



Facultad de Filología

ANEXO II

Curso	20__ / 20__

GRADO

PORTADA

EN: HISPÁNICAS

Título: Surrealismo y existencialismo en *Canto villano* (1972-1978)

Alumno: Victoria Gambín Redondo

Firmado:

Tutor: Gema Areta Marigó

Firmado:

ILMO. SR. DECANO DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA

ÍNDICE

Surrealismo y existencialismo en *Canto villano* (1972-1978)

1. Sinopsis: Blanca Varela	3
2. La generación del 50.....	5
3. <i>Canto villano</i> (1972-1978)	9
3.1. El surrealismo en <i>Canto villano</i> (1972-1978)	9
3.1.1. La poética del límite	10
3.1.2. Una mirada pictórica	14
4. Existencialismo en <i>Canto villano</i> (1972-1978).....	17
4.1. Análisis continuo de la realidad.....	18
4.2. La cotidianeidad. Autoconocimiento.....	21
5. Conclusiones.....	24
6. Bibliografía.....	25

1. Sinopsis: Blanca Varela

Blanca Varela (Lima 1926- Lima 2009) está considerada una de las más importantes voces femeninas de la lírica peruana. Aunque nunca buscó premios ni reconocimientos consiguió el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo en el 2001 y fue la primera mujer que ganó el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Federico García Lorca en 2006, consiguiendo al año siguiente el Premio Reina Sofía que recogió en su nombre su nieta Camila de Szyszlo, hija de su hijo menor Lorenzo de Szyszlo Varela.

La escritura poética de Blanca Varela está vinculada con su entrada en 1943 en la Universidad Nacional de San Marcos para realizar los estudios de Letras y Educación. Será en estos años cuando conozca a Sebastián Salazar Bondy, referencia esencial en su vida, porque como explicaba Camila de Szyszlo en el “Discurso leído en la ceremonia de entrega del Premio de Poesía Reina Sofía”

Fue gracias a las conversaciones, las lecturas y las amistades que él compartió con Blanca que ella pasó de la poesía juvenil a la adulta. Fue a través de él que Blanca conoció a dos héroes de la literatura peruana: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen, sus más importantes influencias literarias aparte, por supuesto, del mexicano Octavio Paz. Fue en torno a él que se desarrolló la llamada Generación del 50, grupo de insatisfechos y audaces que no solo modernizaron la poesía, el cuento, la novela y la crítica, sino también las artes plásticas en el Perú. Y, sobre todo, fue Sebastián quien presentó a Blanca al pintor Fernando de Szyszlo, nuestro abuelo, con quien tuvo a Vicente y a Lorenzo, sin quienes nuestras madres no nos hubieran tenido a Manuela, a Sabina, a Fernanda, a Aurelia o a mí¹.

Dicha generación está integrada, entre otros, por Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendejú, Raúl Deustua y el pintor Fernando de Szyszlo, su futuro marido durante años. El mismo Salazar Bondy la llevaría a una vieja tienda, la Peña Pancho Fierro, donde las hermanas Alicia y Celia Bustamante regentaban el histórico recinto con su salón de exhibición de manifestaciones artísticas, plásticas y folclóricas, y lugar de reunión de “gente grande” donde establecerá “diálogo con escritores extranjeros: Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Corpus Barga o Christopher Isherwood”². Esencial es también su participación desde 1947 en *Las Moradas* (1947-1949), prestigiosa revista dirigida por Westphalen, donde también encontramos a Sologuren y a Salazar Bondy.

Tras estas experiencias, en 1949, ocurre un hecho vital en la formación y vida de la escritora: el matrimonio con Fernando de Szyszlo y su consiguiente viaje a Francia.

¹ “Discurso leído en Madrid por Camila de Szyszlo en la ceremonia de entrega del Premio de Poesía Reina Sofía a su abuela, la poeta Blanca Varela”

<http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001892/En-honor-de-Blanca-Varela>

² Olga Muñoz Carrasco, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, p. 17.

La ciudad le permitirá el encuentro con Octavio Paz, que será decisivo ya que según afirma la propia Varela, “Octavio me obligó a escribir”³. La primera visita a París le proporcionó además el encuentro con Breton,

Sí es cierto que conocí al Breton de los libros y manifiestos por obra de Westphalen, la amistad de Paz me permitió acercarme a él de otra manera y sentarme a su mesa en el café de la Place Blanche, allí pude escucharlo a mis anchas y admirar hasta la saciedad la majestad leonina de sus gestos y de su mirada⁴.

Después de un breve periodo en Lima, en 1951, tendrá lugar la segunda visita a París. Esta vez es la escritora quien viaja sola a la ciudad, haciendo amistad con los existencialistas Sartre y Simone de Beauvoir, “conviví muy de cerca con los existencialistas y arraigaron en mí el dolor de existir y el compromiso con la vida. Con los surrealistas comparto solo su rebeldía y su afán de libertad”⁵.

En los años siguientes la pareja vive en lugares diferentes, pasan un año en Florencia (1954) y una larga estancia en Washington (1957-1960). En esta época nacerá su primer hijo, Vicente. Un año antes de abandonar los Estados Unidos, en 1959, durante unas vacaciones en México, Varela se reencuentra con Octavio Paz. Este será una vez más el que le anime a publicar su primer libro, no solo escribió su prólogo sino que le ayudó con el título. Ella quería que se llamara *Puerto Supe* y a él no le gustaba. “Pero ese puerto existe, Octavio”. La respuesta: “Ahí tienes el título, Blanca: *Ese puerto existe*”. El libro no tuvo apenas difusión en Perú y “llegó con casi quince años de retraso con respecto a los primeros libros de sus precoces contemporáneos”⁶.

En 1961 el matrimonio regresa definitivamente a Lima, donde dos años después verá la luz el segundo poemario *Luz de día* (1963). Además, en la década de los sesenta, la autora colabora esporádicamente con algunos poemas en revistas, así como varias críticas literarias. *Valses y otras falsas confesiones* se publica en 1972, nueve años después del segundo poemario. Si algo caracteriza el recorrido de publicación de la autora es su discontinuidad porque Varela concibe el propio hecho de publicar, más que como una necesidad, como una actividad esporádica. El cuarto poemario, *Canto villano*, aparece en 1978, gracias a la propuesta de unos jóvenes poetas: Ricardo Silva-Santisteban, Edgar O’Hara y Guillermo Niño de Guzmán, que inauguraron así sus Ediciones Arybalo.

³ Blanca Varela, “¿Cómo fue su juventud?”, *Debate*, 12, diciembre 1981, p. 46.

⁴ Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417, marzo 1985, p. 87.

⁵ Silvia Cherem, “Blanca Varela: asediada por rumores y ruinas”, *La Reforma*, 5 de agosto 2001, <https://app.vlex.com/#vid/81339293>

⁶ Olga Muñoz Carrasco, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, op. cit., p. 22.

Más tarde en 1986 Fondo de Cultura Económica publica la primera recopilación fundamental de su escritura bajo el título de *Canto villano. Poesía reunida*. En esta recopilación aparece todo lo anteriormente publicado a excepción de algunos poemas de *Ese puerto existe (y otros poemas)*.

La década de los noventa resulta muy fructífera, como señala Olga Muñoz Carrasco, comparándola con el ritmo habitual de la poeta. Los siguientes poemarios salen a la luz en 1993: *Ejercicios materiales* y *El libro de barro*. En el último año de la década de los noventa, se publica a la vez en España y en Perú *Concierto animal*.

Un hecho que marcará dolorosa y drásticamente los últimos años de vida de Varela será la muerte en un accidente aéreo de su hijo menor Lorenzo. Este accidente sumirá a la autora en un mutismo emocional.

En el 2001 se reúne toda su obra hasta entonces en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)* editada por Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, con prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Además Blanca Varela fue una de las poetisas que, junto a José Ángel Valente, Eduardo Milán y Andrés Sánchez Robayna, prepararon en 2002 la gran antología *Las ínsulas extrañas* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores), volumen que recoge lo esencial de la poesía en español de la segunda mitad del siglo XX.

