INCORPORACIÓN DEL ACADÉMICO
DON CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN
(Sesión pública del 21 de agosto de 2008)

BLANCA VARELA Y LA LUCHA INTERMINABLE
CON LAS PALABRAS

Camilo Fernández Cozman

Señor doctor Marco Martos Carrera, Presidente de la Academia Peruana
de la Lengua,
Excelentísimo Embajador de España en el Perú,
Señores académicos de número,
Señores académicos correspondientes,
Señoras y señores:

Es para mí motivo de inmenso regocijo ser incorporado como académico de número en esta docta casa que tuvo como presidente a don Ricardo Palma. Lo constituye por un abanico de razones. La primera: no resulta una práctica habitual que la tarea del crítico literario sea valorada en los predios de la intelectualidad, a veces un poco reacia al reconocimiento del trabajo del hermeneuta literario. Si es algo azaroso dedicarse a concebir un poema o una obra de teatro, lo es –aún más– consagrarse a la incierta labor de analizar versos o cuentos o novelas en el Perú. Para algunos, se trata de un quehacer bizantino. Si poca gente lee poesía, ¿cuántos estarán dispuestos a devorar un libro de crítica que bordea las trescientas páginas e intenta asediar el significado siempre huidizo de un poema?

La segunda razón que me colma de beneplácito es que en la Academia Peruana de la Lengua se hallan mis maestros que supieron despertar en mí la sed de investigación en las aulas de la Universidad

de San Marcos, allá en los lejanos años ochenta, cuando el Perú parecía ahogarse, atónito, ante la marea incesante de la violencia. Permitaseme mencionar a Jorge Cornejo Polar (erudito recientemente desaparecido; profundo conocedor de la obra de Manuel Ascensio Segura), a Jorge Puccinelli, Marco Martos, Edgardo Rivera Martínez, Carlos Germán Belli, Manuel Pantigoso, Carlos Eduardo Zavaleta y Eduardo Hopkins. Ya no está (aunque su recuerdo nos acompañe) Antonio Cornejo Polar, en cuya casa de la avenida Higuiereta yo discutía, con pasión y algo de sindéresis, sobre los vericuetos de la literatura latinoamericana y trataba de echar quizá luz en el camino siempre sinuoso de la creación poética. Allí aprendí que la crítica literaria era también una cuestión de estilo y que un investigador debía tener como norte esclarecer el sentido que subyace a una novela o a una obra de teatro. El hermeneuta literario no es dueño de la verdad absoluta, sino un lector que busca compartir su exégesis con los demás. Un poema no puede reducirse a una fórmula matemática, sino que es un objeto vivo que invita al lector a emplear su imaginación para completar la significación que el autor apenas ha esbozado. Umberto Eco se ha referido a la poética de la obra abierta para aludir a un tipo de obras que consideraba al receptor como el libre ejecutante de una partitura dejada casi inconclusa por su diestro hacedor. Hans-Robert Jauss, por su parte, ha dicho que la historia de la literatura era una provocación. Es decir, un poema es un acicate a nuestra fantasía de lectores y debiéramos responder con una interpretación creativa y no con una ecuación que simplemente reduzca a un mero esquema la complejidad polisémica del discurso literario.

La Academia Peruana de la Lengua tiene el noble oficio de preservar el invalorable legado de la comunidad hispanohablante: el idioma. Pedro Salinas, eximio traductor de Marcel Proust y sutil poeta, afirma sin ambages: "No habrá ser humano completo, es decir, que se conozca y se dé a conocer, sin un grado avanzado de posesión de su lengua. Porque el individuo se posee a sí mismo, se conoce, expresando lo que lleva dentro, y esa expresión sólo se cumple por medio del lenguaje"¹. Hablar, escribir, leer y escuchar son actividades en las cuales nos involucramos intimamente

¹ Pedro Salinas. *El defensor*. Barcelona, Editorial Península, 2002, p. 366.

como seres humanos y permiten el reconocimiento de la voz del otro. Moldeamos nuestra personalidad a partir de las palabras y nos insertamos en una determinada tradición cultural sobre la base de un sistema de signos que compartimos con los demás y así abrimos la necesidad del consenso como fundamento imprescindible de la convivencia humana.

