

El silencio elocuente de *El falso teclado* de Blanca Varela: culminación de un proyecto literario

Ana Nadal Quirós
Departamento de Humanidades
Universidad de Puerto Rico en Ponce

Resumen

Se propone *El falso teclado* (2001), último poemario de Blanca Varela, como consumación de un proyecto literario y vital. En tan solo trece poemas cortos, la poeta peruana sintetiza y recapitula toda una poética cuyo avance ha respondido siempre a la búsqueda de una realidad auténtica y de un sentido trascendente de la condición mortal del ser. Se confirma en él la austeridad y la desnudez del lenguaje como seña de identidad de una poesía que ha ido reduciendo sus artificios hasta el más elocuente de los silencios.

Palabras Clave: Poesía peruana, Blanca Varela, Lenguaje, Silencio, José Ángel Valente

Abstract

El falso teclado (2001), Blanca Varela's last collection of poems, is proposed as the consummation of a literary and vital project. In just thirteen short poems, the Peruvian poet synthesizes and recapitulates a whole poetic whose progress has always responded to the search for an authentic reality and a transcendent sense of the mortal condition of being. It confirms the austerity and nudity of language as a hallmark of a poetry that has reduced its artifices to the most eloquent of silences.

Key words: Peruvian Poetry, Blanca Varela, Language, Silence, José Ángel Valente

La patente continuidad y circularidad de la obra de Blanca Varela (Perú, 1926), lejos de ser estática, va evolucionando a la par que lo hacen sus sentimientos y pensamientos respecto a la cuestión que mueve toda su obra: de dónde somos y hacia dónde vamos, y cuyo desplazamiento se corresponde a un ir y venir de adentro (tomar conciencia de su existencia desde el alma) hacia afuera (tomar conciencia de su existencia desde el mundo, desde el cuerpo-materia), para culminar en un adentro que los contiene a ambos. Un movimiento gradual y ascendente hacia lo más profundo que no pretende un fin

poético en sí mismo que no sea el de explorar, por un proceso de autoconocimiento que tiene lugar en sus primeros dos poemarios: *Ese puerto existe* (1959) y *Luz de día* (1963); de reafirmar, en relación con el mundo y el cuerpo, tal como se propone en *Valses y otras falsas confesiones* (1972), *Canto villano* (1978) y *Ejercicios materiales* (1993); para finalmente aceptar, siempre a través de la palabra, cada vez más inclinada al silencio a partir de *El libro de barro* (1993) y sus dos últimos poemarios, *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2001), el relativo absurdo de la existencia y su lugar en el universo. En

este punto del itinerario poético de Blanca Varela, las palabras de Octavio Paz, a propósito de su recién inaugurada obra -hace siete poemarios atrás-, resuenan ahora con más fuerza que nunca:

Para algunos poetas [...] la realidad no es algo que hay que negar o transfigurar sino nombrar, afrontar y, así, redimir. Operación delicada entre todas, ya que implica una reconciliación con esa realidad, es decir, una búsqueda de su sentido y, al mismo tiempo, una transformación de la actitud del poeta (12).

El falso teclado es, precisamente, la consumación de un proyecto literario y vital que se ha gestado fiel a los dictados de la conciencia crítica de la poeta y a su lucha obstinada por encontrar ese “destello” en su alma que, reflejado en el lenguaje, alumbra perennemente lo que se esconde detrás de la máscara de la realidad. Se confirma en él la austeridad y la desnudez del lenguaje como seña de una poética que ha ido disminuyendo sus artificios -tal y como pronosticara Roberto Paoli- conforme el movimiento del alma vareliana iba estrechando el círculo de búsqueda en su afán por encontrar “las huellas de lo sagrado en la noche del mundo” (Echagüe).

