

El sujeto poético: últimos acordes en *Concierto animal* de Blanca Varela

Olga MUÑOZ CARRASCO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este artículo analiza la figura del sujeto poético en *Concierto animal* (1999) de Blanca Varela. Para ello, el estudio se detiene en la identificación de la voz con los animales, en el peso del tiempo sobre la realidad y finalmente en el progresivo protagonismo de la muerte, aspectos todos ellos fundamentales en este poemario.

Palabras claves: sujeto poético, Blanca Varela, *Concierto animal*, animales, muerte, realidad.

The poetic subject: last chords in Blanca Varela's *Concierto animal*

ABSTRACT

This article analyses the poetic subject of Blanca Varela's *Concierto animal* (1999). To that end, the study focuses on the identification of the poetic voice with animals, as well as on the flow of time, and finally on the increasing role of death, some of the fundamental aspects of this book.

Key words: poetic voice, Blanca Varela, *Concierto animal*, animals, time, death, reality

SUMARIO: 1. Animales poéticos. 2. El corcoveo del tiempo. 3. La sin sombra, la muerte. 4. Referencias bibliográficas.

El sujeto poético de *Concierto animal* (1999)¹ es una figura muy distinta a la de otros poemarios publicados por Blanca Varela. Nos encontramos ante una colección de poemas parcos, contenidos y a la vez orgullosos del tono menor que los unifica, como se ha destacado en una breve reseña anónima dedicada al libro (*Concierto* 1999: 14). La voz se ha simplificado mucho, los textos no se articulan ya sobre complejas estructuras, el abanico de recursos se limita, se abrevian los poemas e incluso se prescinde de la puntuación². Si la de Varela era ya una palabra concentrada, sin desbordamientos, ajustada siempre al contorno de los

¹ Este libro recoge veintiún breves poemas sin título, reunidos sin secciones, como sucede ya habitualmente en los últimos poemarios de Varela. No registra alteraciones cuando vuelve a publicarse en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Todos los poemas serán citados por esta última edición de su obra completa.

² Cabe destacar además que el lenguaje, tal y como apunta Javier Ágreda, da preferencia a sustantivos y verbos, dejando de lado adjetivos, verbos y ciertos nexos lógicos (Ágreda 1999: 29).

objetos, ahora se da el último paso en esta dirección porque se agudiza lo que podríamos denominar el «proceso de esencialización» al que toda su poesía se ve abocada. Fruto de ese adelgazamiento nace este poemario, según José Miguel Oviedo «el más astringente y enigmático de todos los que ha publicado hasta hoy» (Oviedo 2001: 9). En él sólo cabe lo imprescindible, lo estrictamente necesario para las últimas maniobras de la vida.

1. ANIMALES POÉTICOS

En este poemario el sujeto poético tiende a mostrar un solo perfil rotundo, aunando la fuerza que antes se repartían voces diferentes; además, parece acercarse un poco más a la autora, más que en libros anteriores. Aunque siempre resulta arriesgado señalar el contenido biográfico de un poema, lo cierto es que en esta colección algunos de los rasgos del yo se basan en los propios de Varela. Y pese a que su configuración no presenta tanta complejidad formal como antes, el resultado sigue siendo una figura densa y compacta.

En principio, el yo oscila entre un papel de observador y el de protagonista. Del primer caso nos da un ejemplo el texto que abre el libro:

niño come llorando
 llora comiendo niño
 en animal concierto
 el placer y el dolor
 hacen al ángel
 a dos carrillos músico (2001: 221)

Son varios —aunque no mayoría— los poemas donde el sujeto se limita a dar cuenta de una escena que sucede ante sus ojos. Se establece una pequeña distancia en estos casos, puesto que la voz permanece al margen de la acción. Sin embargo, esa distancia se ve pronto contrarrestada con la aparición de versos enunciados en una primera persona explícita que además insiste en referirse a sí misma. En contraposición a una actitud habitualmente elusiva en el nombramiento del yo en la obra de Varela, *Concierto animal* ofrece una figura que no encuentra dónde esconderse, o que tal vez ya no quiere hacerlo.

