



**Fabián Darío Mosquera**  
*Universidad de las Artes del Ecuador.*  
*fabiandariomosquera@hotmail.com*

## **Reseña. María Auxiliadora Balladares, *Todos en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la poesía de Blanca Varela*. Quito: PUCE, 2015.**

**Blanca Varela o el claroscuro como ética de un cuerpo pagano sedimentado en el poema.**

Comencemos con un rodeo en torno a esa suerte de imagen categorial, alegórica, que María Auxiliadora Balladares utiliza para hablar de la poesía de Blanca Varela: la cámara oscura. Balladares decide, por lo menos en un primer momento, despegarse de la proverbial asociación que suele hacer la crítica entre la obra (o, más bien, entre la presencia de Varela en tanto agente del sistema literario latinoamericano de mediados del siglo XX) y las artes plásticas. Una asociación, como sabemos, *natural*, si emprendido el lance biográfista nos detenemos en los intercambios cotidianos de la autora –su más que conocido diálogo con Fernando de Syszlo y otros pintores- o, por otro lado, la generación de poetas peruanos con la que suele aparecer vinculada dentro de los organigramas de los críticos e historiadores; una generación en la que muchas veces esa tensión entre artes plásticas y palabra poética se suscitó, en términos creativos, en el seno de una misma subjetividad, como lo demuestran los casos de Jorge Eduardo Eielson o, un poco antes, César Moro, quien, por ejemplo, venía desarrollando a la par trabajo plástico y literario desde principios de los treinta, y publica sus últimos libros a mediados de los cincuenta. Podríamos entonces decir

que, más por deriva que por oposición, María Auxiliadora se decide a potenciar un dispositivo alegórico proveniente de un *campo de trabajo* que goza también de un importante peso en la tradición (con todo lo problemática que resulta esta palabra) del arte -además de lo que significa dentro de la antropología o el acervo testimonial sociológico- en el Perú; pues la fotografía ha tenido, en muy distintos pliegues culturales de esa sociedad, exponentes referenciales que fortalecieron el panorama *disciplinar* latinoamericano, desde Martín Chambi hasta Fernando la Rosa, pasando por los hermanos Vargas de la escuela arequipeña o la amplia escuela cusqueña de principios del XX.

Precisamente para problematizar el dispositivo categorial que se nos plantea en el primer tramo de *Todos creados en un abrir y cerrar de ojos*, quiero recurrir a un poeta peruano contemporáneo que a propósito de Fernando La Rosa reflexiona sobre el hecho fotográfico. Problematizar, entonces, aquello de que el poema vareliano es una especie de cámara oscura por su “saber lidiar” con el fenómeno (expresivo) de la luz incrustada en la penumbra, y de la penumbra incrustada en la luz. Pero deberíamos, de entrada, ir más lejos (y aprovecho para introducir de una vez el vector bifronte de lo religioso/pagano que constituye una de las aproximaciones críticas más lúcidas de Balladares); subrayar que esa lidia y esa fenomenología expresiva no vienen sin una especie de re-semantización sintomática (calculada o no en el caso de Varela) del *nox illuminatio mea* del salmo 139 que llevó a varios poetas –Celan, por ejemplo, abrevando en su juventud teologal- a reconocer que si “las tinieblas son como la luz”, el estatuto energético del poema es el de una opaca incandescencia. Esto, en Varela –según nos deja saber el libro de Balladares-, con toda su carga herética e íntima, es, como veremos, un delicioso rasgo del “enrarecimiento” poético que va sedimentando su voz personal.

En su ensayo *Distancia, arte de la*, un texto, como hemos dicho, sobre el fotógrafo arequipeño Fernando la Rosa, Mario Montalbetti detecta dos fechas cardinales para evaluar cualitativamente, incluso diríamos filosóficamente, los “avatares” de la fotografía: 1839 y 1945. La primera corresponde al año en que



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism  
 Reseña. María Auxiliadora Balladares, *Todos en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la poesía de Blanca Varela*. Quito: PUCE, 2015.

