

Olga Muñoz Carrasco

La búsqueda del origen en *El libro de barro* de Blanca Varela

El libro de barro (1993)¹ es un poemario fundamental en la obra de la peruana Blanca Varela (1926), no solo por la calidad de sus textos –algunos a la altura de los mejores poemas de toda su producción– sino también por el quiebro que imprime a su trayectoria. El recorrido desde su primer libro (*Ese puerto existe*, 1959) hasta el inmediatamente anterior (*Ejercicios materiales*, 1993)² se ve completado con este volumen,

1 Consta de veintitrés poemas en prosa, escritos entre 1993-1994 y reunidos sin secciones y sin títulos. Se ha mantenido con la misma estructura desde la primera edición. Recientemente se ha publicado también una traducción al francés de esta colección: *Le livre d'argile. Poemes / Poemas*. La traducción se la debemos a Claude Couffon.

2 La publicación de *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* es casi simultánea: *Ejercicios materiales* apareció muy poco antes que *El libro de barro*. Según Varela, tenía escrito ya el primero cuando terminó el segundo, de modo que prefirió respetar el orden de creación en aras de una mayor claridad.

pero no de una manera fácil ni previsible. En el apretado y minucioso tejido de esta poesía, *El libro de barro* retoma, por así decirlo, todas las hebras de colecciones anteriores. Con ellas se crean trazos novedosos, dibujos sorprendentes. No quedan hilos sueltos en el tapiz, simplemente una labor renovada que utiliza el material de siempre para formar paisajes solo esbozados antes.

Y es que se experimenta una transformación del discurso poético que convierte el libro en un acontecimiento inesperado y valiosísimo.³ Pese a la extrañeza inicial que provoca en un lector familiarizado con sus otros poemarios, Varela consigue, una vez más, una proeza habitual: mantenerse fiel a su creación y preservar la coherencia propia de su obra pese al riesgo de una propuesta estética como esta, tan alejada de las anteriores. El equilibrio entre lo conocido y lo innovador se percibe incluso en un acercamiento visual a los textos, cuando constatamos que son, en todos los casos, poemas en prosa. En libros anteriores habíamos encontrado composiciones brevísimas –siguiendo la huella del *haiku*–, algunas medianas y otras especialmente largas y complejas –con alternancia de prosa y verso o en forma de *collage*–. Pero el poema en prosa emana naturalmente de los versos ya conocidos, puesto que simplemente parece demorar la línea para cumplir con las lar-

3 Varela es muy consciente del cambio de rumbo que propone *El libro de barro*: “Hubo un momento en que ya no quise usar ciertas herramientas para hacer poesía porque se estaban convirtiendo en una retórica dentro de mi obra. El emplear siempre determinados elementos me estaba limitando” (Coaguila, 1994: 35). Y añade, enlazando este libro con su producción anterior: “Ahora, con *El libro de barro*, sin proponérmelo claramente, estoy pisando otras tierras, tal vez más pobres, con menos hallazgos” (Fondebrider *et al.*, 1995: 5).

gas pinceladas que cada texto propone.⁴ Y, sin embargo, el material vertido en este molde logra hacer del conjunto algo totalmente nuevo.⁵ El poema en prosa parece nacer así como posibilidad conciliadora entre lo inexplorado y las construcciones más conocidas de Varela.

Los veintitrés textos que componen el poemario son suficientes para conocer a fondo el nuevo paisaje, onírico y mítico. En cierto sentido, *El libro de barro* regresa a un territorio colindante con el surrealismo de los inicios de su obra. Pero a diferencia de los poemas surrealistas del comienzo, estos han logrado una evidente madurez. Así, con una depuradísima presencia de la vanguardia –personalizada y asimilada en condensación máxima–, la siempre compleja obra de Varela se torna aquí hermética en ocasiones. Jairo Guzmán señala que la dificultad que ofrece el libro “[...] es que toda interpretación que genere lleva implícita una carencia, dado el sinnúmero de

4 Comenta la autora al respecto: “*El libro de barro* es un libro de libertad. No lo inicié para hacer de él un libro de poemas, lo escribí como unas notas de impresión frente al mar. Comencé a escribir la primera página un día y, poco a poco, cada noche, anotaba algo mientras contemplaba el mar desde mi balcón. Venía como algo natural. No es un diario sino poemas muy espontáneos que no tienen intermediario de orden puramente literario” (Coaguila, 1994: 35).

