo único que queda como “centro”, como algo tangible en medio de la nada; sólo a través de la palabra poética el poeta podría decir que puede encarnar la realidad. Bajo esta premisa surge lo que venimos indicando, la aceptación. Lo relevante es aceptar la realidad, ya no como ser humano, sino como “animal de palabras”, porque de eso está Varela hecha ahora. Su nuevo interés es, “sin volver la cabeza”, además, “merodear la luz/ su sombra”, aunque todo esto no sea sino “para decir/ que alguna vez estuve/ atenta desarmada/ sola/ casi en la muerte/ casi en el fuego”, y que la vida no pasó sin dejar rastro.

La realidad: escisión y encuentro en “Camino a Babel”

Los anteriores señalamientos nos llevan al poema, “Camino a Babel”, el cual, dice Eva Guerrero: “Es un poema del desgarramiento abierto, de la unión imposible, de la caída inevitable hacia la nada”, un texto donde se muestra “al sujeto poético escindido de su ser”, entre el caos evidente y “en la búsqueda de un alma”⁶⁹, errante y “vestida de perro”. Es un poema extenso, dividido en VII partes, cada una de ellas respaldada por el mismo objetivo.

Se debe hacer hincapié en la referencia análoga entre el título de este poema y otro de los momentos claves de la historia bíblica que se encuentra en el Génesis, el de la Torre de Babel. Este episodio narra los pasos de los primeros descendientes de Noé, que tienen la tarea de poblar la tierra luego del diluvio que destruyó a sus predecesores, y “De éstos se poblaron las costas, cada cual según su lengua, conforme a sus familias, según sus naciones”⁷⁰. Cumplida esa misión, “aconteció que cuando salieron de oriente, hallaron una llanura en la tierra de Sinar, y se establecieron allí”⁷¹, y se propusieron edificar “una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo”⁷². Sin embargo, cuando Dios se da por enterado de lo que se proponen hacer estos hombres, y del peligro que eso implicaba para su reino, decide frustrar sus planes: “He aquí el pueblo es uno, y todo estos tienen un solo lenguaje; y han comenzado la obra y nada les hará desistir (...) Ahora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua para que ninguno entienda el habla de su compañero”⁷³. En efecto, así ocurrió, y los hombres no lograron su cometido: “Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra”⁷⁴. Al manejar cada quien con un código distinto, la comunicación y el entendimiento se hacen inviables, y por consiguiente no hay modo de edificar nada; lo más parecido que queda, entonces, es el caos. Blanca Varela toma posesión de este acontecimiento inicial; sin embargo, en este poema parte de la confusión, del caos mencionado, creado por la voluntad divina, y ya no se refiere al sujeto completo, sino que habla ahora del alma, insistiendo en lo dicho por Eva Guerrero, de ese “sujeto poético escindido de su ser”⁷⁵.

69 Guerrero, E. (2007). *Idem*. Ob. Cit. p. 60.

70 Génesis, 10:5. “Los descendientes de los hijos de Noé”.

71 Génesis, 11:2. “La torre de Babel”.

72 *Ibid.* 11: 4.

73 *Ibid.* 11: 6-7.

74 *Ibid.* 11: 9.

75 Guerrero, E. (2007). *Idem*. Ob. Cit. p. 60.

“Un alma sí un alma que anduvo por las ciudades/ vestida de perro y de hombre/ un alma de gaznápiro”, abstraída, nómada. Un alma que se parece a un ave: “pájaro errante que acostumbra anidar/ a la intemperie a la hora precisa de/ las catástrofes y de las grandes migraciones”⁷⁶.

