

**LA REPRESENTACIÓN DEL HIJO EN LA POESÍA DE BLANCA
VARELA: LO LÚDICO, EL PODER Y EL DUELO**

**THE REPRESENTATION OF THE SON IN THE POETRY OF BLANCA
VARELA: THE PLAYFUL, THE POWER AND THE GRIEF**

Walter André Alvarado Taboada

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

andre_at_0205@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6119-8984>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.22>

Fecha de recepción: 02.07.18/ Fecha de aceptación: 04.11.18

RESUMEN

En el presente artículo se analizarán los poemas “Fútbol”, “Toy”, “Casa de cuervos”, “Dolor de corazón” y “Si me escucharas”, provenientes de diversos poemarios de la poeta Blanca Varela, con el objetivo de indagar en torno a la representación del hijo, aspecto fundamental del tema de la maternidad. Se sostiene que esta imagen articula otros elementos significativos en la obra de la poeta, como lo lúdico, el poder y el duelo, con lo que se constituye como un elemento clave en la desmitificación del relato de la maternidad feliz.

PALABRAS CLAVE: maternidad-poesía-mujer-representación-poder-Blanca Varela

ABSTRACT

In this article we will analyze the poems "Fútbol", "Toy", "Casa de cuervos", "Dolor de corazón" and "Si me escucharas", from different collections of poems by

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-18.
Doi : 10.36286

the poet Blanca Varela, with the objective of investigating around the representation of the child, a fundamental aspect of the subject of motherhood. It is argued that this image articulates other significant elements in the work of the poet, such as play, power and grief, with what is constituted as a key element in the demystification of the story of happy motherhood.

KEYWORDS: motherhood-poetry-woman-representation-power-Blanca Varela

1. Introducción

La crítica ha reconocido en la poesía de Blanca Varela (1926-2009) la presencia de diversas características y temas: la concentración semántica; la influencia del surrealismo y del existencialismo; el carácter universal de su reflexión filosófica y ética; la representación del deterioro corporal; la interculturalidad; el cuestionamiento a la sociedad patriarcal; la soledad del sujeto; la maternidad, entre otros (Fernández, 2010). Este último tema ya ha sido estudiado por la crítica –el trabajo de Vich (2007) con respecto al discurso de la maternidad es el esfuerzo más importante–, pero en estos abordajes se ha leído la poesía de Varela con énfasis en la autorreflexión del locutor y no tanto en las diversas representaciones que se convocan a partir del tópico en cuestión, tan llenas de significación como pueden ser la del hijo.

Dado este panorama, el presente artículo se centra en la exploración de la figura del hijo en cinco poemas –perteneciente a diversos poemarios– de Blanca Varela: “Fútbol”, “Toy”, “Casa de cuervos”, “Dolor de corazón” y “Si me escucharas”. La hipótesis que se sostiene es que la representación del hijo convoca elementos como lo lúdico, el poder y el duelo, con lo que se constituye como un elemento clave en la desmitificación del relato de la maternidad feliz. La metodología a usarse es la Retórica General Textual, pues se aleja de los enfoques que reducen la disciplina retórica a una enumeración de tropos y, en cambio, articula un fecundo enlace entre la elocutio, la dispositio y la inventio, es decir,

tanto las figuras como la disposición del poema están relacionados con la cosmovisión que se plantea en el texto.

La Retórica General Textual de Arduini (2000) introduce dos conceptos que son necesarios definir en este momento: el campo retórico y el campo figurativo. El teórico define el primero como:

la vasta área de conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, la sociedad y por las culturas. Es el depósito de funciones de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el sustrato necesario de toda comunicación» (p. 47).

Existen, pues, distintos campos retóricos, algunos muy generales (como el de la cultura occidental) y otros más específicos (como el que se convoca para el presente trabajo), cuyo radio dependerá de la exigencia comunicativa que se plantee. Para Arduini:

interpretar un texto significa definir una cierta organización textual y las relaciones existentes entre esta y los productores, los receptores, la estructura del conjunto referencial y el contexto, en relación con el campo retórico en el cual nosotros actuamos comunicativamente (2000, p. 50).