El poema arriba transcrito muestra una característica fundamental y recurrente en todo el poemario: la identificación entre hombre —niño, mujer— y animal. No puede afirmarse, desde luego, que se trate de una relación nueva, pero si consideramos la brevedad del libro hay que reconocer que su protagonismo es indiscutible. El niño que llora y come simultáneamente ejemplifica entonces la condición animal del hombre, ese sufrimiento que no retrasa ni un momento el ejercicio de la supervivencia. Muy pronto, sin embargo, el animal es asumido en carne propia:

del abismo que arroja al aire
 esta última flor
 trepo como la araña que soy
 frágil y rencorosa
 deseando tocar alguna luz
 que endurezca mi corazón (2001: 224)

La identificación con la araña resulta muy significativa porque ilustra cómo el sujeto se dibuja sin demasiada ternura. No se trata, por cierto, de la primera vez en la obra de Varela³, y resulta un animal hasta cierto punto frecuente en poesía —recuérdese por ejemplo el poema de Vallejo⁴ o el título del conocido poemario de Sebastián Salazar Bondy, *El tacto de la araña*—. La caracterización, en todo caso, es mutua puesto que la araña recibe el adjetivo «rencorosa» como parte de la proyección del yo poético sobre la imagen que usa para definirse. Frágil se considera también la voz, en busca de una luz que haga duro su corazón.

La cercanía al animal se establece desde el primer texto, casi diríamos desde el título. Si el poema nace como canto, el poemario puede erigirse en concierto. Un concierto animal que guarda un maravilloso bestiario: una araña, un cerdo, un fatigado cabrío, peces... La estructura de la colección, tan cuidada como siempre, ayuda a que no olvidemos un instante este pequeño zoológico poético. Si bien la primera inclusión se consigna en tercera persona, el peso de un sujeto retratado como bestia logra que ya siempre se active la identificación, aun cuando no haya rastro del yo en los versos. Así podemos confirmarlo en el último poema, que cierra el libro con la presencia de un animal que nos remite circularmente al primero. Cito sólo un fragmento:

el animal que se revuelca en el barro
 está cantando
 amor gruñe en su pecho
 y en sucia luz envuelto
 se va de fiesta

³ Leemos en «Una ventana» de *Ese puerto existe*: (1959)

La araña que desciende a paso humano me conoce,
 dueña es de un rincón de mi rostro,
 allí anida, allí canta hinchada y dulce
 entre su seda verde y sus racimos. (Varela 2001: 28)

⁴ El poema comienza y termina así:

Es una araña enorme que no anda;
 una araña incolora, cuyo cuerpo,
 una cabeza y un abdomen, sangra.
 [...]
 Es una araña enorme, a quien impide
 el abdomen seguir a la cabeza.
 Y he pensado en sus ojos
 y en sus pies numerosos...
 ¡Y me ha dado qué pena esa viajera! (Vallejo 1996: 172)

de allí que el matadero
 sea el arco triunfal
 de esta aventura (2001: 244)

La empatía se produce a menudo en relación con la muerte. La desaparición final nos iguala a todos los animales y en el caso concreto del cerdo existe además el avance hacia el sacrificio, ese «arco triunfal» en que la vida adquiere finalmente su sentido. Del niño entonces hasta el matadero se completa una vía más de caracterización para el sujeto, que recibe su identidad de la carencia, de la carencia más definitiva ahora.