Se trata de su poemario más reducido, en el que, en tan solo trece poemas cortos, la poeta peruana sintetiza y recapitula toda una poética cuyo avance ha respondido siempre a la búsqueda de una realidad auténtica y de un sentido trascendente de la condición mortal del ser. Una búsqueda que

necesariamente desemboca en el silencio “no [...] por complacencia, sino por el intento de traspasar la expresión [...], de provocar en el silencio esa resonancia significativa” (Usandizaga 181). Paradoja contenida en su título, *El falso teclado*, en cuya metáfora se revela la necesidad de encontrar la palabra que dé a ver el revés invisible de la realidad y, ahora más que nunca, expresar con ella la música del silencio, la experiencia poética, que -como la experiencia mística- la poeta reconoce como el saber indecible del alma:

El falso teclado

toca toca
todavía tus dedos se mueven bien
[...]
nada suena mejor que el silencio
nuestro desvelo es nuestro bosque
aguza el oído como una hoz
a trillar lo invisible se ha dicho
para eso estamos
para morir
sobre la mesa silenciosa
que suena (260)

“Trillar lo invisible”, tal es, como ha señalado Adolfo Castañón, una de las consignas a la que se ciñe este poemario (Castañón 21). La otra, inseparable de la primera, la de expresar lo indecible (“nada suena mejor que el silencio”), que viene, por lo demás, a establecer el lazo de unión entre Blanca Varela y José Ángel Valente, a quien la poeta dedica de forma significativa su último libro, y con cuyas ideas sobre la noción de infabilidad, como se deduce del poema antes citado, se afirma “une affinité spirituelle au-delà de l’amitié qui les unissait” (Salazar). Para el poeta español: “la noción de infabilidad se basa, precisamente, 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 [...] fondo soterrado, al que nos remite la palabra poética” (Valente 149). Idea de la expresión de lo indecible que la autora peruana explica de la siguiente manera a propósito de la “falsedad” -que es imposibilidad y fracaso- inherente al oficio de escribir poesía:

[...] el teclado del escritor es falso: Sin embargo, el lenguaje es la única arma con la que cuenta para su empresa; aun cuando sabe de antemano que el poema es imposible, que no hay palabras para lo indecible, busca una y otra vez: transitando de la luz a la sombra, de la noche al día, de la luz a la nada. Desde la desesperación, como único camino, porque, aunque el único destino es la derrota [...] es preciso empezar siempre de nuevo. Como la eternidad de Sísifo y su condena es la lucha cuerpo a cuerpo con el poema (Pollarollo 14).

Sus palabras confirman una poética que no ha abandonado la pauta de asedio a la realidad ya establecida en su segundo poemario, *Luz de día* (1963): “Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe. [...] / No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado” (“El orden de las cosas” 55), y que supone el vértice en el que concurren todos los ángulos de su arte poética. La idea de la repetición no solo está relacionada con la insuficiencia y fracaso del lenguaje, sino también con la esperanza que al mismo tiempo el poeta deposita en él por lo que de esencia reveladora tiene la palabra poética¹. Pero

no tanto una revelación “nueva” como la revelación de un conocimiento “olvidado” cuyo recuerdo aspira el poeta a evocar en el poema. Sin embargo, la esencia temporal del ser conlleva también el desgaste de la memoria, peso fundante de su identidad, como se viene viendo desde *Ese puerto existe* (1959) y cuyas vivencias, diría Emilio Lledó, van siendo aplastadas por el tiempo de la vida en los márgenes del olvido (27). Así pues, el decir poético es la forma de resistencia particular del poeta contra el deterioro de la memoria -y del propio cuerpo-, pues su preservación en la palabra, que es también forma de trascendencia encarnada y revelación del ser, le asegura, al menos, la posibilidad de re-crear y re-significar el mundo; de re-crearse, en última instancia, a sí mismo, una y otra vez, “hasta el último aliento”:

Es fría la luz
es fría la luz de la memoria
lo apenas entrevisto brilla con insistencia
[...]
óleo sobre el papel
endurecido por el tiempo
así cayeron en la mente
formas y colores
casualidades
azar que anuda sombras
[...]
crece el yeso de un cielo
mil veces lastimado
mil veces blanqueado
se borra el mundo y se vuelve a escribir
hasta el último aliento
sólo esto
eternidad aparente
mísera astilla de luz en la entraña
del animal
que apenas estuvo (249)