Los últimos años de su vida están marcados por la enfermedad (trombosis, ictus) y la condena de un mutismo inquietante mientras el reconocimiento de su obra no dejaba de aumentar. Fallece el 12 de marzo de 2009 a los ochenta y dos años de edad.

2. La Generación del 50

Blanca Varela entra en la Universidad de San Marcos en la década de los cuarenta. Ella misma recordará esos años como “[una] entrada al grupo de los jóvenes escritores [que fue] absolutamente natural”⁷. Como anteriormente hemos comentado será en esta época donde forje una importante amistad con Eduardo Eielson y Javier Sologuren, pero antes “se vuelve lectora de César Moro, Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen”⁸. De Moro y Westphalen proviene una de sus grandes influencias: el surrealismo.

⁷ Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, op. cit., p. 85.

⁸ Cf. Modesta Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Verbum, 2003, p. 24.

En este círculo de intelectuales el lugar preferente de reunión será La Peña Pancho Fierro, que significará para Blanca Varela “un espacio utópico”⁹:

[...] un mundo de reconciliación, de eso que nunca se ha podido conseguir en el Perú y que allí se conseguía. Había gente de muy diversas edades y de muy diversos intereses [...] pero todo con amistad y respeto. Estábamos sentados allí conversando y de pronto aparecía el pintor José Sabogal o Martín Adán. En esos tiempos también se presentaban en la peña Corpus Barga, que era un conocido escritor y político español emigrado, Eielson, Sologuren, Szyszlo, la pintora Leonor Vinatea, Camino Brent, y los doctores Valega, Gastiaturú y Pesce, que eran médicos¹⁰.

La Peña Pancho Fierro, ese “lugar utópico” para Varela, fue punto de encuentro de un grupo de diversas personalidades, un colectivo consciente (cada uno en su disciplina), de la situación del país en los años cuarenta. Françoise Aubes nos detalla los hechos más importantes de la época que tienen lugar en Lima y la creación de una revista que “cohesiona radicalmente ese grupo de intelectuales: *Las Moradas* (1947-1949)”¹¹. Esta revista dirigida por Westphalen se convertirá también en la inauguración poética de Varela, donde publica sus dos primeros poemas: “El día” y “La ciudad”¹². Además, según apunta Olga Muñoz, “las revistas literarias constituyen otro elemento fundamental en la consolidación de la poesía de los años cincuenta ya que ofrecieron un espacio para que publicaran los más jóvenes”¹³. Otras publicaciones fueron *Idea*, *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, *Cultura Peruana*, etc.

Estos jóvenes poetas compartían además del gusto por la escritura una época, un contexto, en general, toda una atmósfera que se definía por “la esperanza de una apertura política con la presidencia de José Bustamante y Rivero (1945-1948) y por la violencia aprista hasta el golpe de estado del general Odría en octubre de 1948”¹⁴. Igualmente en el prólogo a *Ese puerto existe (y otros poemas)* Octavio Paz nos detalla más datos de estos años:

No eran tiempos felices aquellos. Habíamos salido de los años de guerra, pero ninguna puerta se abrió ante nosotros: sólo un túnel (el mismo de ahora, aunque más pobre y desnudo, el mismo túnel sin salida) [...]. Esos años no fueron ni un lujoso incendio, como los de 1920, ni el fuego graneado de 1930 a 1939. Era, al fin, el mundo nuevo, comenzaban de verdad los «tiempos modernos»¹⁵.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Efraín Kristal, “Entrevista con Blanca Varela”, *Mester*, XXIV, 2, 1995, pp. 134-135.

¹¹ Françoise Aubes, “*Las Moradas* ou la frontière magique: la revue du poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen (1947-1949)”, *América*, 9/10, 1992, p. 248.

¹² *Las Moradas*, 5, julio de 1948, p. 149.

¹³ Olga Muñoz Carrasco, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, op cit., p. 53.

¹⁴ Modesta Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, op. cit., p. 25.

¹⁵ Octavio Paz, “Prólogo” en Blanca Varela, *Ese puerto existe (y otros poemas)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1959. El texto reaparece con el título “Destiempos de Blanca Varela” en Blanca Varela, *Canto Villano* (Segunda edición), México, 1996. Con este título fue recogido por Octavio Paz en *Puertas al campo*, México, UNAM, 1966, p. 94 (de donde lo tomamos). El prólogo está firmado el 10 de agosto de 1959.

Fueron unos años complicados, de persecuciones y huidas, como en el caso del matrimonio limeño, pero los escritores siempre mantuvieron una firme confianza en el arte de componer. En la misma línea, Paz continúa:

No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el claxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa. Escribir: arrancar chispas a la piedra, provocar la lluvia, ahuyentar a los fantasmas del miedo, el poder y la mentira¹⁶.

Los intelectuales del Perú que tuvieron su adolescencia o juventud durante los años cuarenta conforman un grupo heterogéneo de personalidades que tendrán una formación grupal, en cuanto a hechos históricos, pero que a medida que vayan avanzando en su carrera terminarán por inclinarse hacia una corriente u otra, ya sea vanguardismo, postvanguardismo, surrealismo, existencialismo, etc.; o en el caso de nuestra autora ambos últimos. A pesar de ello es obvio el compromiso con el arte, como apunta Adolfo Castañón en el prólogo de *Donde todo termina abre las alas*: “Si en Europa se da una conciencia aciaga de crisis y agonía, en América Latina, y en particular en Perú, el idioma de la Revolución y del «arte comprometido» tiene no poca beligerancia o credibilidad entre los jóvenes”¹⁷.

Cuando hablamos del conjunto de jóvenes intelectuales dentro de esta época nos podemos referir igualmente a la *Generación del 50*. Esta generación recibe otros nombres como *Generación de medio siglo*, o *Tercera generación*. Denominación que “designa un momento literario muy complejo, difícilmente clasificable por la abundancia de figuras relevantes y por la diversidad de propuestas en disciplinas artísticas diferentes”¹⁸. Miguel Gutiérrez aporta su propia definición: la supuesta Generación del 50 sería “la totalidad de coetáneos (intelectuales, artistas, hombres y mujeres de acción) nacidos en el Perú (o venidos muy jóvenes e integrados a la cultura del país) entre 1920 y 1935”¹⁹. En palabras de Adolfo Castañón pertenece a “una brillante constelación de poetas compuesta por Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado y Carlos Germán Belli”²⁰.

Muchos estudiosos proponen entre los escritores del cincuenta una subdivisión en grupos. Por ejemplo Gutiérrez establece tres promociones de poetas según su fecha

¹⁶ Ibidem, p. 96.

¹⁷ Adolfo Castañón, “Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio”, en Blanca Varela, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 7-8.

¹⁸ Olga Muñoz Carrasco, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, op. cit., p. 49.

¹⁹ Miguel Gutiérrez, *La Generación del 50: un mundo dividido*, Lima, Setimo Ensayo, 1988, p. 49.

²⁰ Adolfo Castañón, “Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio”, op. cit., p. 6.

de nacimiento²¹, y por su parte, Marco Martos, presupone dos grupos según la iniciación literaria: uno en los años cuarenta y otro en los cincuenta²². La división de estos escritores en distintos grupos ha implicado o favorecido la diferenciación entre dos posturas contrarias de concepción poética: las conocidas como “poesía pura” y “poesía social”. Pero, como Miguel Gutiérrez explica, la poesía pura y la social no tienen por qué ser incompatibles. De hecho, añade matices dentro de la poesía pura (la simbolista, postvanguardista y abstracta) y de la poesía social (social-realista, realismo crítico y existencial en donde encontramos a Varela²³). Siguiendo esta línea Luis Fernando Chueca Field, añade que la poesía en el Perú por esos años “se resiste a ser representativa de una supuesta generación y, más aún, de una vertiente interior de esta”²⁴.