2. EL CORCOVEO DEL TIEMPO

Se produce en *Concierto animal* cierta tentativa de resistencia ante el tiempo («mi cabeza en el más crudo invierno / dentro de otra cabeza / retoña» (2001: 223); «registro minuciosamente mi cuerpo / hurgo mis sentimientos / estoy viva» (2001: 231)). Esta actitud en principio parecería afirmar una visión esperanzada de la vida, cuya defectuosa plenitud persiste hasta el momento mismo de la muerte. Y sin embargo son instantes que, lejos de salvarnos, ilustran el sinsentido. Existe una absurda ilusión, una ridícula esperanza que renace continuamente pese a la convicción de no poder nada contra la muerte. Se trata, en último término, de una sucesión de inicios y finales, nacimientos y muertes como los silencios y los acordes de una pieza musical. Pero es un concierto animal, un ritmo abarcador que incluye toda la existencia y del que nadie puede librarse:

soñamos como vivimos
 esperando sin certeza ni ciencia
 lo único que sospechamos definitivo
 el acorde final en esta vaga música
 que nos encierra (2001: 240)

En todo caso, encontramos aquí una forma peculiar de plasmar el paso del tiempo. Ya resultó fundamental, desde luego, en *Ejercicios materiales* (1993), pero entonces casi siempre se trataba de concretar su incidencia sobre el cuerpo. Sin negar del todo esa vertiente, en *Concierto animal* la voz toma al lector de la mano y lo obliga a asistir al transcurso de los años. Como en un mirador privilegiado, la corriente se desliza en los poemas, se acumula. Y ahí hallamos otra de las diferencias con respecto a libros anteriores. Porque si bien el tiempo ya se alza como protagonista desde *Luz de día* (1963) y tiene una repercusión especial en *Ejercicios materiales*, en el poemario que ahora analizamos su presencia se consigna especialmente en forma de acumulación. Como si de un tesoro se tratara, el sujeto hace acopio del pasado, lo amontona para observarlo:

juntar los años las horas
 tierra de nadie en el mismo cajón
 memoria a oscuras castigada
 memoria en soledad husmeada (2001: 238)

A esa percepción directa del tiempo responden también los siguientes versos, que recogen otra vez una hábil traducción al terreno sensorial de algo tan inmaterial como el paso de los años:

Distantes y nunca tan próximos
 caminamos sobre una tierra que zozobra
 acostados en ella o simplemente de pie
 sentimos el corcoveo del tiempo

no se trata de llamas temibles
 ni de mares ingobernables
 en esta tierra la mente y el cuerpo
 tienen el mismo vaivén
 en el aire que carece de peso
 ya que nada es diferente en la memoria
 de lo que hemos visto o imaginado (2001: 240)

El tiempo como corcoveo, como zozobra. El tiempo que zarandea, a cuyo vaivén uno puede habituarse en espera de la última sacudida. Como constatamos siempre en la obra de Varela, los temas son asumidos sin escándalo, incluso este continuo e irremediable empuje hacia la muerte: no se trata de llamas temibles ni de mares ingobernables, nos recuerda la voz. Como sucedía con el amor, nada puede hacerse. Y sin embargo eso no significa resignación pues este sujeto poético siempre guarda una dosis de rebeldía para lo inevitable.

El tiempo va otorgando un gesto cada vez más cercano al definitivo, que sólo llegará con la desaparición final. Ése es el rostro que dibuja *Concierto animal*, aunque también se intenta a toda costa salvar algunos rasgos identificadores propios de una época en que el tiempo todavía no imponía su tenaz traqueteo. Y algunos de esos rasgos perduran desde la infancia, como también sobrevive una imagen que parece retratar indirecta e íntimamente a la voz poética:

la pobre niña sigue encerrada
 en la torre de granizo
 el oro el violeta el azul
 enrejados

no se borran

no se borran

no se borran (2001: 222)

Una vez más, entonces, nos encontramos ante la recuperación de la memoria como medio para fijar la identidad. Ya en «Puerto Supe», primer poema del primer libro de Varela, la infancia acusaba las tensiones propias de una voz que empezaba a fragmentarse y el recuerdo daba buena cuenta de un sujeto en proceso de dispersión. *Concierto animal* llega para aunar el variado elenco de voces alojadas a lo largo de toda la trayectoria poética. Reducida a sólo una, se remonta a una niñez que demuestra así su pervivencia: tuetáno de una figura presente, traspasada dolorosamente por el tiempo y a la vez sosegada frente al acontecimiento de la muerte. El tiempo, decía antes, se acumula, se amontona hasta llegar a hoy. Así mismo se amontonan las imágenes del sujeto, se superponen la infancia, la juventud, la vejez:

ella frente al espejo
parece joven y retoca sus labios y mejillas
como si fueran ajenas
mientras su imagen desde otro mundo
sencillamente le sonrío

en el recuerdo la juventud es un misterio
un objeto tan ajeno como la muerte
o el propio nacimiento
[...]
nubes de una estación que termina
restos de soles fugitivos
plegados en un cielo demasiado lejano (2001: 237)