Mi tema de disertación será la poesía de Blanca Varela, mas me centraré en su poemario *Valses y otras falsas confesiones* (1971). El poeta metafísico inglés John Donne decía: "Ningún hombre es una isla en si mismo/ Cada hombre es un tramo del continente, una parte del todo". Por ello, la obra de Varela establece lazos fecundos con el surgimiento de la lírica contemporánea en el Perú, donde brillan autores como César Vallejo, José María Eguren y Jorge Eduardo Eielson.

Alberto Escobar hizo una periodización de la lírica peruana sobre la base de la idea de la fundación de las tradiciones poéticas nacionales. Así, en plural, porque el proceso es múltiple e interminablemente heterogéneo. Este ciclo de los fundadores, según Escobar, tiene como exponentes a Eguren, Adán, Vallejo, los otros poetas vanguardistas y los artífices de la llamada Generación del 50. En tal sentido, Varela es una de las fundadoras de las tradiciones poéticas en el Perú, como lo fue Sor Juan Inés de la Cruz en México, o Gabriela Mistral en Chile. Se trata, sin duda, de piedras angulares en el panorama de la poesía hispanoamericana. Octavio Paz descubre que:

"Blanca Varela es una poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjunto frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad. Y, también, una exploración de la propia conciencia"².

² Octavio Paz. "Destiempos" en Blanca Varela. En: Varela, Blanca. *Canto villano. Poesía reunida* (1949-1994). México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 10.

Aquí se observa cómo el escritor mexicano subraya de qué manera Varela cuestiona una poesía didáctica que intente explicar al lector la significación del poema. Ello la lleva a explorar la sugerencia como centro de su poética a la manera de los simbolistas franceses que recusaban los códigos realistas y, como si concibieran una pintura impresionista, trabajaban con el efecto de la luz y con la disposición de los colores.

Roberto Paoli señala que:

“En la crisis del lenguaje poético contemporáneo observamos que hay poetas que rompen los diques de contención de la verbalidad; otros que, en cambio, tratan de reducir la expansión física del discurso verbal. A esta segunda categoría pertenece por derecho la expresividad de Blanca Varela. Claro está que la distinción es puramente fenomenológica y no supone jerarquización alguna. ‘Hiperverbales’ e ‘hipoverbales’ tiene las mismas probabilidades de acertar o desacertar en sus realizaciones expresivas”³.

Por ejemplo, Walt Whitman y Pablo Neruda son poetas “hiperverbales” porque, al decir de Paoli, tienden a la expansión verbal. Una enumeración interminable de metáforas puebla *Hojas de hierba* y *Canto general*. En cambio, Constantino Cavafis y Giuseppe Ungaretti son poetas “hipoverbales” porque sus obras trasuntan una búsqueda de síntesis y reducen el proceso expansivo antes referido con el fin de lograr la precisión verbal. Varela está más cercana a esta segunda tendencia porque en su poesía se busca la concentración del mensaje en escasos vocablos.

Adolfo Castañón precisa que:

“Originalmente próxima a poetas como el nicaragüense Carlos Martínez Rivas o el mexicano Octavio Paz, Blanca Varela ahonda su propia búsqueda ética y poética en el curso de una obra mineral,

³ Roberto Paoli. “Una visión lúcida y desencantada”. En: Varela, Blanca. Op. cit., p. 19.

tallada en los huesos, labrada más allá de la piel anecdótica y del fácil jaspeado asociativo"⁴.

Aquí se observa cómo escribir poesía entraña, para Varela, una inacabable búsqueda ética que no cae en la lírica de instrumentalización política, pero que, fiel al trabajo con el lenguaje, cuestiona las fáciles dicotomías entre lo masculino y lo femenino, o entre lo público y lo privado, para escuchar la voz del otro y cuestionar la primacía del discurso patriarcal en el ámbito de la modernidad.

Creo que la escritura de Varela tiene dos fuentes: el simbolismo francés y el surrealismo. Stéphane Mallarmé, gran poeta simbolista, piensa que: "*Nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema que se obtiene al irlo adivinando poco a poco; sugerirlo, ése es el sueño"⁵. Es decir, Varela no nombra, sino sugiere sutilmente algunas atmósferas y disiente de la poesía de compromiso político cuya máxima expresión es, en el Perú de los años cincuenta, *Edición extraordinaria* (1958) de Alejandro Romualdo. Sin embargo, a diferencia de Mallarmé, la autora de *Ese puerto existe* reflexiona sobre su condición de mujer cuestionando ciertas estructuras de carácter patriarcal con el fin de plantear la necesidad de escuchar al otro en el concierto de la modernidad. No excluye la perspectiva masculina, sino busca repensar el rol de los géneros para que el autodesarrollo y el progreso colectivo caminen de la mano. Se trata de un planteamiento ético que pone énfasis en la necesidad del diálogo y la exclusión de todo monólogo autoritario.