Se establece, entonces, un diálogo entre campos que conduce a una de las tantas lecturas posibles. Dicho esto, para el presente trabajo se ha considerado pertinente incluir dentro del campo retórico las diversas lecturas o recepciones que median nuestra aproximación al texto desde nuestro propio campo retórico, es decir, el balance crítico hasta el momento, el cual será explicado antes del abordaje de los poemas. Las condiciones literarias, culturales y sociales –que también conforman el campo retórico– serán convocadas cuando se consideren oportunas para el análisis hermenéutico de los textos.

Por otro lado, la noción de campo figurativo se basa en una interpretación de la figura no como un simple tropo, sino como un «universal antropológico de la expresión» (Arduini, 2000, p. 10), es decir, que se mueve en un ámbito

cognitivo. Arduini (2000) ubica seis campos figurativos que abarcan todas las figuras literarias: el metafórico (símbolo, alegoría, similitud, personificación, etc.), el metonímico (causa por el efecto, materia por el objeto, etc.), el de la sinécdoque (la parte por el todo, el género por la especie, etc.), el de la antítesis (negación, inversión, ironía, oxímoron, etc.), el de la repetición (anáfora, paronomasia, etc.) y el de la elipsis (silencio, perífrasis, etc.). El teórico italiano liga la *elocutio* y la *dispositio* a la *inventio*, de manera que cada procedimiento figurativo implica el funcionamiento de una visión del mundo.

2. “Fútbol” y “Toy”: en torno al niño dominado y lo lúdico como preparación para la vida

Es necesario, pues, antes de iniciar con el análisis hermenéutico de los poemas, trazar el campo retórico. La poesía de Blanca Varela ha sido estudiada desde hace décadas por diversos académicos, quienes han abordado los textos de la mencionada poeta a partir de diversos enfoques metodológicos y con variados intereses en su agenda. Camilo Fernández (2010) realiza un balance de la recepción crítica en torno a la poesía de Blanca Varela e identifica tres períodos: 1) el período de recepción inicial (desde 1959 hasta 1986), caracterizado por los enfoques estilísticos y la búsqueda de la influencia surrealista; 2) el período de enfoques filosóficos y de lecturas a partir de la teoría de género (desde 1986 hasta 2002); y 3) el período de lecturas intertextuales y de consolidación de la hermenéutica de género (desde 2002 hasta nuestros días) (pp. 58-59). El presente artículo dialoga, al estar relacionado con una de las aristas de la perspectiva de género –el tema de la maternidad–, con textos académicos insertos en el tercer período, como los de Vich (2007), Muñoz Carrasco (2007), entre otros.

El mencionado estudioso también realiza una periodización de la poesía de la autora en cuestión. Reconoce, en primer lugar, un período de los inicios, en el cual se identifican la impronta surrealista y la existencialista; asimismo, ubica un período desmitificador de instituciones oficiales; y, por último, un período de

relevancia del cuerpo como centro de reflexión (cf. Fernández, 2010, pp. 87-90). Los dos primeros poemas para analizar—“Fútbol” y “Toy”— pertenecen a *Valses y otras falsas confesiones* (1972), por lo que se incluyen dentro del segundo período. Este se caracteriza, señala Fernández (2010), por el destacado papel de lo femenino (mujer, madre, etc.) y los cuestionamientos que se plantean a la supremacía masculina (cf. p. 89).

Muñoz Carrasco (2007) señala que en *Valses y otras falsas confesiones* «se consume [...] el proceso por el cual la realidad invade el texto» (p. 124). Así pues, los elementos autorreferenciales se hacen más abundantes, como sucede precisamente con los poemas referidos a la maternidad. Muñoz añade que «el sujeto se sitúa pues entre lo auténtico y lo falso» (p. 125), con lo que resalta el sentimiento de duda que se evidencia en los textos-confesiones del poemario. Por su parte, Fernández (2010) ubica en *Valses...* una serie de temas: la desmitificación del vals, el amor como sentimiento altamente contradictorio, la reflexión sobre la propia escritura de un poema, la importancia de la comunicación amorosa, la maternidad, lo onírico como aventura del conocimiento y el fracaso del proyecto de la modernidad (cf. pp. 133-136). En el análisis de los poemas se irán conjugando las diversas características mencionadas.