El tiempo —después también la muerte— convierte en otra a la persona poética. La sensación de extrañeza ocurre precisamente cuando recibe la imagen de sí misma en el espejo. Parece joven, leemos, quizá no lo es. Tal vez el rostro final no es entonces el que la muerte imprime sino aquél que trata de no desaparecer bajo la espesa capa del tiempo. *Concierto animal* recoge así una voz que no se identifica plenamente ya con ninguna imagen que tenga de sí, por auténtica que sea. Percibe la infancia como ajena por lejana; la juventud, igualmente, se hace misteriosa, desconocida, y por fin el rostro presente es retocado frente al espejo como si perteneciera a otro. Pero la distancia no sólo se evidencia con respecto a la voz. También sobre las cosas, sobre los animales, el tiempo ejerce su influencia. En el siguiente poema, además, sus estragos se ven acentuados por el oportuno uso del *ubi sunt*:

Sobre la tierra de sal yacen sin ojos
los negros estandartes del mar
¿qué se hicieron los aires submarinos
bajo los cuales flameaban
antes de la batalla?

¿qué se hicieron la impavidez de la carne
y el lujo de la sangre
vistiendo la untosa escama de la noche? (2001: 226)

Este tópico clásico, que insiste en preguntar retóricamente por aquello que el tiempo ha eliminado, recuerda mucho a algunas estrofas de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Y no sólo por una similar utilización del recurso sino especialmente porque se yuxtaponen en ambos casos el vacío de la muerte y la materialidad vistosa de la vida⁵.

Es la pregunta sobre lo que aún existe. Puesto que todo parece a punto de desaparecer, este poemario se obsesiona más que ningún otro por el saldo que deja el tiempo. El balance, para un sujeto que no deja nunca de indagar la realidad, significa darle a ésta un nuevo sentido. Ahora el significado de cada uno de los objetos depende de la distancia a la que se encuentren de su desaparición. Desde la presencia más simple hasta la figura del sujeto quedan situados en relación con esa «mala madre» que es la muerte, como será llamada después. Por eso se queja la voz de encontrar «siempre bichos en la alacena / el azúcar licuada inservible / descompuestas las vituallas» (2001: 238). Porque como una arruinada despensa, también ella aguarda el último ademán:

restos de sí desvanecidas imágenes
fogonazos del alma
sueños extraviados
todo en el mismo cuerpo que naufraga
otras sábanas frías tal vez
la esperarán en la otra orilla (2001: 238)

⁵ Baste la siguiente estrofa para apreciar esa materialidad y el protagonismo de los sentidos:

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trobar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas
que traían?
(Manrique 1993: 159-160).

3. LA SIN SOMBRA, LA MUERTE

En *Concierto animal* la muerte funciona como esa primera nota facilitada a los músicos antes del concierto para afinar sus instrumentos. Todos los demás temas quedan templados con su presencia, es la señal, la clave, el fin que todos los versos secretamente alcanzan. De algún modo se ha anunciado su advenimiento desde los primeros poemarios. Pero la muerte está tan presente que el lector se habitúa a ella, como si se tratara de un acorde más incluido armónicamente en una larga pieza musical. Y sin embargo ahora se desgaja y se repite continuamente, se convierte en la base sobre la que se articulan todas las variaciones que el poemario propone⁶.