A pesar de que a estos escritores les unen algunos hechos significativos, tales como la dictadura de Odría, las actividades y revistas literarias, las míticas cafeterías, las mismas lecturas (las de los Siglos de Oro, las simbolistas, las surrealistas, la poesía anglo-norteamericana, etc.), no encontramos un programa común ni político, ni ideológico, ni literario. José Antonio Bravo, profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos desde 1993, nos da una muy acertada descripción de lo que podríamos considerar algunas de las características de la Generación del 50:

Se ha dicho asimismo que nuestra generación era descreída e irreverente. Esto es muy importante. Descreída porque no creyó en muchos moldes ni mitos. Tampoco fue religiosa. No hay poema religioso importante, me parece, y no hay tampoco cuentos que traten de la vida religiosa o que hablen mucho de Dios [...]. Reverenciaban la literatura, o sea la poesía, el cuento, la narración y la novela como obra de arte. Y esa creo que sería esta posición de este grupo, primero hermoso, juvenil, junto y después disgregado y cada uno a su agonía propia²⁵.

“Conciencia individuales puestas en común” que para Muñoz Carrasco afianzan después un “desarrollo en solitario”²⁶.

3. *Canto villano* (1972-1978)

La primera edición de *Canto villano* tenía como portada el grabado de un hombre cojo acompañado de una caja de música:

²¹ Cf. Miguel Gutiérrez Correa, *La Generación del 50: un mundo dividido*, op. cit., p. 50.

²² Cf. Marcos Martos, “Algunos poetas del Perú”, *Documentos de Literatura 1: La generación del Cincuenta*, Lima, Masideas, 1993, p. 10-11.

²³ Miguel, Gutiérrez Correa, *La Generación del 50: un mundo dividido*, op., cit., pp. 68-69.

²⁴ Luis Chueca Field, *La aproximación de los contrarios Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson*, Tesis de Licenciatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, p. 63.

²⁵ José Antonio Bravo, *La Generación del 50. Hombres de letras*, Lima, Okura, 1989, p. 211.

²⁶ Olga Muñoz Carrasco, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, op. cit., p. 62.

Si se mira el pequeño grabado que he escogido para la carátula se verá un cojo con una jaula y una cajita de música. Ese personaje soy yo, me siento muy identificada con él [...]. Bueno, todos cojeamos un poco, pero lo importante es que el individuo que cojea sepa cantar²⁷.

Varela resalta tanto en el título como en el grabado la importancia del canto. Lo intrínseco del poeta es el canto, un canto que se acompaña del adjetivo “villano” por su falsedad. La imposibilidad de crear un canto fiel a la realidad transforma esta melodía, es decir, el poema, en un artificio incapaz de producir el mundo de forma nítida a través de la palabra. Se convierte por lo tanto, bajo la asunción de esta condición irremediable, en un “canto villano”, falso y enmascarado.

Este cuarto poemario fue publicado por tres jóvenes que inauguraron las Ediciones Arybalo. De esta forma, los escritores Ricardo Silva-Santisteban, Edgar O’Hara y Guillermo Niño de Guzmán, hablaron con Varela para convencerla de la publicación de su libro: “La gente de Arybalo vino a pedirme que publicase en su colección y me pareció mucho más estimulante en una editorial pobre, que se parece mucho más al título del libro”²⁸. El título remite además a la “cotidianeidad”, un canto falso y cotidiano, propio de cualquier individuo, que se apropiará de la palabra de la escritora y de los veinte poemas que forman el libro. Estos se articulan en dos secciones fundamentales: “Ojos de ver”, donde predomina el poema corto o *haiku*; y, “Canto villano”, título homónimo al del poemario, donde encontramos composiciones más extensas que utilizan la técnica del *collage*.

Desde el primer poema, titulado “Reja”, hasta el último, “Camino a Babel”, podemos intuir un trasfondo y unas influencias imprescindibles de dos movimientos esenciales para la creación de Blanca Varela: el surrealismo y el existencialismo.

3. 1. El surrealismo en *Canto villano* (1972-1978)

En 1935 César Moro junto con Emilio Adolfo Westphalen, organizan en la Sala Alcedo de Lima, la primera Exposición Surrealista. Además, en 1939, ambos publican el primer y único número de la revista *El uso de la palabra* (1939). Más tarde aparecerán *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1971) dirigidas por Westphalen.

Todo este ambiente favorecerá lo que Javier Sologuren llamó “un clima para-surrealista”²⁹. César Moro será el que establezca un puente entre Perú y el grupo de

²⁷ Cf. Cristina Graves, “Con el ángel entre los dedos”, *Hueso Húmero*, 4, enero-marzo 1980, p. 95.

²⁸ Cf. Enrique Gustavo, “Blanca Varela publica poemario *Canto villano*”, *La Prensa*, 10 de septiembre 1978, p. 31.

²⁹ Javier Sologuren, “Al andar del camino – poesía del 40: Blanca Varela”, *La imagen* (suplemento cultural de La Prensa), 25-07-1976, p. 22.

surrealistas franceses liderado por Breton. No solo será Moro la única influencia surrealista de la autora, sino también su fiel amigo, Westphalen, al que Varela define como “encarnación viva y próxima al surrealismo”³⁰.

Los primeros textos de Blanca Varela ubicados en su primer poemario, dentro de la sección posteriormente eliminada de “El fuego y sus jardines”, son los considerados plenamente surrealistas. Con el tiempo irá matizando este surrealismo hasta ser un vestigio que podremos intuir en el resto de su obra. Lo vemos reflejado en las imágenes, las asociaciones verbales, y sobre todo, en la unión de opuestos (en figuras tales como el oxímoron), que se convertirá, concretamente, en una “poética del límite” que condensa los contrarios y que busca ir siempre más allá, hacia “una sobrerrealidad o suprarrealidad, si así se la puede llamar”³¹.

3.1.1. La poética del límite

Breton define el surrealismo como “esa estrecha pasarela sobre el abismo, [que] no debe estar bordeado de barandillas”³². De igual forma lo entiende Varela:

[...] creo que la poesía es ir al límite de ciertas cosas, ir al no ser. En mi interior siento como si la poesía fuera una especie de vuelo peligroso en muchos casos. Puede llevarnos al fracaso, al sin sentido, e incluso a la locura. Podemos tocar zonas muy delicadas en las que es posible perder la relación con la vida misma, con lo que es vital³³.

Con esta declaración podemos intuir en qué va a consistir lo que hemos llamado en este trabajo “poética del límite”. La poesía, para la peruana, tiene la función de llegar más allá, de deambular sobre esa “pasarela” que une el mundo real con el no real, la luz y la sombra, la verdad con la mentira, etc. Es decir existe en esta poesía una persistencia en el contraste, como lo explica Breton en su *Segundo Manifiesto*:

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto³⁴.

Ejemplos de esta teoría podemos encontrar en varios poemas de *Canto villano*. Por ejemplo, si atendemos a los versos de “Oyendo a Billie Holiday” encontramos lo siguiente: “prefiero que del error / –tan parecido a la verdad–”³⁵. Donde el error se confunde con la verdad y viceversa. El sujeto poético, recurriendo a la memoria, es

³⁰ Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, op. cit., p. 86.

³¹ André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 30.

³² *Ibidem*, p. 319.

³³ Cf. Yaiza Martínez, “Blanca Varela, poeta”, *Tendencias del siglo XXI*, marzo 1998, p. 15.

³⁴ André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, op. cit., p. 163.

³⁵ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 142.

incapaz de reconocer y distinguir entre ambos. Se convierten entonces en una identidad que une dos realidades distintas, y que además evocan un recuerdo del pasado (que a la autora le resulta casi imposible recordar) que se identifica con el tiempo presente. Es a través de la música donde también se unen dos tiempos: pasado y presente, lejanos pero unidos inquebrantablemente durante unos segundos en este poema.

El poema que sigue al anterior es “Flores para el odio”, donde podemos vislumbrar las mismas uniones en diferentes realidades. Las uniones de contrarios son persistentes: “acabo de descubrirlo escuchando / flores para el oído / lentas silenciosas apresuradas”³⁶. La poeta escucha “flores silenciosas”, a la vez que más adelante nos habla “de tantas flores / abriéndose en el aire / y cerrándose / de tantos ecos”. Binomios recurrentes en la obra de Varela serán “sonido/silencio”, “abierto/cerrado”, “alto/bajo”, “dentro/fuera”, etc. En “Tàpies”, por ejemplo, encontramos incluso mezclas entre los distintos binomios: “puerta con noche encima / abajo y dentro”³⁷. Además debemos recordar la importancia del silencio dentro de la obra de la autora, que surge de la creencia persistente en que la palabra nunca es suficiente.