El primer poema que será analizado es “Fútbol”. Lo transcribimos a continuación:

Fútbol

A Vicente y Lorenzo

juega con la tierra
como con una pelota

báilala
estréllala
reviéntala

no es sino eso la tierra

tú en el jardín

mi guardavalla mi espantapájaros

mi atila mi niño

la tierra entre tus pies

gira como nunca

prodigiosamente bella (Varela, 2016, p. 100)

El poema “Fútbol”, que dedica Varela a sus dos hijos, ha sido leído de distintas maneras. Para Vich (2007) el locutor –la madre– experimenta un «gozo ante el prodigio de la vida del hijo, ante la plenitud de su existencia que no por eso deja de ser la otra cara del constante recuerdo de su misma fugacidad» (p. 251); asimismo, con respecto al símil entre la pelota y la tierra, la estudiosa afirma que «la ingenua ficción del poder del ser humano sobre la compleja simplicidad de la tierra se expresa además con la leve ironía que acompaña la descripción del manejo que tiene el hijo de la pelota» (p. 252). Por su lado, Fernández (2010) considera que en “Fútbol” hay un mensaje ecologista, pues en este poema se evidencia cómo «lo lúdico se impone por encima del carácter destructivo del hombre. [...] Varela [...] propone que el ser humano se torne en un niño que juega con la Tierra como si fuera un balón de fútbol» (p. 136).

El poema presenta un locutor personaje –la madre– y un alocutario representado –el hijo. Es posible, además descomponerlo en tres partes. La primera, que abarca las tres primeras estrofas, refiere la orden que da el locutor al alocutario: jugar con la tierra como si fuera una pelota, es decir, se impone un deber lúdico. La segunda parte, que comprende únicamente la cuarta estrofa, es una descripción del hijo como un sujeto que está dentro de la jurisdicción de la madre y, por tanto, es contemplado como una pertenencia –los reiterados

pronombres posesivos son una primera evidencia. El tercer segmento, que engloba la última estrofa, expone el cumplimiento de la orden por parte del alocutario-niño.

Los campos figurativos predominantes son el metafórico y el antitético. En la primera parte, un símil vincula la tierra con una pelota, tras lo cual se enumera una serie de acciones propias de hacerse con esta. En la segunda parte, el verso octavo y el noveno identifican al alocutario con dos pares de dos sustantivos. El primer par –«mi guardavalla mi espantapájaros» (Varela, 2016, p. 100)– puede leerse como una antítesis una vez que se entiende a «espantapájaros» como metáfora que resalta la condición del niño como muñeco que habita dentro de los límites del hogar, al tiempo que «guardavalla» si bien remite a la posición que el niño asume dentro del juego de fútbol, también sugiere una profesión, es decir, una vida futura fuera de la casa: se oponen, pues, lo controlable y lo que ya no se puede controlar –al haber salido del hogar, lugar que la madre tiene por jurisdicción. En el segundo par, se desarrolla una situación de antítesis similar: «mi atila mi niño» (Varela, 2016, p. 100) remite primero –a través de la metáfora del primer sustantivo– a la condición salvaje o indomable del vástago, tras lo cual se recalca su estado pueril y doméstico. Esta antítesis, sin embargo, favorece a un lado, pues el pronombre posesivo «mi» es usado por el locutor para reforzar su posesión sobre el alocutario representado.

A partir de lo que hemos sostenido, puede afirmarse que existe una jerarquía explicitada en el poema: por medio de sus órdenes la madre –el locutor– domina al niño –el alocutario–, y este domina la pelota a través del juego. El trato al que somete el niño al balón es el modelo que se ha de seguir para interactuar con la tierra: es un vínculo lúdico –como señala Fernández (2010) –, pero no exento de dominio –a decir de Vich (2007). El fútbol es un deporte oficial en muchos países y ligado a lo masculino en todas las sociedades; así pues, en el poema se liga un juego de varones con un significante –la «tierra»– que remite no solo a la materia inorgánica, sino también al planeta entero, al planeta Tierra; es

evidente, entonces, que se nos remite a la noción de sociedad patriarcal: el niño domina la pelota tal y como los hombres dominan las sociedades del mundo.