Los recursos propios de la poesía de Varela se nutren por tanto aquí de la muerte. Así sucede, por ejemplo, con la conciliación de los contrarios: la tensión entre la perdurabilidad y la desaparición, la sucesión interminable de aniquilación y nacimiento... Uno de los casos más significativos lo encontramos en una estrofa que, como es habitual, cruza varias oposiciones:

La muerte se escribe sola
 una raya negra es una raya blanca
 el sol es un agujero en el cielo
 la plenitud del ojo
 fatigado cabrió
 aprende a ver en el doblez (2001: 222)

La continuidad de esta trayectoria permite que estos últimos poemas, incluso mostrando menor complejidad, ofrezcan un contenido simbólico equiparable al de textos anteriores. Porque, como asegura Rocío Silva Santisteban, sus poemas son como implosiones: «hay demasiados significados concentrados en tan pocas y exactas palabras» (2001: s/p). En el caso de la luz, esto sucede gracias a que se actualiza en gran medida la carga de sentido heredada de libros anteriores —una sutilísima y tensa trama— que se enriquece a su vez al conectarla con la muerte. El resultado queda a la vista en los versos transcritos. Los elementos del poema se niegan o afirman siempre en correspondencia con otros: la raya negra y la blanca son equivalentes y el sol, centro de toda luz, agujerea el cielo. Con respecto a esta imagen afirma Patricia Alba:

Ahí el Sol no alumbra y la penumbra arroja luz. Pero tampoco se trata de el-mundo-al-revés. Hay algo que simplemente nos obliga a ver más allá. Todo entra en cuestión en este brumoso paisaje, donde la lucidez (la luz de lo oscuro) va construyendo y destruyendo [...] una ética rigurosa (1999: 62).

⁶ Otra interpretación musical para la propuesta de este poemario la ofrece Marianela Navarro Santos: «Blanca Varela ‘concierta’ su poesía, su engarzar de ritmos y palabras, con el hombre, con la queja y el hambre de este pequeño mendigo, este animal de fondo proscrito en el terreno de las sombras, atrapado en su propia miseria y podredumbre» (Navarro Santos 2000: 142).

Como los espejos, que muestran una imagen invertida de aquello que reflejan, esta poesía logra construir imágenes reconocibles en el otro lado, sea éste la muerte, el desamor o el silencio. Bellamente lo ha resumido Rocío Silva Santisteban en la reseña antes citada: «Dar la vuelta a lo ya dicho, sentir la piel por dentro, buscar en el revés de las cosas: esa ha sido la forma de caminar entre el precipicio de las palabras y el silencio» (2001: s/p). Y ese otro lado, precisamente asociado de nuevo con la luz, reclama su complementario cuando en uno de los poemas leemos:

qué haríamos pregunto
sin esta enorme oscuridad (2001: 229)

Los versos de Varela quedan resonando mucho tiempo después de la lectura. Y sus poemas, además de provocar un eco difícilmente eludible, despiertan continuamente la memoria de otros textos. Por eso estas líneas evocan otra fundamental de su obra, cuyo hilo recogen para seguir extendiéndolo. Lo encontramos en *Luz de día*:

¿de qué pérdida claridad venimos?⁷

Mientras esa pregunta se lanzaba entonces para indagar en el pasado, la interrogación indirecta anterior se proyecta hacia el futuro: qué podríamos hacer sin esa gran oscuridad. Una vez más se confirma la sucesión de nacimiento y desaparición gracias a la evocación de la claridad del origen y la oscuridad del fin. La relación que puede establecerse entre ambas citas refuerza la idea de coherencia a lo largo de la producción de Varela, aunque ella misma nunca haya pretendido que su poesía ate todos los cabos, que calce de forma perfecta⁸. Pero resulta tentador señalar correspondencias tan bien desarrolladas a lo largo de distintos libros, como si a fin de cuentas la escritura de Varela fuera un solo gran texto, comenzado y terminado repetidamente en distintos momentos y siempre en busca del poema verdadero⁹.

Se retoman elementos conciliadores presentes en anteriores libros. Así sucede con el límite o la línea, que ponen en contacto ahora los dos lados de la existencia. Cabe destacar asimismo cómo en la serie de binomios incluidos en

⁷ «Palabras para un canto» (2001: 81).