5 “Ahora es otra la identidad que me preocupa y por eso seguramente escribí el segundo libro, que acaba de publicarse en Madrid. Este se llama *El libro de barro* y estoy muy sorprendida con él porque no sé qué cosa es. Tiene una escritura muy suelta, es tal vez algo místico, pequeño, y me parece que puede continuarse siempre, porque tiene una primera página y una última que pueden contener muchas otras o ninguna. Es como si hubiera abierto una compuerta y decidido ver qué sucede. Lo he publicado porque creo que hay que hacer esas cosas: correr el riesgo” (Fondebrider *et al.*, 1995: 5).

sentidos subyacentes al río escritural por donde fluyen las visiones” (Guzmán, 1995: 62). Y también aporta las certeras palabras de Sologuren respecto de esas imágenes: “Traspone el umbral de las visiones oníricas para mirar la realidad como otro sueño pero más cercano e hiriente” (Guzmán, 1995: 63). Podría casi afirmarse que más que una concatenación de visiones, se produce en *El libro de barro* una visión matriz –que tiene que ver con el origen de la stirpe, con el nacimiento de la vida en el mar– de la que surgen muchas otras para completarla. Esta interpretación unitaria de los textos coincide con la lectura que han hecho algunos de los poetas amigos de Varela, como ella misma comenta:

Para Westphalen es mi libro con mayor unidad; para Sologuren es un solo poema. Creo que, en este caso, Westphalen tiene más razón, porque han sido páginas escritas con la misma disposición, con el mismo sentimiento. Las escribí casi a diario, cada día o dos escribía una pequeña página, y cuando pensaba que ya lo había terminado seguía añadiéndole más páginas. Inclusive tengo otras. Si algún día escribo algo más creo que será para incluirlo en *El libro de barro* (Kristal, 1995: 149-150).

En todo caso, y volviendo al carácter críptico de algunos poemas, la dificultad de *El libro de barro* no debe sorprender, pues en este sentido solo se lleva al extremo una actitud muy frecuente en el resto de la obra: esta poesía jamás busca hacer cómplice al lector, nunca persigue su aquiescencia o aceptación. Valdivia Baselli asegura que se trata del libro más difícil de la autora: “Poesía exclusivamente en prosa que marca sus límites siempre desde lo onírico, con una delgada y mínima ruta que conduce a lo reconocible; ruta que algunas veces se tuerce en un lejano o deslumbrador enigma” (Valdivia, 2002: 22).

El libro de barro tal vez sea el conjunto de poemas más necesario de toda la producción de Varela, porque lleva a buen puerto una serie de propuestas poéticas traídas de lejos y difícilmente conciliables. Ejecuta una doble función, entonces: por un lado se afirma a sí mismo, por otro afirma retrospectivamente la vigencia de los libros anteriores.

En el origen

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

El libro de barro comienza con esta significativa estrofa. En ella se fija el espacio (el mar) y también uno de los propósitos principales del poemario (buscar la “vértebra perdida”). Después de la obsesión por el cuerpo erosionado del libro anterior, una voz poética mucho menos protagonista se vuelca aquí en la recreación del origen de la especie. La abolición del tiempo lineal contribuye a la fundación del instante primigenio, convocado frente al mar en muchos poemas. Así lo ha visto también Javier Ágreda cuando comenta: “*El libro de barro* es una especie de Génesis poético en el que las imágenes cargadas de mitos y arquetipos parecen corresponder a los albores de la humanidad” (Ágreda, 1997: 24).