Como bien indica Olga Muñoz Carrasco en *Canto villano* no se cuentan ganancias³⁸. Esta característica del poemario está relacionada con una influencia existencialista muy anclada en el interior de la poeta. “Curriculum vitae” es la mejor representación de la pérdida, como veremos en el apartado dedicado al existencialismo. Pero aun así, dentro de estos poemas que relatan pérdidas y no ganancias, también observamos los evidentes recursos surrealistas. En los últimos versos de “Camino a Babel” (el poema largo que cierra el poemario) vemos un ascenso que inmediatamente nos lleva a la nada, a la oscuridad: “de río a cielo / de cielo a luz / de luz a nada”³⁹. La luz y la oscuridad se repiten constantemente en la obra de Varela. La luz representa la realidad aunque no el conocimiento. La manera de poder llegar a algún tipo de verdad se consigue a través de la oscuridad (perteneciente al mundo de la ensoñación), que a veces no se distingue de su complementario. El poema “Reja” (el primero de *Canto villano*) con dos únicos versos es el mejor ejemplo que condensa ambos conceptos: “cuál es la luz / cuál la sombra”⁴⁰. En palabras de Gazzolo:

³⁶ Ibidem, p. 143.

³⁷ Ibidem, p. 135.

³⁸ Cf. Olga Muñoz Carrasco, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, op. cit., p. 167.

³⁹ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 162.

⁴⁰ Ibidem, p. 129.

En la poética valeriana introducirse en las tinieblas es penetrar el camino de la autenticidad, la cual no es favorecida por la luz del día que acoge las apariencias, no las esencias [...]. Lo verdadero habita en la oscuridad y, por extensión, en lo arduo, en lo oculto, en lo profundo; la mentira, en cambio, se exhibe en la claridad del día; la noche recoge y obliga a interiorizar, el día deslumbra, dispersa y engaña⁴¹.

Hay una clara indiferenciación que podemos ubicar en ese abismo del que nos hablaba Breton. Por su parte Peter G. Earle nos habla de la tensión de los signos dentro del movimiento: “el surrealismo parece exigir una mayor tensión entre los signos de la realidad y los de la irrealidad”⁴². Igualmente hay que tener en cuenta la aportación de Rubio, donde adentrándose en el mundo de la ensoñación, nos explica que “las imágenes oníricas [son] las que presentan un mayor grado de desarraigo y arbitrariedad”⁴³.

Siguiendo estas premisas, podemos comentar otros dos poemas de la sección “Ojos de ver”, donde se mezclan ambos signos: los de la realidad y la no realidad. Estos poemas son los titulados “Juego” y “Después”. En “Juego” vemos la imagen del ángel que se vuelve a repetir en “Tàpies”: “ángel ciego o dormido”⁴⁴. Esta repetición del ángel nos traslada al mundo trascendente, el anhelo de Varela por buscar una trascendencia que finalmente acaba frustrada. En los versos de “Juego” se mezclan mundos opuestos, cada uno de ellos con imágenes propias. Tenemos la representación de los sentidos en el poemario como principal fuente de conocimiento, y en este poema concretamente, el sentido del tacto, mezclado con la búsqueda de un mundo que trascienda el de la realidad: “entre mis dedos / ardió el ángel”⁴⁵.

En el poema “Después” (“tras la rosa / sombra”⁴⁶) se repite el mismo modelo, tenemos la imagen de la rosa vinculada con la sombra. La sombra es aquello que se esconde detrás de lo real, de la rosa en este caso, es donde tenemos que ahondar para poder conocer. Lo oscuro, la sombra, está relacionada con el mundo de la irrealidad, con el mundo onírico, muy importante dentro del surrealismo, y por el que el poeta pasea tan cómodamente manteniendo el equilibrio entre este mundo y el real. Oviedo señala la importancia del sueño para redescubrir la realidad: “Frecuentemente

⁴¹ Ana María Gazzolo, “Blanca Varela y la batalla poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 446, abril 1989, p. 135.

⁴² Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo/Surrealismos – Latinoamérica y España*, Philadelphia, University of Pennsylvania, congreso de agosto de 1975, p. 5.

⁴³ Oliva María Rubio, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 133.

⁴⁴ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 135.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 132.

olvidamos que el surrealismo no busca los territorios del sueño y lo maravilloso para fugarse de la realidad, sino para penetrarla de modo más intenso y radical”⁴⁷.

El sujeto que busca lo maravilloso para penetrar en la realidad, como bien nos detalla Muñoz Carrasco, se sitúa en el umbral⁴⁸. Este aparece constantemente en los poemas, ya sea en forma de puerta o de ventana. Es el lugar donde el sujeto poético se sitúa para tener una mayor perspectiva y observar el inteligible mundo. En los poemas difícilmente existe el equilibrio, por eso retomamos aquí el binomio luz/oscuridad, que esta vez, vuelve a repetirse en “Tàpies”, donde podemos apreciar claramente la existencia de este umbral. Dentro del poema, concretamente en la parte enumerada con el número 4, tenemos “como el mundo / puerta entre la sombra y la luz / entre la vida y la muerte”⁴⁹. La misma puerta que nos comunica ambos mundos está inmersa tanto en la luz como en la oscuridad. Esto es lo que hace que el sujeto sea incapaz de poder elegir entre un mundo y otro, entre una cosa y su contrario (como vimos en “Reja”). La unión de imágenes tan lejanas que se conectan conlleva, según Breton, a “que el espíritu adquiera de sí mismo y del mundo en que se encuentra una representación menos opaca”⁵⁰.

En definitiva este es el objetivo que persigue la poesía de Blanca Varela, una representación más transparente, más clara del mundo; una explicación a la existencia que se busca a través de conectar los dos mundos. La respuesta empieza a partir del sueño, de lo no conocido, ya que como indica María Zambrano, “los sueños son la primera forma de despertar de la conciencia y el primer paso en el camino de la representación”⁵¹. Varela parte del sueño o del mundo que podemos llamar no real, y a partir de ahí comienza a indagar y a analizar el mundo que le rodea. Al no ser suficiente la realidad, coloca su mirada en el umbral (esa altísima ventana jamás abierta situada entre lo prestigioso y la pobreza, entre lo trascendente y lo cotidiano) para redescubrir un mundo nuevo que le llene y satisfaga como individuo.

⁴⁷ Miguel Ángel Oviedo, “Blanca Varela, o la persistencia de la memoria”, *Diálogos*, 15, septiembre-octubre 1979, pp. 15-20. El texto aparece recogido por Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 39 (de donde lo tomamos).

⁴⁸ Cf. Olga Muñoz Carrasco, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, op. cit., p. 175.

⁴⁹ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 136.

⁵⁰ André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, op. cit., p. 135.

⁵¹ María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1998, p. 132.

3.1.2. Una mirada pictórica

En *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*, Octavio Paz nos da una definición de surrealismo que podemos equiparar a la forma que tiene la peruana de entender el movimiento: “[el] surrealismo es una actitud de espíritu humano, la más antigua y constante, la más poderosa y secreta”⁵². Esto se fundamenta con el hecho de que la poesía de Varela nunca tuvo el alcance de los postulados surrealistas, entre otras razones porque el surrealismo buscaba la destrucción de los conceptos tradicionales de familia, patria y religión⁵³. La familia siempre fue muy importante para la escritora, entre ellos, su marido Fernando de Szyszlo, le enseñó algunas lecciones de pintura o, como la propia Varela cuenta, a entender la pintura:

Gracias a [Szyszlo] descubrí la pintura muy temprano, aprendí a pintar mentalmente con él me daba lecciones de alguna manera, lecciones simplemente yendo a los museos. Aprendí a ver la pintura no con un diletante, sino con alguien que está metido dentro del oficio⁵⁴.