⁸ Rondando los términos de «luz» y «oscuridad» desarrolla la autora su opinión al respecto: «yo huyo de la imagen lograda, la que sale redonda, la que es hermosa y suena bien. Este tipo de imágenes no son las que me interesan en poesía, no son las que más me llegan, ni las que escribo. Prefiero la poesía difícil y hermética, por la profundidad que me aporta. Me gusta que la poesía me proponga un problema. [...] Además, creo que la claridad no es el asunto de la poesía, sino su oscuridad y sus silencios». (Martínez 1998: 14-15).

⁹ Comenta Varela en una entrevista: «No me interesa hacer libros de poesía. Me interesa hacer ¡un poema! Un poema que nunca termino, sobre el que insisto, sobre el que salen astillas como un árbol al que estás dándole y le arrancas maderita y chispas» (Ángeles 1989: 26).

Concierto animal hallamos de nuevo uno de los principales, aparecido desde los primeros poemas. Se trata del contraste entre altura y profundidad, que asociado a la oposición de luz/oscuridad y elevación/caída conforman un complejísimo sistema de correspondencias. El siguiente poema permite observarlas nítidamente:

Esta mañana soy otra
toda la noche
el viento me dio alas
para caer

la sin sombra
la muerte
como una mala madre
me tocó bajo los ojos

entonces dividida
dando tumbos
de lo oscuro a lo oscuro
giré recién llegada
a la luz de esta línea

en pleno abismo
abriéndose
y cerrándose
la línea
sin música
pero llamando
sin voz
pero llamando
sin palabras
llamando (2001: 232)

Pese a remontarse a tantos años atrás, el poema titulado «Fuente» del libro *Ese puerto existe* presenta juegos de contrarios muy similares, de modo que una vez más hemos de detectar, como zahorías, esa corriente que muy por debajo de los textos nutre toda la producción:

Junto al pozo llegué
mi ojo pequeño y triste
se hizo hondo, interior.

Estuve junto a mí,
llena de mí, ascendente y profunda,
mi alma contra mí,
golpeando mi piel,
hundiéndola en el aire,
hasta el fin.

La oscura charca abierta por la luz (2001: 31).

A los elementos comentados arriba hay que añadir en ambos textos la presencia de la mirada a través de la mención del ojo o de los ojos. Y es que la vista constituye probablemente el ejercicio de percepción más destacable en la obra de Varela.

En *Concierto animal* el sujeto asume la muerte como algo propio, como un acontecimiento que le incumbe íntimamente. Permanece anclado en su cuerpo y no hay distancia salvadora ya. En cierto sentido se logra así cumplir algunos de los cometidos de la voz: la indagación habitual consume sus últimas fases con la certeza del fin, toda apariencia se desvanece frente a ese último instante. El sujeto acepta su condición, su identidad, la tortuosa trayectoria que lo ha dejado solo frente al abismo:

Me sobrevivirán aguja vaso piedra
hormigas afanosas
me sobrevivirán

donde yo deje de estar pasará la sombra del sol
y muchas palabras boca a boca
tejerán sin mi aliento sinsentidos (2001: 236)

Ante el hueco que la propia vida deja se alzan la punta de la aguja, la fragilidad del vaso y la dureza de la piedra, la laboriosa existencia de las hormigas. Sin embargo permanecerá como siempre el sinsentido porque la palabra se niega a fijar nada que no sea silencio:

atrapada en la red
aletea monda y lironda
la trashumante
la vieja palabra jamás escrita
sorda a gritos
da lo que da
silencio (2001: 242)

La materialidad con que es abordada la palabra se transparenta no sólo en estos versos sino también en los títulos de los libros, según Ricardo González Vigil: «Nótese la congruencia de la serie villano-materiales-barro-animal [*Canto villano, Ejercicios materiales, El libro del barro, Concierto animal*]. Su oposición al tratamiento milenario de la poesía como lenguaje divino-sagrado-espiritual-sublime»¹⁰. Se trata de la insistencia en un tema —la imposibilidad de nombrar— que surge aquí anudado a la muerte, como todos los demás.