Una de las primeras referencias al origen parece relacionarse con la tradición cristiana. La costilla de Adán que hizo nacer a Eva es el hueso que al azar se encuentra y extravía. Se insiste en esa misma idea en el segundo poema de la colec-

ción: “Hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo” (Varela, 2001: 196). La obra de Varela constituye en cierto sentido un verdadero osario poético: “el hueso del amor / tan roído y tan duro” (“Canto villano”), “los mundos los frágiles huesecillos del amor” (“Lección de anatomía”), este “huesecillo de la estirpe”... El hueso resiste el paso del tiempo, se niega a desaparecer del todo, despojado y sin carne ya. En el caso de la especie, el hallazgo del hueso permite reconstruir el nacimiento en el paraíso. Aquí encontramos el hueso al borde del mar, los huesecillos frágiles y esenciales que, por otra parte, señalan una vida todavía en formación:

Un esguince, un guiño y reptar nuevamente sobre la arena. Súbita simiente, pez rey de la pezuña incipiente, cristalina, sin uñas, sin dientes, sin útero ni testículo. Sin agujero donde incubar memorias de la especie. Transparente tabernáculo abuelo de la entraña donde dormita el ojo ciego del ser (Varela, 2001: 211).

Los huesos aluden a los despojos, a los restos de la primera vida. Significan a la vez aniquilación y permanencia, pues el tiempo los pule como a las piedras el agua. El hueso no solo constituye lo tangible: también lo incorpóreo se contagia de la dureza y por tanto de su perdurabilidad: “El corazón del eclipse, el viaje y el negro esplendor de la música carnal allí adentro, en el hueso del alma” (Varela, 2001: 202).

Al origen se refiere otro elemento que igualmente nos remite a la tradición cristiana –aunque no solo a ella–. La figura del árbol, que aparece varias veces en el libro, nos recuerda el árbol del conocimiento del bien y del mal, aquel que procuró la sabiduría y el pecado a los primeros pobladores del paraíso. Pero como sucede a menudo en *El libro de barro*, la historia de la estirpe se enreda con la trayectoria particular del

sujeto poético, de modo que el árbol, extrañamente, simboliza también la vejez con sus hojas caídas. Y digo extrañamente porque pocas veces se sirve Varela de símbolos tan usados como este. En todo caso, la igualación de la ancianidad con la plenitud de una flor anula cualquier muestra de previsibilidad: “Llevar la decrepitud como una flor. O como una corona. Es envidiable el otoño, la segura y hermosa dignidad con que se acuestan las hojas de los árboles sobre la tierra” (Varela, 2001: 205).

Bajo su sombra parecen gestarse los poemas con sus imágenes delirantes: “Entresueño bajo el árbol, en el paraíso desierto del vientre lastrado de visiones” (Varela, 2001: 199). De este modo se enraíza en el paisaje de *El libro de barro* como un elemento habitual, complejo en tanto no siempre remite a lo mismo. Siguiendo en el texto al que pertenece la cita anterior, leemos: “El lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia ejemplar”.

Del otro lado del paraíso bíblico encontramos a los dioses precolombinos.⁶ Como sucede con el barro –que, según veremos a continuación, recupera las tablas de escritura mesopotámicas y también la antigua arquitectura peruana–, así el

6 Comenta la autora sobre este texto: “Hay un pequeño poema sobre Sechín, es un momento de Sechín, es un estado de ánimo. Sechín es un antiguo templo precolombino de barro al norte de Lima. Tiene unos bajorrelieves donde se advierten miembros humanos. De repente hay piernas, brazos, cabezas, vísceras. Es algo ritual, sangriento; no sé qué cosa significó. Es tan sugerente que de pronto me sentía participando en esa terrible celebración. Tengo una foto debajo de un árbol en Sechín” (Kristal, 1995: 149-150).