En otra entrevista la autora sigue hablando del tema: “algo formidable de vivir con Fernando ha sido el que me enseñara a ver pintura –que es un arte que confieso me gusta más que la poesía–. Hay en él un lado artesanal, sensorial, que envidio”⁵⁵. Además continúa: “Esta relación con la pintura está presentada de modo muy directo con un poema mío, “Madonna”, que es una descripción libre del famoso cuadro de Filippo Lippi”⁵⁶. No solo vemos una conexión directa de este poema de *Luz de día* con otros de *Canto villano* como “Tápies” o “Cruci-ficción”, sino que esta convivencia con la pintura, el poder entenderla y contemplarla de cerca, le ha condicionado el estilo, la mirada, la concepción de la poesía en general. Según las afirmaciones de Blanca Varela en una entrevista realizada por Modesta Suárez en París de 1999, podemos decir que concibe el poema como si de un cuadro se tratase:

Siempre he comparado el poema con un cuadro en el sentido que creo que hay texturas en la palabra. Hay una estructura que se tiene que mantener por algún lado. Cuando digo rojo no digo tanto rojo pensando en el color rojo sino en intensidad pero que significa rojo⁵⁷.

Varela equipara las dos artes como una mera actividad de composición, donde se pueden distinguir texturas o tonos, tanto en el cuadro como en el poema, pero donde

⁵² Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1980, p. 31.

⁵³ Cf. Olga Muñoz Carrasco, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, op. cit., p. 175.

⁵⁴ Abelardo Sánchez León, “Fuera de la poesía todo es caos (entrevista con Blanca Varela)”, *Quehacer*, 99, enero-febrero de 1996, p. 7.

⁵⁵ Federico de Cárdenas y Peter Elmore, “Blanca Varela: Confesiones verdaderas”, *Carteles* (Suplemento de *El Observador*), 13 octubre de 1982, p. 11.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Cf. Modesta Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, op. cit., p. 34.

siempre se tiene que mantener una estructura. El cuadro se convierte entonces en un impulso, en una inspiración para escribir.

Con el título “Tàpies” nos remite inmediatamente al pintor Antoni Tàpies, y además, el subtítulo “(puertas)” nos concreta que se está refiriendo a una serie de cuadros⁵⁸. El poema se presenta de manera fragmentada, dividido en 5 apartados o poemas al estilo del *haiku*. Modesta Suárez compara este poema con el de “Madonna”, y saca como conclusión que “Tàpies” empieza donde termina “Madonna”: “de un hombre que traspasa un umbral a un hombre asomado a una ventana”⁵⁹: “hombre en la ventana / mediopunto negro/ ángel ciego o dormido”⁶⁰ como escribe en la sección 1. Ambos poemas son contradictorios si nos fijamos en la sintaxis, ya que la del segundo es más extensa y elaborada. La sintaxis fragmentada de “Tàpies” y la ausencia de verbos, ayudan a romper con el realismo pictórico que podíamos apreciar en “Madonna”:

La arquitectura era limpia pero banal, con algo de templo y de mercado. Escaleras inútiles, ventanas que aspiraban la oscuridad a borbotones, arcos bajos como tumbas, escaños desocupados y cortinajes anudados con ira⁶¹.

El *haiku* o poema corto ayuda a aumentar esa sensación de división, de diferentes perspectivas, que tiene más relación con la pintura surrealista que con la realista del Renacimiento. El campo de lo pictórico está por tanto implantado en la obra poética de Varela, no solo en las menciones a pintores, a cuadros, etc., sino también, como hemos mencionado anteriormente, en su estilo. Así, podemos intuir un paisaje pictórico, lejano, que contempla la poeta desde su ventana, en “Lady’s Journal”: “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”⁶². El sujeto poético observa a la joven desde su propia ventana y todo parece verse encuadrado en el marco de otra ventana. El poema parece recrear una escena costumbrista, de una joven con su hijo en su cocina: “quédate quieta / allí en ese paraíso / al lado del niño que se te parece”⁶³. Todo queda fijado, parado, como si fuera una fotografía. Este inmovilismo lo podemos apreciar igualmente en la primera estrofa del poema: “el ratón te contempla extasiado / la araña

⁵⁸ Ibidem, p. 51.

⁵⁹ Ibidem, p. 49.

⁶⁰ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 135.

⁶¹ Blanca Varela, *Luz de día*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 61.

⁶² Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 145.

⁶³ Ibidem.

no se atreve a descender ni un milímetro más a la tierra”⁶⁴. Los objetos quedan paralizados al igual que los protagonistas del cuadro/poema. Todo ello también está relacionado con el análisis de la realidad que comentaremos más adelante.

Siguiendo con las referencias a objetos o decoraciones, tenemos que hacer mención al poema “Canto villano”. En este, aparte de encontrar un doloroso canto al dolor, podemos observar referencias a la pintura, en este caso a la naturaleza muerta del bodegón: “magro trozo de celeste cerdo, plato vacío, cebollas, hueso del amor”⁶⁵, etc. Igualmente en el mismo poema se menciona al pintor Rubens: “rubens cebollas lágrimas / más rubens más cebollas / más lágrimas”⁶⁶. Es interesante la elección de este paisaje, del que hablaremos más adelante, para hacer referencia a ese vacío existencial que se evoca en el poema.

Los espacios pictóricos representados en los poemas, como por ejemplo en “Tàpies”, suelen ser espacios trastornados, que no se consiguen ubicar en un contexto lógico. En “Cruci-ficción” tenemos un espacio inusual: “de la nada salen sus brazos”⁶⁷. El cuerpo del crucificado se ve desde arriba, y esta decisión tiene una explicación. Como nos dice Modesta Suárez:

La visión del poema parece oscilar entre el recuerdo de la “Crucifixión según San Juan de la Cruz” (1951) de Salvador Dalí por esta perspectiva desde arriba, con un escorzo vertiginoso retomado de la primera estrofa; y, por otra parte, una serie de cuadros titulada “Crucifixions” de Francis Bacon, si pensamos en la perspectiva “carnicera” de la escena cristiana⁶⁸.

Efectivamente en la *Lámina 6* de Salvador Dalí, podemos apreciar ese tratamiento desde arriba que sitúa a la recurrente imagen cristiana de la crucifixión de Cristo en una perspectiva poco común, donde no se puede sentir el dolor del cuerpo. En cambio, si hablamos de las series de Bacon, tituladas “Crucifixions”, en concreto la *Lámina 7*, vemos un cuerpo disgregado, abierto en canal, donde se pueden apreciar los huesos del esqueleto. A esto se refiere Suárez cuando habla de “perspectiva carnicera”.

Blanca Varela ha hecho algún comentario sobre la impresión que le causó la obra de Bacon:

[Bacon] es uno de los pintores que más me han interesado. Decir que te gusta Bacon es un absurdo. Bacon es terrible, violento. Fui a ver una exposición en Nueva York [...] y salí absolutamente removida. Además me fascinaba. Era una especie de carne torturada, inconclusa⁶⁹.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem, p. 140.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, p. 144.

⁶⁸ Modesta Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, op. cit., p. 152.

⁶⁹ Cf. Modesta Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, op. cit., p. 155.

La impresión que le deja la exposición a la autora es de “carne inconclusa” y una descripción parecida es la que podemos encontrar en dicho poema: “hecho a medias / un niño / un dios olvidadizo / lo deja sin corazón / sin hígado / sin piernas para huir”⁷⁰.

Por último debemos recordar la importancia que tiene el *collage* dentro de la vanguardia y la influencia que tendrá en Blanca Varela. Este le ayudará a investigar y a probar numerosos tipos de enfoques y de focalizaciones. Además de servirle para poder establecer dentro del poema caminos y recorridos diversos, aunque todos ellos terminen por tener una única salida que termina siendo asumida por la poeta, como se nos cuenta en “Camino a Babel”: “y que no hay otra salida / sino la puerta de escape que nos entrega / a la enloquecedora jauría de nuestros sueños / nosotros o ellos / acertijo joker moneda perdida en el aire”⁷¹.