Lo lúdico se revela como una preparación para la continuación de un rol posterior –del mismo modo que los juguetes reproducen roles de género en los infantes. La respuesta de la madre ante este panorama de dominación masculina, pese a lo que podría intuirse tras la lectura de otros poemas de Varela, es positiva: en los pies de su hijo la tierra «gira como nunca / prodigiosamente bella» (Varela, 2016, p. 100). Esto responde a que –a diferencia del resto de poemas que se analizan en este artículo– en “Fútbol” no hay conflicto, sino «simplemente [...] un momento de fascinación, [...] un instante de intenso gozo ante la capacidad de haberle dado vida y ver vivir al hijo» (Vich, 2007, p. 252). Así pues, no hay una celebración de la opresión masculina, sino –como se verá más adelante– de la vida y su devenir futuro (cuestión que no exime al poeta de conocer la realidad y los poderes que la atraviesan).

El siguiente poema que será abordado es “Toy” que transcribimos a continuación:

Toy

made in japan

nunca hizo el amor bajo el limo

ni tiene el vientre verde y jabonoso de su estirpe

ni vivo ni muerto

este cocodrilo

me llena de lágrimas de cocodrilo (Varela, 2016, p. 101)

Como señalan diversos estudios, el animal es una presencia llena de significaciones en la poesía de Varela. Astorga (2009), por ejemplo, no duda en otorgarle un contenido crítico –relacionado a la condición humana– a las representaciones de estos seres. Rodríguez Gutiérrez (2008) señala, por su parte, que a partir de *Valses y otras confesiones* «a Varela ya no va a interesarle tanto el animal en sí, sino lo que hay de animal en el hombre, en el ser humano» (p. 213). Así pues, la figura del animal es empleada en metáforas con el fin de señalar la continuidad entre el ser humano y los animales: se realiza una animalización del hombre.

En “Toy”, en cambio, se ha animalizado a la cosa, es decir, no se han acercado dos entes vivos –como podrían ser el hombre y el animal–, sino un ente no vivo y otro vivo –el plástico y el cocodrilo–, entre los cuales no hay ningún tipo de continuidad, tal y como se evidencia en los primeros cuatro versos: el juguete no tiene hábitat, sino lugar de fabricación; además, no se reproduce, es físicamente diferente y, explícitamente, pertenece a la no vida, pues no está «ni vivo ni muerto» (Varela, 2016, p. 101). Mientras que en otros poemas de Varela – en situaciones como la de un matadero– el animal era un ser al que se le tenía compasión, el juguete solo despierta en el locutor «lágrimas de cocodrilo», es decir, un sentimiento tan falso como la condición de ese intento de animal.

En “Fútbol”, la cosa –la pelota– sí está en una relación exitosa de continuidad con un ente enlazado a lo vivo, pues el balón –por medio del símil– está vinculado con la tierra, que no es sino la sociedad, como se ha señalado. Así pues, cuando lo lúdico está ligado a la no vida y a la industria –el primer verso de “Toy”, con su «made in japan» (Varela, 2016, p. 101), resalta este punto–, se lo percibe negativamente.

De este modo, puede afirmarse que la figura del hijo –en tanto ser aún inserto en la infancia– convoca a lo lúdico, actividad que es valorada positivamente solo si está vinculada a la vida –o, aún mejor, a la inserción social, como en “Fútbol–, y no cuando se enlaza con la no vida. Asimismo, el hijo-niño,

quien juega dentro del hogar o de la jurisdicción familiar, se encuentra bajo el dominio de la madre.

3. “Casa de Cuervos”: el amor asimétrico y la progenitora devorada

“Casa de Cuervos” está incluido en *Ejercicios materiales* (1993) y, por tanto, pertenece –a partir de la periodización de Fernández (2010)– al tercer período de la poesía de Blanca Varela: el de la relevancia del cuerpo como centro de reflexión. Este juicio es compartido por otros estudiosos, como Muñoz Carrasco (2007), quien sostiene que «la conciencia desvelada del sujeto tenía finalmente que detenerse en el cuerpo, pues así lo anunciaba el acercamiento de lo material del poemario anterior [Canto Villano]» (p. 184).