Daguerre describe el método de *fijación* de una imagen generada por la cámara oscura. La segunda, al año en que las tropas aliadas entran –con armas pero también con cámaras- a los campos de concentración alemanes. Montalbetti define, en referencia a este último momento, una especie de muerte o *terminación* de la fotografía –en un sentido que podríamos tildar de ortodoxo- de la siguiente manera:

Termina porque el medio fotográfico, cuya propiedad definitoria consistió, desde Daguerre, en la reproducción y fijación visual de cuerpos que existen *fuera* del medio mecánico de la cámara, vio demasiado y huyó de lo que vio. Huyó de su reproducción, e igualmente importante, de su fijación. Huyó porque la claridad moderna, cartesiana, de que lo que hay afuera es claramente distinguible de lo que hay adentro colapsó abruptamente. El campo visual no es aséptico. Contiene todo lo que vemos pero contiene también el ojo que ve. [...] Y si esto es así, entonces no hay refugio interior que nos permita ser meramente observadores de un espectáculo que no nos contiene. [...] Ese anticartesianismo radical es algo que las dos grandes revoluciones cognitivas de comienzos del siglo XX (el estructuralismo saussureano y el psicoanálisis freudiano) trajeron bajo la manga, que la distancia entre adentro y afuera es, en verdad, reflexiva. En otras palabras, la fotografía no duplica y fija algo que está afuera sin, al mismo tiempo, duplicar y fijar algo que está adentro. Esto produce que la distinción misma y la seguridad psicológica que ella prometía colapsen. (156)

Es esta la naturaleza de la cámara oscura de Varela, es esa seguridad psicológica la que está en juego –a veces de maneras muy sutiles aunque siempre inquietantes- en el poema/cámara oscura vareliano; y ese instante/vector de desgarramiento entre el adentro y el afuera está dado por lo que Balladares llama



el “claroscuro”, es decir, no solo el efecto de confrontación con una obra en la que distinguir entre luz y opacidad es imposible, sino, más bien, en la que la penumbra entraña tercamente los instrumentos para alumbrar una nueva eticidad del cuerpo y de la materialidad del mundo y de la palabra. De allí que se reconozca “la recreación de las imágenes del mundo y la referencia a los estados del ser y las cosas” como “indistintamente [...] la materia prima de la poesía vareliana”; y, en esa medida, que “no hay predilección por una estrategia escrituraria u otra: poesía de la imagen y poesía reflexiva a la vez, cargada de luz y de tinieblas” (31). Todo esto, siempre en función de postular una radicalización hermenéutica al darle una nueva vuelta de tuerca a la noción de epifanía propuesta por Joyce: mientras esta implica un fenómeno “conectado a la capacidad instintiva del poeta para descubrir la verdad y la belleza bajo apariencias engañosas de la realidad” y subraya el “proceso de la revelación de lo espiritual en algo real, común y corriente, trivial, cotidiano” (20), en Varela se trata, según nos dice María Auxiliadora, más que de la revelación de lo espiritual en lo real, del “reconocimiento del cuerpo como el único lugar en donde es posible la experiencia del ser humano, constituyéndose así en el *locus* donde infierno y paraíso ocurren indistintamente” (20). Es decir: ¿dónde la luz, dónde la sombra? ¿Cuál es la luz –asociada diríamos coloquialmente a lo sacro o supracorporal/espiritual-, cuál la sombra (es decir, la caída)? Se trata, como dice un verso de la misma Varela, *de convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo*.

Retomo aquí, en tal sentido, ese “vector religioso” que he mencionado ya líneas arriba: consideremos la estrategia de interpelación a lo sagrado que Varela pone en marcha en varios momentos sustanciales de su escritura (pensemos en la comparación del Jesús niño con un simio), y que Balladares aborda con perspicacia. Analicemos, por ahora, dos: El primero es el poema *Ejercicios materiales*, que condensa el *leitmotiv* del conjunto (es decir, del libro homónimo): “el hombre caído, el hombre expulsado del paraíso, el hombre atravesado por el pecado es quien, desde las tinieblas, puede vivir la iluminación que emana de lo



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism  
 Reseña. María Auxiliadora Balladares, *Todos en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la poesía de Blanca Varela*. Quito: PUCE, 2015.

material, de lo humano mismo y que puede preservar en tanto no renuncie a la oscuridad” (20). El título del poema, como resulta evidente, es una respuesta a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola; pero los ejercicios de Varela:

plantean, no una purificación del espíritu, sino un reconocimiento del cuerpo y de la caída del hombre como los únicos portadores de sentido en la vida. En los materiales, no se apela ya a una disciplina en la ejecución de los ejercicios, sino a una coherencia entre la concepción del ser humano, que se propone en el enunciado central del poema, y las vivencias experimentadas. (21)