¹⁰ Y añade: «Precisamente, una de las constantes principales de la poesía posterior a la aventura de los grupos vanguardistas, apunta en esa dirección cuestionadora y/o desencantada de la poesía. Aquí en el Perú podría señalarse una galaxia de poetas que arremeten contra la idealización del poema: Emilio Adolfo Westphalen (habla de la imagen poética como 'deleznable') y Jorge Eduardo Eielson (por ejemplo, busca la contraposición con San Juan de la Cruz, haciendo que la 'noche oscura' sea del cuerpo y no del alma) podrían officiar como sus encarnaciones mayores» (González Vigil 1999: C6).

Concierto animal prolonga la conciencia hasta el momento previo a la muerte. En ese instante silencioso surge una extraña plenitud, tal vez esa «eternidad a destiempo» que fuera nombrada muchos años antes en un poema de *Ese puerto existe* (2001: 51). Se trata de la afirmación lujosa de la vida frente a la carencia definitiva: «veo el árbol lleno de granos rojos / que ocupará tu lugar / mi hora suspendida / en el eterno crepúsculo que exhalo» (2001: 236). La despedida del sujeto impone una atmósfera densa, cargada de presagios, como el silencio que anuncia el terremoto o la tormenta. En ese vacío va a alojarse una muerte que, lejos de ser extraña, se presenta ataviada con elementos habituales de la poesía de Varela. Por eso su aparición definitiva se integra con naturalidad en los versos, porque para afianzar su presencia se sirve de objetos que tienen su propio espacio ya definido en el texto. Cómo iba a sorprender la aparición de la muerte cuando llega como luz, como puerta que se abre lentamente, dejando a la vista, por fin, el otro lado:

a la postre como quien cierra un ataúd
o una carta
un rayo de sol
como una espada asomará para cegarnos
y abrir de par en par la oscuridad
como una fruta asombrosamente herida
como una puerta que nada oculta
y sólo guarda lo mismo (2001: 241)

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁGREDA, Javier.

1999 «Concierto animal». Suplemento *Domingo* de *La República*. 12 de septiembre: 29.

ALBA, Patricia.

1999 «Luz en lo oscuro». *Debate XXI*/107: 62.

ÁNGELES, César.

1989 «Las confesiones de Blanca Varela: 'No puedo ser sin el Perú'». *La República*. 30 de abril: 25-27.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo.

1999 «Concierto del desconcierto animal». *El Comercio*. 5 de septiembre: C6.

MANRIQUE, Jorge.

1993 *Poesía*. Vicente Beltrán, edición. Pierre Le Gentil, estudio preliminar. Barcelona: Crítica.

MARTÍNEZ, Yaiza.

1998 «Blanca Varela, poeta». *Tendencias del siglo XXI*. Marzo: 14-15.

NAVARRO SANTOS, Marianela.

2000 «La palabra-ligadura de Blanca Varela». *Cuadernos Hispanoamericanos* 598: 141-142.

OVIEDO, José Miguel.

2001 «La poesía como legítima defensa». Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. 4 de marzo: 8-9.

SALAZAR BONDY, Sebastián.

1965 *El tacto de la araña*. Lima: Francisco Moncloa Editores.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío.

2001 «Cómo ver en el doblez». *El Comercio*. 4 de marzo: (s/p).

VALLEJO, César.

1996 *Poesía completa*. Antonio Merino, editor. Madrid: Akal.

VARELA, Blanca.

1999 *Concierto animal*. Valencia: Pre-Textos/Lima, Peisa.

2001 *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Adolfo Castanón, prólogo. Antonio Gamoneda, epílogo. Barcelona: Galaxia y Gutenberg.

SIN AUTOR

1999 «*Concierto animal: Áspera música de los cuerpos*». Suplemento *El Dominical* de *El Comercio*. 29 de agosto: 14.