4. Existencialismo en *Canto villano* (1972-1978)

Fue la penosa situación política por la dictadura del general Odría (1948-1956) lo que facilitó la entrada del existencialismo en Perú. Esta circunstancia unida a su viaje a París cambiaría la visión del mundo de nuestra autora:

También conocí a Simone de Beauvoir y a Sartre y fui a conversar muchas veces con ellos. Te estoy hablando de los años 53-54 que eran unos años increíbles. El contacto con esa gente y el existencialismo que estaba en boga me marcaron en mi manera de ser, en mi forma de vivir, en mi conducta⁷².

A partir de entonces se interesó por los autores norteamericanos que leyó por primera vez en París, y giró la mirada de nuevo hacia su tierra, Perú, contemplándola con otros ojos. Dentro de la lectura de sus paisanos se interesó especialmente por la de José María Arguedas. A él está dedicado secretamente el poema de “Puerto Supe”:

Por otro lado no fue menos ni menos importante la enseñanza de Arguedas. Su manera de vivir, de hablar, de ver el mundo y su obra, especialmente su obra, constituyeron la revelación de una verdad oscura, dolorosa e impronunciable, con la que hemos nacido todos los peruanos, aunque pretendamos ignorarla⁷³.

El existencialismo no se detecta a simple vista en la obra de Varela sino que retumba bajo sus versos a través de preguntas y un continuo análisis de todo lo que le rodea. En *Canto villano* esta búsqueda ocurre a través de la lucidez y la indagación.

⁷⁰ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 144.

⁷¹ *Ibidem*, p. 159.

⁷² Roland Forges, “Blanca Varela: la fascinación por lo maravilloso”, *Las poetisas se desnudan*, Lima, El Quijote, 1991, p. 80.

⁷³ Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, op. cit., p. 86.

4.1. Análisis continuo de la realidad

El sujeto, en pleno dominio de sus facultades, inicia una búsqueda que se basará en la lucidez (porque es consciente) y en la indagación de la realidad. Esta búsqueda surge de una de las principales premisas existencialistas y es que “la vida, a priori, no tiene sentido”⁷⁴. La existencia es algo que surge repentinamente, sin tiempo para el cuestionamiento: “y de pronto la vida / en mi plato de pobre”⁷⁵. En un principio Varela rechaza o intenta negar esta afirmación pero, finalmente, terminará por aceptarla: “vieja artífice / ve lo que has hecho de la mentira / otro día”⁷⁶. Sin embargo la asunción del sinsentido de la vida no tiene por qué llevar a la inacción. El existencialismo no justifica el quietismo, pues, “no es necesario tener esperanzas para actuar”⁷⁷. Sartre también comenta el concepto de “responsabilidad” dentro del movimiento que obliga siempre a la persona a hacerse cargo de sus elecciones. Es más, el hecho de no elegir conlleva también a una elección⁷⁸. En el poema “Canto villano” vemos huellas de esta responsabilidad que siente la poeta: “mea culpa ojo turbio / mea culpa negro bocado / mea culpa divina náusea”⁷⁹.

Simone de Beauvoir, amiga de juventud de Varela, cree que “la toma de conciencia no es jamás una operación puramente contemplativa, es compromiso, adhesión o rechazo”⁸⁰. Y es que la toma de conciencia y la posterior elección que la escritora ha elegido, “un cielo rebosante / en el plato vacío”⁸¹, le produce no tanto rechazo sino desesperación y compromiso, ya que la única culpable de esta elección es ella misma: “no hay otro aquí / en este plato vacío / sino yo / devorando mis ojos / y los tuyos”⁸².

Esta búsqueda que se inicia en el poemario, aparte de la ineludible elección, exige que Varela husmee sus propios versos y rastree las palabras, aquellas que aparentemente le permiten escribir el poema pero que no le dejarán nunca acercarse al centro de este: “no he llegado / no llegaré jamás / en el centro de todo está el poema /

⁷⁴ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Victoria Patri (traductora), Barcelona, Edhasa, 1992, p. 57.

⁷⁵ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 140.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 133.

⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., p. 36.

⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 48.

⁷⁹ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 141.

⁸⁰ Simone de Beauvoir, *El existencialismo y la sabiduría popular*, Buenos Aires, Leviatán, 1985, p. 55.

⁸¹ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 140.

⁸² *Ibidem*, p. 141.

intacto sol / ineludible noche”⁸³. Este deambular que rodea el poema es el “merodeo”. Es una de las principales características de la poesía de Blanca Varela, como ella misma ha contado:

Es decir, poner los pies en algún lugar de la realidad y repetir en este pequeño testimonio, lo que creo haber perseguido siempre con la escritura: no evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla.

Terminada esta frase me doy cuenta de mi pretensión, pues sé perfectamente que no lograré este propósito, en la misma medida en que mi poesía tampoco lo ha conseguido jamás⁸⁴.

Igualmente en el poema anteriormente citado, “Media voz”, seguimos viendo este incansable merodeo: “sin volver la cabeza / merodeo su luz / su sombra / animal de palabras / husmeo su esplendor / su huella”⁸⁵. Este circundar del poema favorece las metáforas relacionadas con el mundo animal. Varela se convierte en un “animal de palabras” que tiene como tarea obsesiva alcanzar el saber, aunque este en ocasiones resulte inestable por culpa del superficial merodeo. Además el a recorrer da paso a la posibilidad de establecer varios senderos dentro del poema gracias a la técnica del *collage*. Vemos en “Camino a Babel” todo un recorrido a través del contrapunto, donde el alma de la poeta metamorfoseada en animal intenta encontrar algún tipo de respuesta: “un alma sí un alma que anduvo por las ciudades / vestida de perro y de hombre / un alma de gagnápiro”⁸⁶. Usandizaga comenta respecto a los poemas largos:

[...] la poesía de Varela propone varios modos de transcurrir hacia la conexión con ese núcleo de sentido del poema, modos que son básicamente dos, como ha visto la crítica [...]: el más brusco, contundente e incisivo que se realiza en una especie de *haiku* [...] y, por otro lado, en el trayecto, el contrapunto, y la confrontación que estructuran los poemas más largos [...]. En el primer caso, el sentido se produce como una explosión; en el segundo, se encuentra muchas veces en la interacción del trayecto del poema con un discurso que se hace las mismas preguntas que él; un discurso que se discute y se refuta pero que también de algún modo ilumina y guía la búsqueda⁸⁷.

El sujeto lírico está continuamente reinventando el poema a través de esta técnica, pues en esto consiste, en un trayecto de tensiones, donde a la vez que se inicia la búsqueda, se acepta la limitación. Reinventar el poema supone buscar un centro nuevo que es siempre cambiante. Este hecho sumado a la incapacidad de las palabras para alojar el mundo se traduce a veces en ironía, pues la poeta sabe que la meta de esta búsqueda no es otra que el fracaso. Podemos notar una clara ironía en el poema “A la

⁸³ Ibidem, p. 155.

⁸⁴ Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, op. cit., p. 84.

⁸⁵ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 155.

⁸⁶ Ibidem, p. 156.

⁸⁷ Helena Usandizaga, “La oscuridad más plena”, *Hueso Húmero*, 39, septiembre 2001, p. 173.

realidad”: “y te rendimos diosa / el gran homenaje / el mayor asombro / el bostezo”⁸⁸.

Cristina Graves comenta en relación con este poema:

Para la conciencia lúcida y despierta, la realidad material pierde su capacidad de amenazar, de imponerse. Ya no se recibe como indiferente, inflexible, sino como sumisa a la misma ambigüedad y levedad que caracteriza la existencia humana⁸⁹.