Esta –la del disciplinamiento- es una diferencia neurálgica, según podemos constatar, por ejemplo, a partir de la explicación de Roland Barthes en referencia al tiempo y su operatividad dentro de la práctica de Loyola, pues según el autor francés la organización tan exigente del tiempo en los *Ejercicios espirituales*:

Permite cubrir totalmente la jornada, suprimir en ella cualquier intersticio que podría traer de vuelta la palabra exterior; para ser repulsiva, la articulación del tiempo debe ser tan perfecta que Ignacio recomienda comenzar el tiempo futuro incluso antes de que se haya agotado el tiempo presente: al dormirme, ya pienso en mi despertar, al vestirme, pienso en el ejercicio que voy a hacer: un *ya* incesante marca el tiempo del ejercitante y le garantiza una plenitud que aleja de él todo lenguaje *ajeno* [...] como el novelista, el ejercitante es “alguien para quien no se desperdicia nada. (Balladares 23)

“Siguiendo esta línea”, nos dice María Auxiliadora, “la epifanía, de ser alcanzada, no tendría sentido en su presente, sino en el pasado. En oposición a



esta postura con respecto al tiempo, el poema de Varela presta especial atención a las acciones en el presente. No hay una exigencia, en la acepción ignaciana de la palabra, con respecto a ocupar el tiempo; cada acción produce sentido en su momento y en su ritmo particulares” (24). Esta reflexión encuentra un interesante correlato en las palabras que Octavio Paz dedicara al primer libro de la autora peruana (*Ese puerto existe*, 1949-1959), cuando expresa:

Blanca Varela es un poeta de su tiempo. Y por esto mismo, un poeta que busca trascenderlo, ir más allá. Apenas escrita la última frase, siento su inexactitud: en poesía no hay más allá ni más acá. Vanidad de las clasificaciones literarias: a nada se parecen más estas líneas de un poeta del siglo XIV (el almirante Hurtado de Mendoza): A aquel árbol que mueve la hoja/ algo se le antoja; que a estos versos de Blanca Varela (que también recuerdan a Buson y a Basho): Despierto. Primera isla de la conciencia: Un árbol. (12-13)

Quepa precisar, de cualquier forma, que esa reificación virtuosa, casi de orfebrería, del instante presente en la poesía de Varela, no responde a ninguna disciplina antitética respecto de la práctica loyoleana, y cuyo pulso terminaríamos quizás por asociar con un Buson o un Basho, implicando entonces, por ejemplo, la conciliación preconceptual con la vacuidad del mundo y con el desapego material (pues eso es el *haiku* de Basho en sus coordenadas religiosas); sino que Varela respondería más bien a esa ponderación del instante presente como una pulpa/síntesis extraña, lábil y asimétrica, de infierno y paraíso al mismo tiempo; un panorama fugazmente atisbado en las cosas (y palabras, para decirlo foucaulteanamente) sencillas, gracias al corte que el verso infringe sobre la imagen (como ya explicaremos) pero también sobre el cuerpo. Viene a colación la referencia que introducía antes Montalbetti acerca de la teoría freudiana: Varela está allí para mostrarnos aquello que Freud denominó “lo siniestro” (*unheimlich*); es decir, aquello que siendo familiar se torna aterrador; o deberíamos decirlo



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism  
 Reseña. María Auxiliadora Balladares, *Todos en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la poesía de Blanca Varela*. Quito: PUCE, 2015.

mejor: aquello que *precisamente* por familiar es que puede devenir extraño, en una suerte de remezón telúrico propiciado desde la intimidad de la experiencia y del lenguaje. O, mejor dicho, del lenguaje como experiencia del cuerpo cuando se desestima cualquier diferencia entre cuerpo, palabra, psiquis, espíritu, sedimento cultural... un tanto a la manera del circuito que esbozaba Julia Kristeva al referirse a ese espacio antesala de la comunicación cosificada en que el lenguaje es, más bien, un asunto de la relación entre el cuerpo y los sistemas de energía (*dépense*) (Jameson 471). Y ese rasgo “sinistro” debe apuntarse incluso sin dejar de reconocer que la poesía de Varela –como bien reconoce Balladares- es oscura pero vitalista, que no se inscribe –en palabras de la misma poeta- dentro de una lógica “del dolor por el dolor” (Balladares 73). Que en Varela, a su manera pero como a la larga en Freud, lo tanático y lo erótico terminan siendo una misma pulsión tipo banda de moebius.