Ese sentimiento, desde todo punto de vista, resulta contradictorio con el “amor sobrehumano” ofrecido por el ente divino (“hiel áurea amarga conciencia ausencia/ automática de dios inminencia de la mirada/ extraña y delimitadora/ orfandad amorosa”), lo que lleva a esa alma errante, en medio del caos y la desolación, a desear el encuentro de otra alma como la suya, aunque sepa de antemano que es imposible: “si yo encontrara un alma como la mía/ eso no existe”⁷⁷. Lo único cierto aquí es la soledad en la que se encuentra, lo cual reitera aquel contexto anunciado por Gutiérrez Girardot del “apocalipsis del Yo”. Así lo anuncia en los versos siguientes: “pero sí la musiquilla dulzona y apocalíptica/ anunciadora del contoneo atávico/ sobre el hueco y el tembladeral”. No le queda, pues, otra salida que retornar una vez más al cuerpo: “la carne dormida/ sobresaltada” (atemorizada, podríamos decir) como un “mar perseguido mar aprisionado”, debe calzar ahora las “botas de 7 lenguas/ 7 colores 7 colores 7/ cuerpo arco iris/ cuerpo de 7 días y 7 noches/ que son uno/ camaleón blanco consumido en el fuego/ de 7 lenguas capitales”⁷⁸; y seguir con paso firme en medio de las ruinas, de cara a la realidad. De ahí la intención de establecer estos siete puntos, que irónicamente concluyen con un “Amén”:

- 1 detén la barca florida
 - 2 hunde tu mano en la corriente
 - 3 pregúntate a ti mismo
 - 4 responde por los otros
 - 5 muestra tu pecho
 - 6 da de tu mar al sediento
 - 7 olvida
- Amén⁷⁹.

Son siete puntos donde la imagen que se percibe, de manera global, es la de una persona — ¿un naufrago quizás?— a quien se le pide que “detenga su barca florida” frente a la realidad, que “hunda sus manos en la corriente”, y que se “pregunte así mismo”, que dé la cara, y que finalmente olvide. Todo esto nos lleva, como indica Guerrero, “a una poesía de la aceptación de la herida y de la propia angustia”, y por consiguiente “a la imposibilidad de alcanzar el centro”⁸⁰; como observábamos a propósito del poema “Currículum vitae”; lo que nos sitúa, a la vez, en otro momento igualmente importante dentro de este poema:

pero sucede que llegó la primavera y decidimos echar abajo techos y paredes sitio sitio para el cielo para sus designios dormidos con los animales a campo raso juntos el uno sobre el otro el uno en el otro. Soledad infinita del amor bajo la luz⁸¹.

76 Varela, B. (2007). *Idem*. Ob. Cit. p. 254.

77 Varela, B. (2007). *Ídem*. Ob. Cit. p. 255.

78 *Ibid*. p. 255. Los versos citados, pertenecen al II apartado del poema “Camino a Babel”.

79 *Ibid*. p. 256. Con estos versos concluye el II apartado de “Camino a Babel”.

80 Guerrero, E. (2007). *Ídem*. Ob. Cit. p. 61.

81 Varela, B. (2007). *Ibid*. p. 257.

La decisión final, la medida determinante, llega con “la primavera”: hay que derrumbar, en el sentido literal del término (“echar abajo”), las estructuras, las edificaciones del “cielo y su designios”, y, en medio de la “soledad infinita del amor bajo la luz”, quedarse al aire libre, como en una suerte de “libertad” obtenida luego de la destrucción, para entonces reconstruir el escenario con un nuevo orden, con un concepto de equidad distinto al que regía hasta el momento: “a César lo que le pertenece y al cielo la espada sacudida por el amor y el temor y el tedio y la esperanza, etc.” En el mejor de los casos, se debe conceder el lugar a cada quien como le corresponde: “el padre en el sitio del padre la madre en el sitio de la madre y el caos bullendo en la blanca y rajada sopera familiar hasta nuevo mandato”⁸². Dicho de otro modo, en medio del caos, de la angustia y el extrañamiento, a cada quien hay que conferirle un rol. De ahí que el siguiente paso sea “invitar” a actuar en ese gran teatro que es la vida:

y sucedió también que
fatigados los comediantes
se retiraron hasta la muerte
y las carpas del circo se abatieron ante el viento
implacable
de la realidad cotidiana⁸³