Gracias a la ironía la realidad material ya no amenaza al sujeto, pues, al igual que su propia existencia, es inevitable evadirla. Solo queda aceptarla del mismo modo que se acepta la existencia. Aunque en algunos poemas se plasma la levedad de la realidad, en otros la vemos caracterizada con la mayor gravedad posible. Acudimos aquí al poema “Canto villano” donde la realidad es igual a ese “plato de pobre”⁹⁰ o “plato vacío”⁹¹; o a los versos sin esperanza de “Curriculum vitae”: “digamos que ganaste la carrera / y que el premio / era otra carrera”⁹². Roberto Paoli habla de esta conciencia, de este vacío existencial, según él, propio de los peruanos:

[con] una aguda, dolorosa conciencia de la crisis de la palabra poética, de la imposibilidad de seguir un camino tranquilo en su destino de artistas [...]. La poesía es para ellos [...] una experiencia de fracaso más bien que de triunfo⁹³.

Blanca Varela confirma en “Camino a Babel” la teoría de Paoli: “y que nosotros / los poetas los amnésicos los tristes / los sobrevivientes de la vida / no caemos tan fácilmente en la trampa / y que / pasado presente y futuro / son nuestro cuerpo / una cruz sin el éxtasis gratificante del calvario”⁹⁴.

Está convencida de que lo único que puede conseguir en este intento de escribir, de búsqueda, de indagación, es el fracaso y la frustración, porque efectivamente “este hambre propio / existe”⁹⁵, y nunca se va a ver saciada. Su poesía, como comenta Paoli, es “vértice, médula, hueso”⁹⁶. Aquel hueso “tan roído y tan duro”⁹⁷ que envejece en su propio “cielo de carne”⁹⁸ y tiene asumida la culpa al igual que el naufragio.

⁸⁸ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 131.

⁸⁹ Cristina Graves, “Con el ángel entre los dedos”, op. cit., p. 94.

⁹⁰ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 140.

⁹¹ *Ibidem*, p. 141.

⁹² *Ibidem*, p. 150.

⁹³ Roberto Paoli, *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1985, p. 93.

⁹⁴ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 159.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 141.

⁹⁶ Roberto Paoli, *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, op. cit., p. 125.

⁹⁷ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 140.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 141.

4.2. La cotidianeidad. Autoconocimiento

Dentro de este análisis constante que Varela hace de la realidad, la voz de los poemas da un paso más allá para adentrarse en un mundo más cercano, en su propia realidad: lo cotidiano. Aquí es donde se siente cómoda para poder componer sus versos y a través de ellos continuar esta búsqueda. Lo cotidiano no puede negarse porque se impone sin elección. Es lo que le rodea, lo que ve día tras día y lo que le inspira a escribir y a cuestionarse el mundo o su propia existencia. La realidad al completo es demasiado inmensa para poder ubicar la búsqueda en la orientación correcta, por ello, en *Canto villano* vemos al sujeto poético centrarse en una zona concreta de la realidad, más pequeña mediante la cual se pueda llevar a cabo el ahondamiento o exploración, esta vez, también de sí mismo.

El espacio concreto que podemos rastrear dentro de los poemas es el doméstico. Lo vemos en poemas como “Lady’s Journal” o “Monsieur Monod no sabe cantar”, donde se describe, en el caso del primero, una cocina. El “tú” poético se ubica en un espacio cotidiano que la poeta describe como “ese paraíso”⁹⁹. Se identifica aquí el espacio doméstico con ese *locus amoenus* donde se puede ser feliz, donde todo lo demás adquiere la mínima importancia porque estando en este lugar, al lado “del niño que se te parece”¹⁰⁰, todo puede parecer eterno y perfecto. Recalcamos aquí, brevemente, la importancia de la maternidad para Varela, presente en este poema o en otros tan significativos como “Casa de Cuervos” de su poemario *Ejercicios materiales* (1993). En relación con “Lady’s Journal” Cristina Graves comenta:

En “Lady’s Journal” la persona poética dentro de la intimidad del hogar, opta por conspirar para la perpetuación del engaño de la seguridad, de la inmortalidad, disimulando su visión crítica para no alterar la estabilidad aparente [...]. Porque la casa, el hogar, representa la ilusión por excelencia de estabilidad y seguridad, y la mujer en particular se responsabiliza de mantener las apariencias de “normalidad” a pesar de su capacidad para “voltear la página”, para ver el otro lado de las cosas. Ella ha de soñar la vida día tras día en su “paraíso” de apariencias para no destruir la ilusión de seguridad, de eternidad.

La voz poética intenta detener ese momento de felicidad dentro de la frustrante y monótona cotidianeidad para la mujer: “quédate quieta / allí en ese paraíso”¹⁰¹. Se plasma un momento perfecto, “la hora perfecta para comenzar / a soñar”¹⁰², donde la protagonista del poema todavía no se ha enfrentado al día y permanece absorta en ese

⁹⁹ Ibidem, p. 145.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

aparente paisaje matinal utópico. Relacionada con esta lectura feminista podemos añadir la interesante interpretación de Reisz del poema “Curriculum vitae”:

Supongo que a la mayoría de las lectoras no nos cuesta mucho esfuerzo hacer una ecuación genérixosexual y ubicarnos masivamente del lado de quien sabe más de oscuras luchas privadas que de vitorios. Aquí se me hace inevitable una asociación extrapoética del “Currículo” de Varela, pese a su calculado mutismo, sin embargo propicia: pienso en las muchas mujeres que después de trabajar todo el día fuera de la casa, en las oficinas, en las tiendas, las aulas o como vendedoras ambulantes, reciben el “premio” de tener que ocuparse de las tareas del hogar y atender al marido o a los hijos pequeños o a los padres viejos a todos ellos a la vez¹⁰³.

No hay nada más real, más adecuado para poder llegar a ese autoconocimiento, que situarse en la realidad más cercana, en las vivencias que a Varela como mujer le suceden día tras día:

Hablo de lo que hace la vida de cualquier persona, de cualquier mujer, como es mi caso. La casa, el amor, los niños, la música, los viajes, la ciudad, y también el tedio, el dolor, la impotencia, la soledad y el silencio¹⁰⁴.

Este tedio es el que podemos apreciar en “Curriculum vitae”, la dolorosa carrera de la vida que a su término nos vislumbra que no existe ninguna recompensa y que nunca hubo otro adversario: “y que tu sombra / tu propia sombra / fue tu única / y desleal competidora”¹⁰⁵.

En “Monsieur Monod no sabe cantar” volvemos a encontrar referencias a este mundo cotidiano: “querido mío / a pesar de eso / todo sigue igual / el cosquilleo filosófico después de la ducha / el café frío el cigarrillo amargo el Cieno Verde / en el Montecarlo”¹⁰⁶. Además en este poema podemos ver la inclusión del diálogo. Es en sí una conversación que el “yo” poético establece con un “tú” aparentemente ficticio.

En 1985 en las páginas de “Antes de escribir estas líneas” la autora asume que dentro de su poesía habita una voz que al principio había intentado que no se confundiera con la suya propia:

Entonces, opté por responderme a mí misma, buscándole una variación a mi viejo juego: escondiéndome en lo que se podría llamar mi propio discurso, trataba de confundirme con algo o alguien diferente y de hablar con otra voz en la que me esforzaba en no reconocer la mía¹⁰⁷.

Años después en una entrevista realizada por Patrick Rosas la poeta ya había asumido esta voz aparentemente distinta como suya. Ambas se aceptan como parte de un diálogo que la poeta establece con ella misma:

¹⁰³Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lérida, Universidad de Lérida, 1996, p. 141.

¹⁰⁴ Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, op. cit., p. 87.

¹⁰⁵ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 150.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 153.

¹⁰⁷ Blanca Varela, “Antes de escribir estas líneas”, op. cit., p. 85.

Yo creo que lo que establece el poeta es un diálogo. Un diálogo consigo mismo. Y a veces el personaje que te responde eres tú mismo. [...] Te diré que no me detengo a reparar en quién está hablando. Estoy hablando yo¹⁰⁸.

Esta presencia del otro que en numerosas ocasiones se transmuta con el “yo”, nace de las teorías existencialistas de Sartre: “Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por el otro”¹⁰⁹. Para llegar al completo autoconocimiento, para entender completamente nuestro propio ser, tenemos que hacer pasar esa realidad por el otro, porque según estos postulados el otro es indispensable para comprender la existencia y el conocimiento que se tiene de mí mismo. Vemos en “Identikit” la aparición de esta otra presencia: “sí / la oscura materia / animada por tu mano / soy yo”¹¹⁰. El conocimiento se intenta conseguir a través del otro, a la vez que vuelve a producirse la indagación a través de la luz o la ausencia de ella: “oscura materia”¹¹¹. La existencia se vincula en este poema al plano más material al nombrarla como “materia”¹¹².