En este poemario confluyen las obsesiones varelianas (la luz y la sombra, la ausencia de dios, el tiempo,

la memoria, la reflexión sobre el acto poético...) pero como si las quisiera “condensar [...] con pinceladas mínimas, como breves apuntes, en los que quisiera dejar constancia de lo esencial” (Guerrero 77). Ese efecto de condensación tiene mucho que ver con el cambio de actitud frente a la realidad y su ser que el sujeto vareliano ha venido acusando a lo largo de su trayectoria, y que, a su vez, ha condicionado la evolución de su discurso. La contención a la que este tiende es pues consecuencia de la concepción –aprendida de grandes maestros como Octavio Paz, Emilio Westphalen, José Ángel Valente y Paul Celan como ella misma ha reconocido² - de la poesía como “respiración y silencio”. Recordemos que, para ella, el silencio, sobre todo:

[...] es muy importante porque en ese silencio debe haber cosas que tienen que quedar en el alma del lector. [...] La música del poema es lo que va dando la respiración. Es algo que vibra en lo más profundo. Me explico, más que buscar en el exterior, busco armonía en el interior. Eso es algo que viene desde muy dentro, y viene como un aire: la respiración del poema es el oxígeno del alma. Eso es lo que he tratado de buscar, y como dije, ese viento debe ser contenido. Ahora que soy mayor sería muy fácil llenar páginas y páginas de poesía, porque es menos fácil contenerse. (8)

El sujeto poético de *El falso teclado* ha abandonado la actitud indagadora e increpadora de poemarios anteriores para asumir plenamente, y hasta con cierto humor negro, su

condición existencial absurda y el carácter temporal del ser:

Strip tease
quítate el sombrero
si lo tienes
quítate el pelo
que te abandona
quítate la piellas tripas
los ojos
y ponte un alma
si la encuentras (251)

Pero lejos de ser una asunción pesimista o derrotista de la existencia y la realidad, la última poesía de Blanca Varela, cuyo despojo no sólo es reflejo del deterioro físico del ser sino también del proceso de desasimiento del alma hacia un mayor estado de profundidad contemplativa, nos invita a recuperar la “inocencia perdida”, la curiosidad ante la vida, y el deseo -que es capacidad de visión- de encontrar su esencia tras el gesto cotidiano y no menos doloroso que la esconde:

[...]
si el cuerpo es silencioso
la mente bulle
como un caldo de pobre
nada por aquí nada por allá
pero tal vez
bajo el diente desgarrado algo verde
y picante nos despierte
otra vez lacerados
¿una maldad?
¿un trozo de pan oscuro?
¿un buen mal sueño?
¿la vida? (261)

En la última etapa de su madurez poética, señala Roland Forgues, “lo más sobresaliente de Blanca Varela es que trasciende el género para abordar el tema de lo humano en su doble dimensión material y espiritual [...], la

conciliación identitaria del cuerpo físico y de su aprehensión espiritual”. Así pues, la preocupación por el quehacer poético es el gesto refractario de la angustia del ser consciente de su temporalidad, que lo consume irreversiblemente, y de la falta de asidero en una realidad exterior inaprensible e intrascendente:

Dama de blanco
el poema es mi cuerpo
esto la poesía
la carne fatigada el sueño
el sol atravesando desiertos
[...]
los extremos del alma se tocan
se cierran
se oye girar la tierra
ese ruido sin luz
arena ciega
golpeándonos
así será
ojos que fueron boca que decía
manos que se abren y se cierran
vacías
[...] (257)

El alma, bien lo sabe el sujeto vareliano, se siente en todo su ser cuando padece la realidad; solo entonces surgirá de las entrañas oscuras y silenciosas donde ella habita “la palabra que expres[e] la profundidad de la experiencia interior, en un sondeo metafórico de los abismos, esto es, las claves del origen y del destino, de los sueños, deseos y anhelos, en suma, la palabra que da luz o esclarece al palpito de la vida” (Cerezo 25). Solo en lo más profundo del ser, el alma, mediada por la palabra poética y encarnada en el poema, será capaz de trascender, de percibir la realidad en toda su intimidad y unidad:

Poema

ciegas en el fondo de mí
haces blanco en el blanco
y pasas
hacia adentro navegan
carne y peladura
son alas de lo mismo
gravitan en el cieno
momento como tumba o nacimiento
lugar de encuentro (262)

Acaso sea este también el sentido trascendente que guardan los poemas amorosos (casi inexistentes en su obra) que la poeta incluye en este poemario: “Juego amoroso” y “Diálogo”:

Juego amoroso

las manos a la altura del aire
a dos o tres centímetros del vacío
no se mirará nada preciso
[...]
el cierra ojos y el ábrelos
en la breve opacidad
de una luz que no se ve
[...]
párpado sobre párpado
labio contra labio
piel demorada sobre la otra
llagada y reluciente
hogueras
eso haremos a solas (252)

Diálogo

él abre la boca
es roja por dentro
ella abre los ojos
su córnea es blanca
como la luna
se está quieta
la córnea luna
iluminando apenas
la bienamada encía
adentro
con silencio

a boca cerrada
a oscuras
habitan ambos (255)

Más allá de la descripción o evocación del encuentro entre dos amantes, se desprende de estos poemas la idea del amor como elemento integrador del ser en la medida que es un sentimiento que responde al deseo sempiterno de unidad y trascendencia al que aspira el ser humano desde sus orígenes³. El territorio del amor, es pues, al igual que el territorio del poema, “lugar de encuentro”, trasfiguración (conciliación de contrarios) y revelación; de la misma forma que el poema es también acto de amor por el poder consustancial a la poesía de acortar y anular distancias:

[...] entre el hombre y los objetos, entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y la muerte. Más que un vacío, esas distancias son el músculo al que es posible dar vida con el nervio de la visión creadora, con el tatuaje inusitado de la palabra en función y explosión de ser, para mover así el mundo (Juarroz 24).

El sujeto vareliano ya no precisa de ningún punto visual al que aferrar su mirada (“no se mirará nada preciso”), pues la única luz que aspira a ver no es luz visible para nuestros ojos, sino una “luz que no se ve”, de esa de la que están hechas las cosas esenciales que se guardan en el alma y que el poeta intenta rescatar del silencio originario y evocar en la palabra poética:

De ella sale, desde su silencioso palpitar, la música inesperada,

por la cual la reconocemos; lamento, a veces llamada, la música inicial de lo indecible que no podrá nunca, aquí, ser dada palabra. Mas sí con ella, la música inicial que se desvanece cuando la palabra aparece, y que queda en el aire, como su silencio, modelando su silencio, sosteniéndola sobre un abismo (Zambrano 85).

Hasta su último poemario, el sujeto vareliano siempre ha apelado a la necesidad de un orden poético y existencial que le dé sentido a su paso por el mundo. Sin embargo, se reconoce y acepta la muerte como el único aspecto del devenir humano incapaz de aprenderse: “nadie nos dice cómo/ voltear la cara contra la pared / y / morirnos sencillamente” (263). Buscamos siempre un orden, reglas para nuestra existencia, mas para la muerte, ni la palabra tan si quiera puede instruirnos; vivimos para lo único que no se nos enseña: para morir. Frente a ello, sólo resta desandar el camino a través de las rutas de la memoria y la poesía, allí donde el hoy es siempre eternidad: “[...] cambiar el paso/ acercarse/ y oler lo ya vivido/ y dar la vuelta/ sencillamente dar la vuelta.” (263).