Blanca Varela le decía a Roland Forgues respecto a lo indicado, y en referencia a esta parte del poema en específico: “yo quise hacer una especie de viaje, de caminata de la vida a la muerte. El ser que narra, al final se va transformando. Tenemos que actuar en el teatro de la vida”⁸⁴. Eso nos lleva a pensar, al mismo tiempo, que existe la voluntad de aceptar también el destierro, lo fugaz de la existencia, el sentido de la no pertenencia, y de ser siempre un alma errante: “y si me preguntan diré que he olvidado todo/ que jamás estuve allí/ que no tengo patria ni recuerdos/ ni tiempo disponible para el tiempo” en el mejor de los casos, “nosotros/ los poetas los amnésicos los tristes/ los sobrevivientes de la vida/ no caemos tan fácilmente en la trampa”. ¿La palabra poética como refugio y única fuente de salvación? La respuesta evade la certidumbre: “que pasado presente y futuro son nuestro cuerpo/ una cruz sin el éxtasis gratificante del calvario”; eso es todo lo que se puede decir o hacer desde la poesía, ya que “no hay otra salida/ sino la puerta de escape que nos entrega / a la enloquecedora jauría de nuestros sueños”⁸⁵. Dicha opción —una esperanza— tal vez la única oportunidad que el poeta tiene, de cara a otras personas, de alcanzar una especie de asidero, puesto que, “harta de timo y de milagros”, Varela se da cuenta de que “ya no te queda nada/ de los dones de las hadas/ sino tu hipo melancólico/ y tu ombligo pequeño y negro/ que todavía no se borra/ centro del mundo centro del caos y de la eternidad”, eje del único rastro de identidad y de “tu lengua de mil traiciones”⁸⁶. Así es como al final se asume que “si golpeas infinitas veces tu cabeza/ contra lo imposible/ eres el imposible (el nadador contra corriente/ el que asciende de mar a río/ de río a cielo/ de cielo a luz/ de luz a nada”⁸⁷. Varela sugiere que lo mejor que puede hacerse ante el caos, la confusión y el desastre generado por la voluntad divina (debido al temor, y al haber visto amenazado su reino) es aceptar que tal es la realidad.