Del surrealismo, nuestra poeta asimila creativamente la imaginaria que, sobre la base de la oposición entre vigilia y sueño, se nutre de metáforas de corte onírico y cuestiona el paradigma racionalista. Paoli ha señalado que "Varela se forma en un clima parasurrealista, igual que sus compañeros de generación: Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson,

⁴ Adolfo Castañón. "Blanca Varela: la piedad incandescente". En: Varela, Blanca. Op. cit., p. 28.

⁵ Stéphane Mallarmé. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris, Gallimard, 1976, p. 392. Tomo la traducción de Ricardo Silva-Santisteban.

Sebastián Salazar Bondy"⁶. "Destiempo", poema que forma parte de *Ese puerto existe* (1959) está dirigido a César Moro y relata el tránsito desde la esfera de la vigilia a la del sueño: "Se fue el día/ las escamas del sueño giran"; "Despierto// Primera isla de la conciencia.// Un árbol". También en *Las ínsulas extrañas* de Emilio Adolfo Westphalen se observa un camino que va del universo onírico al de la vigilia. En tal sentido, Varela establece, con rasgos distintivos, lazos fecundos con la obra de Moro y de Westphalen. No emplea la escritura automática como en algunos poemas de André Breton, pero se nutre de imágenes oníricas que cuestionan la racionalidad instrumental en el mundo moderno.

En *Valses y otras falsas confesiones*, Varela organiza un discurso multiforme donde se dan cita el monólogo del yo poético, las letras de valsos y la narración de hechos que remiten a la crisis del sujeto en las sociedades avanzadas. Dicha orquestación en varios planos recuerda los experimentos de T.S. Eliot en *Tierra baldía*, donde se yuxtaponen citas de versos de Baudelaire al lado de expresiones coloquiales o de breves textos en alemán. Al final, Eliot incorpora unas notas explicativas del origen intertextual de cada una de las referencias para desmitificar el concepto de originalidad de raigambre romántica y formular que el poeta debiera ser un mago de la dispositio.

El yo poético, en *Valses y otras falsas confesiones*, dirige su discurso a un interlocutor descrito como un ser "ahogado en un océano de semejanza". Pareciera que en el mundo cotidiano nos hemos sumergido, de manera algo desatinada, en la homogeneidad y no hemos dado primacía a los ecos de la alteridad, al reconocimiento del otro y del diferente, el cual reclama insistentemente nuestro concurso. Varela habla desde la perspectiva de una mujer (esposa o víctima), mas universaliza su discurso con el fin de cuestionar los fantasmas del discurso homogeneizador y excluyente. Giovanni Bottirolí subraya que "Deberíamos aprender a reconocer que los conflictos son fecundos, y las pacificaciones, estériles"⁷. Es decir,

⁶ Roberto Paoli. "Una visión lúcida y desencantada". En: Varela, Blanca. Op. cit., p. 15.

⁷ Giovanni Bottirolí. "Ibridare, problema per artisti. Alcune tesi". En: www.letteratura-tuttalavita.blogspot.com (21-08-2008) (La traducción es nuestra; a partir de ahora las citas de Bottirolí serán traducidas por nosotros).

sumirnos en la ausencia de contradicciones puede ser el paso a la inercia y al atraso; los conflictos bien encauzados hacen que surja la luz al final del túnel. El investigador italiano nos habla de estilos de pensamiento. El primero es el *disyuntivo* o *separativo*, basado –según Bottiroti– en los usos institucionales de la lengua; en este caso, se trata de superar la ambigüedad entre significante y significado, o entre signo y referente: “Separativo [...] presupone un mundo ya segmentado y categorizado, nombrado sin equívocos ni interferencias”⁸. El segundo es el *conjuntivo* que busca el tratamiento de la ambigüedad desde el punto de vista de los regímenes de sentido y puede ser de dos tipos: el *distintivo*, el cual revela el funcionamiento de una inteligencia estratégica de raigambre a veces dialéctica y que trasunta la idea de introducir un principio de articulación para interrumpir el interminable flujo de la semejanza; y el *confusivo* (neologismo que no entraña ningún sentido peyorativo), que pone de relieve la inestabilidad de los significantes respecto de los significados y tiende a lo cíclico.