En este poemario se confirma la “cierta tendencia mística” (Coaguila 35) reconocida por la propia autora a propósito de un interés más evidente por la dimensión metafísica, sagrada –no religiosa- de la existencia y la palabra, que acusa su poesía sobre todo a partir de *El libro de barro* (1993), y podemos constatar en el uso de un lenguaje negativo y paradójico que nos recuerda al de los poetas místicos:

Noche afuera
 ascender de la noche
 hacia la oscuridad más plena
 hasta encontrar agua que no se bebe
 ni corre bajo el pie
 agua que no se oye
 ni se ve

o esperar en la boca del pozo
 que se cierra
 la cuerda que es carne de tu lengua
 que te dice y te cuelga (259)

Este poema, afirma Usandizaga, es tal vez “el que mejor registra ese paisaje en que se cierra el círculo” (183) de su obra, ratificando en definitiva el movimiento ascendente hacia lo más profundo de una poética que “ha crecido a la luz y a la sombra de su tránsito [...]; [que] [d]ice mucho y calla más, aduce y contradice, se expande y se recorta; y crece en fin animada por su propia materia emocional, por la dinámica interna que discurre como una química incierta, capaz de corroer el lenguaje, capaz de cifrarlo como certeza revelada.” (Ortega 14) En este sentido, la reflexión que hiciera José Ángel Valente sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, dos grandes maestros de la palabra y el silencio, valida un discurso que al igual que el de ellos es el resultado del “canto que se enciende como una hoguera posible contra la muerte” (De “La noche tiene un rostro”, Varela 370):

[...] Volvemos una y otra vez a la palabra inicial, a la sola palabra poética, palabra de germinación, que recita ininterrumpidamente el comienzo del origen. Estado natural o estado de gracia de la palabra. El sentido naufraga en la noche.

Noche del sentido en la que la palabra es un solo aparecer oscuro de materias lumínicas y el poema ese solo aparecer, ese oscuro fulgor. Ser y materia del poema ante los que cabría decir, como escribe Westphalen, “me deslumbra tanta noche”.

Y de ese repentino fulgor quedan las palabras en el espacio del poema como “vestigios del silencio”, como señal de aquel lugar o parte, donde en verdad, “nadie parecía”. Exploración en los límites. “Una exploración ardua –escribe Westphalen– y que pocas veces logra extraer residuos de lo apenas alcanzable o reflejos de espejismos disueltos en la cercanía.” Imposibles, pues, en el desarrollo de la escritura, los planes de construcción, el trazado del libro o de la obra [...]. Esa ardua exploración puede llevarnos, en efecto, a algún lugar o a ninguna parte. No hay garantía. Todo se produce en puro riesgo. Acaso alguna vez, “pocas veces”, se llega a sobrepasar mínimamente el nivel del vestigio o del residuo. [...] Existe solo la pura y ardua exploración, la tentativa, el balbuciente o tanteante azar, el regreso al principio, la vuelta incesante a la palabra inicial. (68)

La intuición mística a la que, según Ferrari, tiende su obra, no responde, pues, a ningún tipo de nostalgia doctrinaria –ya vemos que dios, hasta el último momento, sigue siendo un “bulto metafísico” (“Así debe ser”)⁴ - como a la fe que, a pesar de su naturaleza equívoca e inexacta, la propia

autora prodiga a la poesía, al arte y a toda creación humana, como única vía posible de trascendencia. Solo por ello ya cobra sentido la existencia, y tal es y ha sido siempre la “absurda” esperanza vareliana:

Otro
carezco de raíces de manos
de retoños
mi frente es sólida
como una piedra
que será arrojada
y que las aguas tomarán arena
y esa arena llenará la boca
de alguien vivo
y hasta aquí habré llegado
entre la mar y el campo
aleteando y mugiendo (256).

Bibliografía

Castañón, Adolfo. “Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio”. Prólogo a Blanca Varela: *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001.

Cerezo, Pedro. “El alma y la palabra”, en *Filosofía y literatura en María Zambrano*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

Coaguila, Jorge. “‘Prefiero la desvergüenza’. Confesiones de Blanca Varela (2)”. *La República*, Lima, 8 de mayo de 1994, pp. 35-36.

Echagüe, Hugo. *Poesía y silencio*. Santa Fe (Argentina): Universidad Nacional del Litoral, 1993.

Guerreiro, Eva. “La poética de Blanca Varela: ‘Hacer la luz aunque cueste la noche’”. Introducción a *Blanca Varela, Aunque cueste la noche*. Selección de Ángel González Quesada. Salamanca:

Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2007.