El segundo momento de interesante interpelación –en los términos que ya hemos descrito- es el estupendo poema *Vals del ángelus*, en el que la imagen de la virgen María recibiendo con beneplácito la buena nueva de la llegada del salvador es desacralizada radicalmente. Se trata de un texto que podríamos inscribir en esa oscura genealogía angélica de la que participan Rilke o Benjamin, aquella que pondera que *todo ángel es terrible*. Recordemos el verso de este poema, a mi criterio no inocente, que dice: *todo mar es terrible*. Y recordemos también que Varela acude, en algún momento de su obra, a manera de epígrafe, a un aforismo de Lichtenberg que afirma que cuando se ve todo en todo, se empieza a hablar con lengua de ángel. Es decir, oscuramente. Se trata pues de ese ángel, una vez más, de connotación rilkeana, limítrofe; imagen/dispositivo de desacralización a partir de su *caída* y merodeo por los albañales de lo humano. Fijémonos, a la luz (o a la “media luz”) de esta reflexión, en la figura de María:

la poeta desmenuza su humanidad; reinventa al personaje bíblico: sigue siendo María, pero es otra al mismo tiempo –de nuevo el claroscuro que incorpora lo divino y lo mundano en una sola imagen-. [...] Es como si

María se escindiera: la primera, la histórica y sagrada, es la imagen icónica; la segunda, la humana y material, es la imagen iconoclasta. (114)

Volvamos entonces al asunto de la imagen (o, más bien, de la visión). Decíamos que el verso infringe un corte en la imagen; o quizás deberíamos decir que esta es producto de un efecto visionario de corte (una afirmación con un claro acento buñueliano, para ir entrando ya en materia surrealista), a propósito de que María Auxiliadora define parte de la escena de *Primer baile* (aquella de la niña con un hueco en el pecho), poema del primer libro de Varela, como una “imagen visionaria” (46). Victoria Cirlot establece un cauce común que arranca con la mística medieval de Hildegard von Bingen y desemboca en el surrealismo de Breton a partir precisamente de la imagen visionaria, aquella que suscita la floración del ojo interior (Cirlot 15-17). Es ese tipo de relación con la imagen en tanto activadora de un mundo subjetivo proyectado con *luz profana* (según quería Breton) lo que, entre otras cosas, lleva a Varela a asumir el surrealismo —en la encarnación de Emilio Adolfo Westphalen— como una de las matrices tutelares de su educación sentimental y creativa. Veamos:

si bien es cierto que ya había tenido noticias, por pequeñas lecturas previas, de la existencia histórica de André Breton y su grupo, Westphalen significó la encarnación viva y próxima del surrealismo, su libertad y su rigor. El mundo —mi mundo— se hizo mayor, más grande y respirable gracias a la lectura de su poesía. No solo era la belleza de las imágenes lo que me seducía, ni lo insólito de ellas ni la posibilidad de encuentros con el azar. Había en la lección de surrealismo que daba Westphalen, algo que trascendía la pura literatura, y que tenía que ver con la dignidad del espíritu y la inteligencia. (Balladares 124)





CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism  
 Reseña. María Auxiliadora Balladares, *Todos en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la poesía de Blanca Varela*. Quito: PUCE, 2015.

El imaginario surrealista (ese abrevadero de lo insólito) engendra, como sabemos, entre varios otros elementos marcados por un azar potente, un tipo de imagen particular: la metáfora animal. Pensemos sobre todo en el surrealismo pictórico y cinematográfico español de entreguerras, o en la poesía surrealista latinoamericana de Ludwig Zeller o, una vez más, César Moro. Sobre el bestiario vareliano se ha escrito profusamente. Se trata de un tema -el del bestiario en sentido general- susceptible a distintas coordenadas hermenéuticas y a diversos “protocolos” de lectura histórico-cultural. En cuanto a esos protocolos, Jameson nos recuerda, por ejemplo, la concepción medieval del mundo como un libro abierto, de tal suerte que el bestiario es una escritura y cada animal condensa un sentido simbólico categorizable y relacional. Cirlot –ya no Victoria, sino su padre, Juan Eduardo, poeta surrealista e investigador medievalista- en su famoso *Diccionario de símbolos* se refiere en estos términos a las tres vertientes principales del simbolismo general de los animales: como medios de transporte, como objetos de sacrificio y como formas de vida inferior (13). Una lectura un tanto superficial podría asociar la predisposición creativa vareliana, en primera instancia, con esta última vertiente, si consideramos que el animal significa anclaje a la materialidad orgánica del mundo; pero María Auxiliadora, aún avanzando en el mismo sentido, hila más fino y precisa: “no va a ser dios la medida del hombre, sino seres que habitan el mundo y que pueden ser tocados, olidos, observados. El animal es vida y atrae a la vida” (99). La claridad de lectura radica aquí en la imposible homologación mecanicista entre el significante *vida* y el de *inferior* en una estructura ideal de un arriba sacro y un abajo despreciable en tanto caída y constatación mundana. El cuerpo, esa organicidad que hermana al hombre y a la bestia, es el terreno donde se carda la topografía en que se puede *vivir* esa iluminación que emana, pues, y en simultáneo pulso anfibio con la oscuridad, de la materia como *locus* de infierno y paraíso. El bestiario de Varela, en ese sentido, concilia, por ejemplo, las tres tipologías simbólicas que Elder Olson detectaba en la poesía de Dylan Thomas: los animales son al mismo tiempo