82 Ibid. p. 257. Los versos citados pertenecen al III apartado de “Camino a Babel”.

83 Ibid. p. 258. Son los primeros del IV apartado.

84 Forgues, R. (1991). Ídem. Ob. Cit. p. 82. Entrevista con Blanca Varela.

85 Varela, B. Íbid. P. 258.

86 Ibid. pp. 260-261. Estos versos pertenecen al VI apartado de “Camino a Babel”

87 Ibid. p. 262. Versos del VII apartado, con el cual concluye este poema.

Bibliografía

- Aquiles, J. (2009). *Secreto de familia y otros poemas*. Blanca Varela. Santo Domingo, República Dominicana: Biblioteca Digital – República Dominicana..
- Barrientos, Violeta. "La náusea vareliana". En Dreyfus y Silva Santisteban (compiladoras). *Nadie sabe mis cosas*: 221-228.
- Bermúdez, S. (2001). "Extrañamiento y escritura: Blanca Varela y sus Ejercicios materiales": *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol.7. No.2.P.117– 127
- Donat, M. (2015). "El tópico del hambre como construcción metafórica del sentido en la poesía de Blanca Varela". *Otras modernidades*. Saggi /Ensayos/Essais/Essays. N. 13-05/2015. Universidad de Milano.
- Fernández, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima, Perú: Universidad San Ignacio de Loyola.
- González, R. (2002). "Dos ínsulas extrañas: Emilio Adolfo Westphalen y Blanca Varela". Lima, Perú: *Múltiple / Cultura*. N.º 1, diciembre 2001- febrero 2002.
- Gutiérrez, R. (1987). *Modernismo - supuestos históricos y culturales*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica-Universidad Externado de Colombia.
- Gutiérrez, R (2006). *Pensamiento hispanoamericano*. México- DF: Textos de difusión cultural. Serie El Estudio, México, UNAM.
- Kristal, E. (1995). "Entrevista con Blanca Varela". California: *Journal Issue: Mester*, 24(2). eScholarship provides open access, scholarly publishing services to the University of California and delivers a dynamic research platform to scholars worldwide.
- Liscano, J. (2015). *Espiritualidad y literatura. Una relación tormentosa*. Caracas, Venezuela: Otero Ediciones.
- López-Baralt, L. (1998). *Asedios a lo Invisible*. Madrid, España: Editorial Trotta S.A.
- López-Baralt, L. (1995). "¿Poeta del amor divino o poeta del amor humano?": *Centro Virtual Cervantes. AIH. Actas XII (1995)*. Actas XII.
- Martínez, L. (2014). "Del silencio a la palabra: la nueva mística en la segunda mitad del siglo XX. Universidad Complutense de Madrid. En, Castilla. *Estudios de Literatura*. Pp. 67-85.
- Monod, J. (1970). *Le hasurd et [a necesritt (Esm. sur la pbioloOpke nawrde de la bdogie modeme)*. *El Azar y la Necesidad (Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna)*. Barcelona, España: Ediciones Orbis, S.A.
- Núñez, Ch. (1995). Blanca Varela: "Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años". *Buenos Aires/ Rosario 33*. En: *Diario de poesía*. Pp. 3-5.
- Paz, O. (1979). *Los hijos del limo*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral S. A.
- Paz, O. (1957). *Las peras del olmo. Poesía de soledad y poesía de comunión*. México, DF: UNAM.
- Paz, O. (1971). "Los signos en rotación y otros ensayos". Madrid, España: Alianza tres.
- Ramírez, M. (2016). "Marginalidad del artista y reivindicación cosmopolita. León de Greiff lee a François Villon". Canadá: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40.3. Lehman College – CUNY.

Rodríguez, M. (2008). "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana": Año XXXIV, No. 68. Lima-Hanover NH, 2º Semestre de 2008, pp. 211-223.

Rodríguez, V. (1997). "La poesía ya no es una dama burguesa. Entrevista a Blanca Varela". Lima, Perú: Inti: Revista de Literatura Hispanoamericana. Vol.01–número 46. Art. 29. Pág. 285-292.

Salazar, I. (2011). "Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde una modernidad desmiraculizada": Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine n°5. Eduardo Ramos Izquierdo. Textesréunis par Andrea Torres Perdigon Université Paris Sorbonne. ISSN: 1954-3239 Publication électronique: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr..> du SAL, 2011, pp./<hal-00742474>

Sánchez, E. (2015). Los Poetas Goliardos del Siglo XII. España: SISMELE. Edizioni del Galluzzo. Grupo de investigación SANCTIUS de la Universidad de Extremadura.

Silva, R. (1994). "Un animal para el sacrificio". En: Hueso Húmero, n° 30. Pp. 109-113.

Sobrevilla, D. (2006). "La poesía como experiencia. Una primera mirada a la poesía reunida (1949-1983) de Blanca Varela". Lima, Perú: Kuntur. Perú en la cultura. N°2, setiembre-octubre. (pp. 52-58)

Suárez, M. (2003). Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela. España: Editorial Verbum S. L.

Valadier, P. (2010). "Lo divino después de la muerte de Dios según Nietzsche". Bogotá, Colombia: Universitas Philosophica 54, año 27: 219-233.

Valcárcel, R. (1997). "Blanca Varela: 'Esto es lo que me ha tocado vivir'". Lima, Perú: La casa de cartón. II Época, N.º 10, primavera 1996-verano. pp. 2-15.

Valente, A. y Lara, J. (1995). Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz. Madrid, España: Editorial Tecnos, S.A.

Varela, B. (2007). Aunque cueste la noche. Antología poética. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

En la red:

- <http://www.omni-bus.com/n13/munoz.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=KqAGRdD7XGs/>
- <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/11/carmen-olle-el-canto-villano-de-blanca.html>
- <http://www.letras.mysite.com/varela041002.htm>
- <http://escholarship.org/uc/item/82452542>
- <http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/perfil-blanca-varela-poeta-carne-viva-noticia-258033>
- <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7d3>