José de la Riva Agüero, en *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), propugnaba la homogeneidad étnica y decía que nuestra literatura era una provincia de la española, como lo es la de Murcia o la de Aragón. Allí se manifiesta un *estilo separativo* porque se intenta superar la discusión sobre la naturaleza de la literatura peruana incluyéndola en el ámbito de la producción literaria peninsular.

José Carlos Mariátegui, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), evidencia un *estilo distintivo*, pues busca el tratamiento de la oposición entre lo andino y lo occidental a través del estudio de la producción indigenista y del aporte de poetas como César Vallejo, cuyo libro *Los heraldos negros* “es –según el Amauta– el orto de una nueva poesía en el Perú”⁹.

⁸ Giovanni Bottiroti. *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1993, p. 167.

⁹ José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1992, p. 308.

César Moro, en *La tortuga ecuestre* (1938-1939), revela un *estilo confusivo* porque practica una enumeración caótica casi interminable de metáforas y de metonimias propugnando que la analogía se repite sin cesar y que cobra primacía la inestabilidad de los significantes respecto de los significados.

Varela manifiesta un estilo distintivo, pues revela el tratamiento de las contradicciones y el funcionamiento de una inteligencia estratégica que, al decir de Bottirolí, supone "un pensamiento de la flexibilidad y la flexibilidad es indispensable en una identidad relacional compleja"¹⁰. Varela lo sabe con incuestionable precisión y, por eso, toma mano de los contrastes en el universo de las relaciones cotidianas para construir un mosaico de textos donde la violencia verbal resulta también un recurso artístico que abre el camino a la experimentación verbal. Las palabras se rozan entre sí de modo inacabable y de aquella lucha nace la creación al borde del abismo porque, como el Ave Fénix, se renueva incesantemente y traza los límites de su propio discurrir. Sin embargo, Varela trasunta un pensamiento de la flexibilidad, pues busca una salida ante las oposiciones que habitan en el mundo cotidiano a través de la escisión del sujeto y de cómo una lucha entre dos principios (el de la antitesis y el de la contigüidad) pudiera abrir la posibilidad de un tratamiento de la contradicción y una eventual síntesis.

"Nuestro sistema conceptual, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica" –han dicho George Lakoff y Mark Johnson¹¹. A ello debemos añadir que la moderna lingüística cognitiva ha desarrollado investigaciones muy avanzadas para desentrañar el funcionamiento del cerebro a partir de la organización metafórica del pensamiento. Parafraseando a Giorgio Raimondo Cardona¹², puedo afirmar que es como si concibiéramos, ahora, que esta casa fuera

¹⁰ Giovanni Bottirolí. Op. cit.

¹¹ George Lakoff y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 39.

¹² Cf. Giorgio Raimondo Cardona. *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*. Roma-Bari, Laterza, 1985.

un cuerpo; los pilares fueran los brazos; la entrada, la boca; las ventanas, los ojos, etc.

Veamos la primera parte del poema llamado "Ejercicios", que forma parte de *Valses y otras falsas confesiones*:

Un poema
como una gran batalla
me arroja en esta arena
sin más enemigo que yo

yo
y el gran gran aire de las palabras

El yo poético como personaje es configurado como un sujeto escindido: una parte de él está en relación metonímica (de contigüidad) con el poema; la otra se halla en una relación antitética con el mismo texto poético. La obra literaria (y su constitución) acompaña al yo poético, pero a la vez lo enfrenta a este con el producto de su propia creación. Es más, el propio hablante en tanto personaje se convierte en enemigo de sí mismo. Hemos comprendido –al decir de Bottirolí– la figura del personaje de manera atomística o funcional¹³, es decir, como una suma aditiva de cualidades ("lealtad", "diligencia", "bondad", etc.) o un mero actor algo estático y determinado por su hacer y la naturaleza de sus acciones. Y allí late un error porque debiéramos considerar siempre al personaje como un ser dinámico y que busca, de modo persistente, una autocorrección en el ámbito conductual. Por eso, el yo poético configurado por Varela es, en realidad, un personaje hablante, un actor en permanente transformación que se enfrenta a sí mismo porque busca una autoconciencia de su accionar y la necesidad de progreso. Ello se logra a través del empleo de una inteligencia figural (una organización del pensamiento basada en las redes figurativas) que, sobre la base de la percepción de los términos opuestos, pueda encontrar una salida a la contradicción antes expuesta.