símbolos naturales, culturales/convencionales y singularmente privados (Cranwell 10).

Entremos ahora en un tema sensible que Balladares activa a través de algunos de los ejemplos de la obra vareliana que ha elegido para su trabajo. Resulta interesante reflexionar sobre cómo esta escritora se ubica frente a lo que podríamos llamar aquí *materialismo poético*, una preocupación transversal en el campo de toda la poesía moderna (que tiene que ver con la crisis de la representación o referencialidad, etc.), y que Eduardo Milán ha definido, en cuanto al panorama latinoamericano, varias veces con estos ejemplos: Hay poetas (Lezama) que al ver una piedra ven una imagen; hay otros (Neruda) que donde ven una piedra ven una imagen pero también una piedra. A partir de allí, lo que queda es ver una imagen, una piedra, un signo y un signo que va a otro signo. (38)

María Auxiliadora ubica a Varela en un estatuto claro, en referencia a este tema, cuando habla de la ventana como marco para la imagen poética: “la ventana es umbral, es marco, es espejo, es rito de pasaje, pero también es ventana. El lector de esta poesía no debe prescindir del signo original, porque este pesa tanto como los posteriores” (54). Es decir, estamos hablando de la singular materialidad de la palabra poética, capaz de propiciar aproximaciones al mismo significante desde distintos lugares de enunciación y de lectura, dependiendo de cómo se encuentre confeccionada la danza del poema; o capaz –como ocurre, una vez más, con Celan, a quien Varela leía con atención- de propiciar una suerte de re-sustanciación que proviene – en un ejercicio de engañosa sencillez- del núcleo mismo de un significante repetido como si fuera otro, operación en la cual la autora peruana muestra una maestría envidiable, según vemos en los siguientes ejemplos: “nadie ni siquiera el tiempo/ se atreve a interrumpir al tiempo”. “Y la carne, que nada puede, puede/conmovernos”. “Ni vivo ni muerto/ este cocodrilo/ me llena de lágrimas de cocodrilo”. O, por citar un caso de intertextualidad, su apelación a la máxima de Gertrude Stein: *a rose is a rose*. Podríamos coloquializar: las cosas son lo que son, pero en un mundo en el que no existe, en definitiva, la posibilidad pacificadora de una identidad reconciliada ni siquiera (o



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism  
 Reseña. María Auxiliadora Balladares, *Todos en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la poesía de Blanca Varela*. Quito: PUCE, 2015.

deberíamos decir mucho menos) consigo misma: ni en las palabras, ni en el cuerpo que forcejea con la pulsión en principio binaria y friccionada que Varela ha heredado, *claroscurementemente*, de Cernuda: la realidad y el deseo. Queda, eso sí, apenas (en un apenas que no es poco sino que para Varela lo es todo) la gozosa conciliación ambigua –errancia del cuerpo y revelación material de por medio– que opera en el poema: opacidad incandescente de objeto por siempre enrarecido, deliciosamente siniestro.

## Bibliografía

- Balladares, María Auxiliadora. *Todos en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la poesía de Blanca Varela*. Quito: PUCE, 2015.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols*. Londres: Routledge, 1990.
- Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010.
- Jameson, Fredric. *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Milán, Eduardo., & Mosquera, F. D. *Motricidad fina. El poema como hogar extraño*. Quito: Ruido Blanco, 2013.
- Montalbetti, Mario. *Cualquier hombre es una isla*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Paz, Octavio. “‘Destiempos’ de Blanca Varela en Varela, Blanca. *Canto Villano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