Forgues, Roland. “Blanca Varela, fundadora de una utopía poética que ignora, asume y trasciende el género”. *Ciberayllu*, 20 de mayo de 2008. http://www.ciberayllu.org/Ensayos/RF_BlancaVarela.html.

Juarroz, Roberto. *Poesía y Creación: diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohé, 1980.

Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa, 1999 (1998).

Maritain, Jacques. *La intuición creadora en el arte y en la poesía*. Madrid: Ediciones Palabra, 2004 (1953).

Ortega, Julio. “Blanca Varela: una verdad en carne propia”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Homenaje a Blanca Varela*, Nueva Época, núm. 365, México, D.F., mayo de 2001, p. 14.

Paz, Octavio. “Destiempos de Blanca Varela”. Prólogo a *Ese puerto existe (y otros poemas)*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1959.

Pollarolo, Giovanna. “El diálogo desesperado de Blanca Varela”. Prólogo a *El libro de barro y otros poemas*. Caracas: FUNDARTE, 2005.

Posadas, Claudia. “La pasión contenida de Blanca Varela”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 365, 2001, p. 7.

Salazar, Ina. “Du visible à l’invisible: L’écriture de la lumière dans l’oeuvre poétique de Blanca Varela”. *L’Âge d’Or*, no. 5, 2012. <http://lisaa.u-pem.fr/revues-en-ligne/lage-dor/texteintegral-du-n5-2012/>.

Valente, José Ángel. *La experiencia abisal*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

Varela, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001.

Usandizaga, Helena. “La oscuridad más plena”. *Hueso Húmero* 39, 2001, pp. 172-184.

Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

NOTAS

¹ Concepción del lenguaje poético como conocimiento o revelación que comparte con José Ángel Valente, cuya poesía destaca, además, por un importante cariz místico de raigambre juancruciana. Para un acercamiento general a su obra y a la bibliografía sobre el autor, véase José Ángel Valente: *El vuelo alto y ligero*. Introducción, edición y selección de César Real Ramos. Salamanca/ Madrid: Ediciones de la Universidad de Salamanca/ Patrimonio Nacional, 1998.

² “C.P.: José Ángel Valente decía que un poema no existe si no se oye, antes que su palabra su silencio. ¿Ése es el sentido que busca su poesía? B.V.: Claro. He tenido grandes maestros en ese sentido; Octavio Paz, por ejemplo, quien manejó muy bien ese aspecto: él sabía que había que suspender el discurso en un momento. Otro ejemplo es Valente mismo. Admiro muchísimo su poesía. [...] Otro maestro, gran amigo también, ha sido Emilio Adolfo Westphalen, quien no sólo preservó el silencio dentro del poema, sino que mantuvo un silencio de 30 años que hasta hace poco rompió. [...] Un autor que no puedo dejar de mencionar es Paul Celan, otro de mis amores en poesía. A mí me gusta el trabajo poético que dice cosas a la manera en que la poesía sabe decirlas; Celan, por ejemplo, es maravilloso en ese sentido.” (Posadas 8).

³ Platón recoge esta idea en el mito del andrógino expuesto por Aristófanes en *El Banquete*. Según relata, el

andrógino, ser redondo, de cuatro brazos, cuatro piernas, una cabeza con dos caras y dos órganos sexuales (hombre y mujer), fue dividido por Zeus como castigo por haber conspirado contra los dioses. A partir de ahí, las mitades separadas sólo podrán juntarse por la intervención de Eros: “Es entonces de tan lejos en el tiempo (191d) que proviene el Eros de los unos por los otros, innato en los seres humanos, que convoca la naturaleza primitiva e intenta hacer uno de dos y cura la naturaleza humana..” Platón: *Simposio*. Traducción inédita de Juan Nadal Seib. 2011.

⁴ “así debe ser el rostro de dios / el cielo rabiosamente cruzado / por nubes grises violetas y naranjas / y su voz / el mar de abajo / diciendo siempre lo mismo / tan monótono / tan monótono / como el primer día”. (253)