El poemario condensa todo el proceso que conllevaría esa búsqueda del sujeto poético. Comienza por el merodeo, el rastreo de la realidad y el intento de traspasarla para poder comprenderla. Al no poder producirse nunca este encuentro certero Varela recurre a otros métodos: el análisis minucioso de un espacio más pequeño, que resulte conocido (la cotidianeidad) y mecanismos que le permitan ya no solo llegar a conocer la realidad, sino también su propio ser (la presencia del otro). Todo este recorrido que emprende Varela no podrá verse resuelto hasta que se acepte la realidad tal y como es, absurda por sus contradicciones y, a veces, complicada: “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”¹¹³.

5. Conclusiones

Entre todos los motivos que conforman la poesía de Blanca Varela es esencial destacar los que como el surrealismo y el existencialismo hacen especiales sus versos.

¹⁰⁸ Patrick Rosas, “Hay que vivir como si fuera el día definitivo. Una entrevista con Blanca Varela”, *Quehacer*, verano de 1999, p. 78.

¹⁰⁹ Jean- Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., p. 44.

¹¹⁰ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 134.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Blanca Varela, *Canto villano*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 155.

Desde el comienzo de su creación poética la peruana ha tenido muy presente su entorno, sus vivencias. Y son estas, y no otras, las que han motivado la creación de sus poemas. En primer lugar fueron los sucesivos viajes fuera del continente americano los que la formaron como poeta; y poco después, con *Ese puerto existe (y otros poemas)*, cuyo título fue motivado por el lugar vacacional al que acudía con sus amistades, comenzaría lo que sería, una exitosa y no buscada, carrera como escritora.

Las experiencias vitales de la autora han sido fundamentales para su formación. La forma en la que ha adquirido sus gustos, sus lecturas, su estilo, etc., no serían las mismas si no hubiera residido en París, Florencia o Washington durante breves, y no tan breves, periodos de tiempo. Sus poemas e incluso su manera de sentir y percibir el mundo no hubieran sido los mismos sin haber mantenido contacto con Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Breton, etc.; y no solo con las figuras parisinas, sino también con las del propio continente: Octavio Paz, José María Arguedas, Salazar Bondy, Javier Sologuren, Francisco de Szyszlo, etc. Son las uniones con estas personalidades las que harán de su persona y, por consiguiente, de su poesía, un mundo especial.

Sus dos grandes influencias, de las que venimos hablando a lo largo del trabajo no siguen fielmente los tratados o las ideas principales de ambos movimientos. La autora los hace propios, los adapta a su estilo y a su identidad cultural. Los recrea para componer sus propios versos, de los cuales nacerá una poesía cruda pero cercana, con la que el lector puede sentir y emocionarse, cuestionarse aspectos del mundo o de la propia existencia, y dejar volar la imaginación inspeccionando aquel paisaje que podía parecer conocido pero que realmente no lo es.

En el poemario *Canto villano* se mezcla lo cotidiano y lo trascendente, lo sublime y lo vulgar, y se alude continuamente al fracaso y a la frustración. Estos dos motivos recurrentes se convierten en un canto exclusivo a la derrota. Blanca Varela nos habla del fracaso que todos conocemos, aquel que podemos trasladar a cualquier episodio o etapa de nuestra vida. No es solo el sentimiento el que nos acerca al poema, sino el lenguaje sencillo y cotidiano. Busca la fluidez de la palabra y un discurso directo, claro, sin ningún tipo de ornamentación u oscuridad. Abundan el verso y las composiciones cortas, y aunque también predomina el poema largo, dentro de este podemos advertir subdivisiones que facilitan la lectura.

La vida cotidiana y en general, las experiencias vividas, son las grandes protagonistas del poemario. Tras ellas se ocultan las dudas existenciales, los miedos, y esa visión pictórica del mundo que harán diferente su poesía.

6. Bibliografía

- Aubes, Françoise, “*Las Moradas* ou la frontière magique: la revue du poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen (1947-1949)”, *América*, 9/10, 1992, pp. 247-258.
- Beauvoir, Simone de, *El existencialismo y la sabiduría popular*, Buenos Aires, Leviatán, 1985
- Bravo, José Antonio, *La Generación del 50. Hombres de letras*, Lima, Okura, 1989.
- Breton, André, *Manifiesto del surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- Cárdenas, Federico de, y Elmore, Peter, “Blanca Varela: Confesiones verdaderas”, *Carteles*, (Suplemento de *El Observador*), 13 octubre de 1982, pp. 10-11.
- Castañón, Adolfo, “Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio”, en Varela, Blanca, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 5-22.
- Cherem, Silvia, “Blanca Varela: asediada por rumores y ruinas”, *La Reforma*, 5 de agosto 2001, <https://app.vlex.com/#vid/81339293>
- Chueca Field, Luis Fernando, *La aproximación de los contrarios Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson*, Tesis de Licenciatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- Dreyfus, Mariela y Santisteban Silva, Rocío, *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.
- Earle, Peter G., y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo/Surrealismos – Latinoamérica y España*, Philadelphia, University of Pennsylvania, congreso de agosto de 1975.
- Forges, Roland, “Blanca Varela: la fascinación por lo maravilloso”, *Las poetisas desnudan*, Lima, El Quijote, 1991.
- Gazzolo, Ana María, “Blanca Varela y la batalla poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 446, abril 1989, pp. 129-138.
- Graves, Cristina, “Con el ángel entre los dedos”, *Hueso Húmero*, 4, enero-marzo 1980, pp. 93-101.
- Gustavo, Enrique, “Blanca Varela publica poemario *Canto villano*”, *La Prensa*, 10 de septiembre, p. 31.
- Gutiérrez Correa, Miguel, *La Generación del 50: un mundo dividido*, Lima, Setimo Ensayo, 1988.
- Kristal, Efraín, “Entrevista con Blanca Varela”, *Mester*, XXIV, 2, 1995, pp. 133-150.

- Martínez, Yaiza, “Blanca Varela, poeta”, *Tendencias del siglo XXI*, marzo 1998, pp. 14-15.
- Martos, Marcos, “Algunos poetas del Perú”, *Documentos de Literatura I: La generación del Cincuenta*, Lima, Masideas, 1993, pp. 5-24.
- Muñoz Carrasco, Olga, *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- O’Hara, Edgar, *Tiene más avispero la casa: poéticas de Blanca Varela*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2007.
- Paoli, Roberto, *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1985.
- Paz, Octavio, “Destiempos de Blanca Varela”, *Puertas al campo*, México, UNAM, 1966, pp. 94-99.
- , *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1980.
- Reisz, Susana, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lérida, Universidad de Lérida, 1996.
- Rosas, Patrick, “Hay que vivir como si fuera el día definitivo. Una entrevista con Blanca Varela”, *Quehacer*, verano de 1999, pp. 74-80.
- Rubio, Oliva María, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994.
- Sánchez León, Abelardo, “Fuera de la poesía, todo es caos (entrevista con Blanca Varela)”, *Quehacer*, 99, enero-febrero de 1996, pp. 4-15.
- Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Victoria Patri (traductora), Barcelona, Edhasa, 1992.
- Sologuren, Javier, “Al andar del camino – poesía del 40: Blanca Varela”, *La imagen* (suplemento cultural de *La Prensa*), 25-07-1976, p. 22.
- Suárez, Modesta, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Verbum, 2003.
- Usandizaga, Helena, “La oscuridad más plena”, *Hueso Húmero*, 39, septiembre 2001, pp. 172-184.
- Varela, Blanca, “¿Cómo fue su juventud?”, *Debate*, 12, diciembre 1981, pp. 44-46.
- , “Antes de escribir estas líneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417, marzo 1985, pp. 84-87. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/antes-de-escribir-estas-lineas/>

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

Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1998.