¹³ Cf. Giovanni Bottirolí. Op. cit., p. 107.

La metáfora que preside el texto es la siguiente: "escribir significa luchar con las palabras y consigo mismo". El "poema-ser humano" (que arroja al yo) es un personaje metonímico que, como hemos visto antes, establece una relación antitética con el yo poético, quien percibe su interioridad como otra antítesis, donde se trasunta una escisión entre dos aspectos del sujeto que luchan entre sí: uno que cultiva la escritura del poema y otro que ve a este como un permanente enemigo en el campo de batalla de la creación artística.

Además, hay la metáfora "el gran gran aire de las palabras", donde se observa que el lenguaje no solo tiene un enorme prestigio (se alude a su grandeza en tanto producto), sino que implica una concepción plástica, pues se concibe que las palabras tuvieran volumen (largo y ancho) como si fueran las partes de una figura escultórica en el ámbito de las artes plásticas.

Otro poema notable en lo que respecta a la orquestación figurativa es el "Vals del Ángelus", donde el yo poético le increpa a su interlocutor un comportamiento atravesado por la violencia y por la preeminencia del monólogo autoritario:

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo.

Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.

Un leve hálito vallejiano (de "Traspié entre dos estrellas") parece impregnar el fragmento antes citado. El poema de Varela esgrime un cuestionamiento de los marcos institucionales de la sociedad patriarcal. La relación entre el yo poético como personaje y su interlocutor es de raigambre antagónica; vale decir, la antítesis cumple un papel esencial en la interrelación entre los personajes del poema. Sin embargo, el final del texto es sumamente ilustrativo:

Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza.

Hemos pasado de la antítesis a la metáfora, de la confrontación a la analogía. El yo poético aparece, nuevamente, como un sujeto escindido: una parte ocupa la casilla de ser agredido por el discurso autoritario; en cambio, la otra parece ser un reflejo del ejercicio de la violencia en el mundo cotidiano. Recordemos que Bottirolí había afirmado que las confrontaciones permiten conocer a plenitud el movimiento de autocorrección que realiza el personaje cuyo accionar es dinámico y no una mera suma de cualidades abstractas. El yo poético transita de una antítesis (un cuestionamiento del monólogo autoritario) a la percepción de una “terrible semejanza”, analogía entre la víctima y el victimario que es vista de manera crítica. La acción del victimario pareciera haber dejado algunos rezagos de violencia en el comportamiento de la víctima. Allí tenemos una crítica de Varela a la denominada “cultura de la barbarie” como un espacio vital donde el nivel de deshumanización se incrementa de tal forma que infesta todas las prácticas del mundo cotidiano. El ejercicio del poder degenera al sujeto y hace que la poesía esgrima su voz como una praxis donde asoman la conciencia crítica y la posibilidad de progreso para salir del círculo del autoritarismo y escuchar la palabra del otro.

Lautréamont afirmaba que la poesía debía ser escrita por todos. Ezra Pound decía que ella era una ciencia, tal como lo son la química y la biología. T.S. Eliot subrayaba que el poeta tenía como misión fundamental preservar su lengua. Enrique Lihn, alguna vez, llegó a pergeñar el siguiente ilustrativo verso: “Porque escribí porque escribí estoy vivo”. La poesía es un intento de acercarse al otro: el enigmático lector que descifrára el poema apenas esbozado por el autor. “Yo es otro” ha enfatizado Arthur Rimbaud en *Cartas del vidente*. La relación entre emisor y receptor semeja un vínculo de amistad. José Emilio Pacheco dice a George Moore, uno de sus más asiduos lectores: “No nos veremos nunca pero somos amigos”.

Que este discurso sea, sobre todo, un vivo testimonio de agradecimiento. Ser incluido como académico de número me convierte en cómplice y partícipe de la inmensa tarea de hacer de la lengua

española un lugar de encuentro, de sana convivencia del espíritu con el mundo cotidiano. Humboldt señalaba que al usar el lenguaje, el ser humano ejercitaba su creatividad hasta límites insospechados. El lenguaje constituye *per se* una actividad creadora y la poesía lo es en grado sumo. Por eso, en ese notable poema llamado "Génesis", Eielson afirma de modo contundente:

Una palabra sola como el sol
Una palabra azul como la tierra

La palabra Adán durmiendo
Junto a la palabra Eva