árbol enlaza referentes incluso enfrentados (por ejemplo, el árbol de Adán y Eva y el de Sechín). Por otra parte, confirma la presencia de una naturaleza ensimismada y casi siempre anterior a la intervención del hombre. De ahí también que *El libro de barro* conceda gran protagonismo a los cuatro elementos, característica que sin duda incrementa la presencia de una concepción pagana de la naturaleza.

El barro puede considerarse en este libro también una materia primordial para la estirpe. La referencia más sugerente, gracias a su relación con la memoria, la encontramos en las tablillas de barro sobre las que en la antigüedad se cincelaba la escritura. De algún modo, los poemas en prosa de *El libro de barro* reproducen las inscripciones sobre el barro endurecido, y como el barro quieren salvar el origen.

Con respecto al barro cabe añadir también al creador que, intentando dar vida al hombre, lo hizo primero de este blando material. Tanto el cristianismo como otras religiones –la de los mayas, por ejemplo– tienen un antecedente del hombre de carne o maíz en el deshecho muñeco de barro. En cierto sentido, este poemario rescata la condición quebradiza del hombre mediante la insistencia en un material tan precario. Material comparable en su precariedad, según la perspicaz lectura de Abelardo Sánchez León, a otro que da título a una obra esencial en la literatura peruana:

El libro de barro se parece en algo a *La casa de cartón* de Martín Adán. [...] Comparte con Martín Adán ese material frágil, precario: barro y cartón, aunque, como resultaría obvio, el cartón se lo lleva el viento y el barro lo estanca en la superficie, anegada, abnegada, desnuda (Sánchez, 1994: 3).

Así, pues, el hueso, el árbol y el barro son elementos que

remiten al origen en un libro dedicado en exclusiva a fundarlo de nuevo en el poema. Pero solo el océano puede recrear el primer momento, y a él se regresa constantemente porque, como canta la voz, “La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose” (Varela, 2001: 199). Sin ubicación temporal ni espacial demasiado concreta (solo en un instante se menciona el balcón sobre el océano),⁷ el sujeto observa el mar largamente. Poco a poco el punto desde donde se mira comienza a elevarse y apreciamos cómo la voz pierde lastre y sobrevuela el azul hasta casi perderse. Los textos se construyen casi siempre sobre esa visión. A menudo, el carácter pictórico del poema se afianza con una estructura que lo asemeja a un tríptico o a un díptico:

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

Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y desvelada. Retroceder hacia la luz es volver a la muerte. El reloj vuelve a dar las horas perdidas (Varela, 2001: 199).

El mar es el gran protagonista del libro, continente y contenido de todo, inmensa respuesta azul para el yo poético. La isotopía de lo húmedo logra hacerlo presente incluso cuando no aparece explícitamente, porque la vida nació del agua y toda la tierra del origen se encuentra empapada, inundada. El llanto, con su agua salada, vincula al hombre y a la mujer con el océano y por tanto con el origen de nuevo: “En el origen

7 “Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y desvelada” (Varela, 2001: 204).

del silencio el sílex castigado llora humanamente. Como un hombre. Como una mujer llora” (Varela, 2001: 209). Con estos y algunos otros versos puede apreciarse el delgado nudo que ata el inicio de la estirpe al destino intransferible de un individuo solo: “Todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas” (Varela, 2001: 216). Es el recorrido hacia el nacimiento, la búsqueda del hueco por el que traspasar el tiempo y llegar incluso, más allá de la vida, al momento anterior: “Si esta línea viajara al infinito y se dilatara hasta convertirse en puro aire” (Varela, 2001: 211). La creación en este libro (“Danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea. Descansa el eco”; Varela, 2001: 209) esconde una armonía que nada tiene que ver con el caos enloquecedor de poemarios anteriores. A ese eco que descansa, es decir, al silencio que rivaliza con el estruendo del mar, se refiere Guzmán cuando comenta que esta poesía “[...] nos transporta a una zona donde se desarrolla una conciencia de lo sagrado cuyo punto de referencia es el silencio, gestación entre el coro de los astros” (Guzmán, 1995: 61). Y es que todos esos sonidos que nos han ido llegando en los fragmentos citados (llantos, ecos, olas plegándose...) conviven en un orden que por cierto recuerda a la antigua teoría de la música de las esferas. La idea de que los planetas crean una melodía cuando giran sobre sí mismos y se desplazan, puede intuirse en algunos poemas de este libro:

La mano de dios es más grande que él mismo.
Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido.
El silencio rasgado en la oscuridad es la presencia de su
carne menguante (Varela, 2001: 197).

En verdad la armonía no solo atañe al espacio en que se

pretende recrear el primer momento de la estirpe, dotado de un equilibrio perdido después para siempre. Por una vez, se cumple en el poema el orden al que parece aspirar la obra de Varela.⁸ En este sentido, Areta recoge el componente musical en la definición con que caracteriza el poemario: “Testamento poético que se muestra como canto elemental, fundamento, medio y estructura” (Areta, 1996: 493).

El mar colabora en la ejecución de esa música universal. Con él comienza y con él termina el libro, es decir, coinciden origen y destino en la inmovilidad azul: “Basta de anécdotas, viandante./ El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho” (Varela, 2001: 217).

El tiempo circular

En este libro se produce un cambio fundamental en cuanto a la concepción del tiempo. Las primeras consecuencias de esta transformación se perciben claramente si analizamos con calma la naturaleza retratada en los textos. El mar, en concreto, es el paisaje al que se dedican casi todos los poemas, de modo que su incesante presencia ritma la lectura. Desde el comienzo se insiste en su continuidad, en la repetición acompasada del oleaje: “La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola,

8 Tal vez reflejo de esa otra armonía que Varela comenta: “Hay una armonía que tiene que existir en el pensamiento. Tengo la absoluta preocupación de ordenar. No creas que es un orden formal, pero sí de poner las cosas en sus lugares, en los lugares que yo creo que deben de estar [*sic*]; soy arbitraria también. Tengo una gran necesidad de saber dónde están las cosas, no puedo vivir en el caos. ¿Sabes por qué? Tal vez porque mi esencia es caótica, la única manera de alcanzar una dureza, una permanencia dentro de mí es ordenando mi entorno” (Valcárcel, 1997: 11).

plegándose”. Con la presencia ineludible del océano comienza ya una medición distinta del tiempo, que toma la naturaleza como referente y no tanto al hombre cargado con su transitoriedad, como sucedía en *Ejercicios materiales*. Si antes el tiempo roía la carne y la precipitaba a la muerte, ahora solo provoca una alternancia de etapas que se prolonga indefinidamente. “Seguridad de lo cambiante. [...] Eternidad circular, evasiva” (2001: 196). La muerte entonces carece del sentido que se le atribuía en otros poemarios: para el destino de la estirpe solo significa un nuevo origen.

El mar representa la renovación continua porque en él se creó la vida, y *El libro de barro* persiste en la recreación de ese instante privilegiado. Los otros elementos de la naturaleza que aparecen en los textos lo hacen también ciñéndose a su carácter cíclico. Por ejemplo, de la luna, que surge nueva en el cielo, se dice: “Una oreja de plata, recién mutilada, es la oyente luna recién nacida”. Y pocas líneas después, en el mismo poema: “Ella, la luna naciente, ya agonizante” (Varela, 2001: 214). Aparece el astro solo creciendo y menguando, sin aludir a ningún otro de sus muchos significados simbólicos. Algo similar sucede con las estaciones, que repiten interminablemente los años –en el caso del otoño y el invierno se trata, sin embargo, de una mención más compleja, pues explota a la vez la carga simbólica tradicional relativa a la caducidad y la vejez–. De este modo se logra instaurar un tiempo cíclico, que establece cierto paralelismo con el mar: la continuidad asegurada gracias a la repetición incesante de sus segmentos (“ola sobre ola, plegándose”). Gazzolo ha aludido también a esta peculiar estructuración temporal de *El libro de barro*:

[...] en el trasfondo la muerte, como parte de una cadena interminable, se enlaza con la vida en una sucesión que caracteriza a la especie; de hecho el poemario se abre y se

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

Pero recordemos que la obsesiva búsqueda del hueso de la estirpe marca el poemario completo. Al principio de manera clara, después simplemente esbozando la sombra de la especie en un escenario sin tiempo concreto. Se afianza la circularidad temporal con la insistencia en esa búsqueda, ya que se trata de una tarea que devuelve a la voz, constantemente, al punto del que partió. Las primeras líneas del libro anuncian: “Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante”. Y solo una página después leemos de nuevo, como una maldición: “Hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo”. Con solo estos dos textos puede intuirse lo que ocurrirá durante el resto del poemario. El hallazgo y la pérdida se suceden sin descanso, como lo hacen el día y la noche, la vida y la muerte, el origen y el destino. Con palabras de Varela: “Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre” (Varela, 2001: 203).

Podríamos concluir que con la persistente circularidad se consuma en este poemario la abolición del tiempo (“Después de la gran ola el aire se detiene”; Varela, 2001: 212), y en consecuencia también la abolición de la muerte. Se liga estrechamente así la obra de Varela a la de su querido y admirado Emilio Adolfo Westphalen, quien tituló de este modo una de sus colecciones.⁹ Y también como los versos de Westphalen, los de *El libro de barro* se sitúan muy lejos de cualquier parte pero al mismo tiempo en el centro de todo. De alguna manera son el punto exacto en que cae la piedra sobre el agua y a partir

9 *Abolición de la muerte*, publicado en 1935.

del cual se expanden las ondas hasta la orilla.

Bibliografía

Ágreda, Javier
1997

“Canto villano”. Suplemento *Domingo* de *La República*, 26 de enero, p. 24.

Areta, Gema
1996

“El conjuro del silencio: la poesía de Blanca Varela”, en Paco Tovar (editor). *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lérida: Universidad de Lérida, pp. 489-494.

Coaguila, Jorge
1994

“Confesiones de Blanca Varela (2): ‘Prefiero la desvergüenza’”. Suplemento *Domingo* de *La República*, 22 de mayo, pp. 35-36.

Fondebrider, J.; D. G. Helder y Charo Núñez
1995

“Blanca Varela: ‘Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años’”. *Diario de poesía* 33, pp. 3-5.

Gazzolo, Ana María
1997

“Blanca Varela: Más allá del dolor y del placer”. *La Casa de Cartón de Oxy* 10, pp. 16-25.

Guzmán, Jairo
1995

“El ojo mide como una araña su

territorio (Aproximación a *El libro de barro* de Blanca Varela)". *Prometeo* 38, p. 62.

- Kristal, Efraín; Rosa Nemes; Emanuelle Oliveira y Soraya Alamdari (editores)
1995 "Entrevista con Blanca Varela". *Mester* 2, pp. 133-150.
- Sánchez León, Abelardo
1994 "Varela: su jerga de aguas negras". Suplemento *Lundero* de *La Industria*, 27 de marzo, p. 3.
- Valcárcel, Rosina
1997 "Blanca Varela: 'Esto es lo que me ha tocado vivir'". *La Casa de Cartón de Oxy* 10, pp. 2-15.
- Valdivia Baselli, Alberto
2002 "Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta". *Ajos & Zafiros* 3/4, pp. 15-26.
- Varela, Blanca
1993 *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico.
- 1993 *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir.
- 1998 *Le livre d'argile. Poemes / Poemas*. Traducción de Claude Couffon. París: Índigo.
- 2001 *Donde todo termina abre las alas*.