Dada la extensión del poema en cuestión, no lo transcribiremos. En vista de que el texto se presta a un estudio pormenorizado –ya realizado, debe decirse, por algunos estudiosos, como Vich (2007)– hemos considerado pertinente esbozar únicamente una segmentación con fines operatorios para el análisis en torno a la figura del hijo.

El texto sitúa, en un inicio, un locutor personaje –la madre– y un alocutario representado –el hijo–. Puede ubicarse un primer segmento, que abarca la primera estrofa, en el cual el locutor reconoce la culpa por haber procreado al hijo –por haberlo “arrojado” al mundo– y asume como expiación el doloroso alejamiento de este; en una segunda sección, que consta de la segunda estrofa, se identifica como una ley natural esta separación inevitable; en un tercer segmento, que consta de la tercera estrofa, se recalca la cercanía pasada entre locutor y alocutario a través de la identificación de rasgos heredados; una cuarta sección, la cuarta y quinta estrofa, refiere la subordinación del locutor ante el alocutario, quien ha reducido a restos –con su partida– a su madre; en un quinto segmento, que abarca la sexta estrofa, el alocutario es ahora el propio locutor, por lo que se realiza un monólogo autorreflexivo sobre la condición del cuerpo ante el evento del alejamiento; por último, en la sexta sección, que consta de la séptima estrofa,

el alocutario vuelve a ser el hijo y el locutor le informa del estado de su ser corporal y de la aceptación del inevitable alejamiento: su cuerpo es una «casa vacía» a la que el vástago no ha de volver.

Para Vich (2007) este poema «resume toda la complejidad de la experiencia del sujeto poético con respecto a la maternidad» (p. 255), pues presenta en coexistencia conflictiva diversos elementos que otros poemas abarcan por separado (cf. p. 255), como la pasión por la vida y por el dolor, o el sentimiento de posesión y el de abandono. Vich (2007), como otros estudiosos, se centra en la figura de la madre –el locutor– y sostiene que esta entiende la procreación como un pecado original –pues «haber traído un ser al mundo equivale a haberlo sometido forzosamente al castigo de tener que vivir» (p. 258)–, por lo que «el proceso de expiación de ambos –madre e hijo– se realiza en la capacidad de la primera para autoimponerse la aceptación de la separación del hijo, en el doblegamiento de su natural egoísmo materno para poder así llegar incluso hasta a alentar la separación, que será lo que finalmente liberará al hijo de la madre convirtiéndolo en otro distinto» (Vich, 2007, p. 258). A diferencia de “Fútbol”, en este poema el llamado «egoísmo materno» –el ánimo de posesión del hijo– sí encuentra una fuerza contraria que lo cancela y lo supera: la necesidad de la separación.

Si bien el hijo-alocutario es descrito –en la tercera sección– como similar a la madre-locutor, se le añade –en el cuarto segmento– un rasgo de individualidad a través de la metáfora animal: se le llama «leoncillo», lo que resalta el lado salvaje, carnívoro y violento del vástago, cuestión que contrasta con la caracterización que hace el locutor –la madre– de su propio cuerpo como presa –de ella solo quedan «huesos» o «restos». El título del poema nos sugiere, además, intertextualidad con el conocido refrán “cría cuervos y te sacarán los ojos”, lo que apuntaría nuevamente a la identificación del hijo como animal y devorador del cuerpo de la madre, quien, pese a todo, recibe con amor y sin reclamos al hijo-león-cuervo: «aquí me tienes como siempre / dispuesta a la sorpresa de tus pasos / a todas las primaveras que inventas / y destruyes» (Varela, 2016, p. 161). Es

pertinente convocar, entonces, la afirmación de Vich (2007) con respecto a la representación de la relación entre madre e hijo en el poema: «se trata de un amor que por sus mismas raíces físicas –materiales– es implacable en la injusticia de su desigualdad, en su absoluta asimetría» (p. 257). Mientras que la madre anhela el contacto con el hijo («lo que quieras por una mirada tuya / que ilumine mis restos» [Varela, 2016, p. 161]), este celebra su nueva libertad, su recién adquirido escape de la jurisdicción materna, sin intenciones de dar marcha atrás («y tú mirándome / como si no me conocieras / marchándote» [Varela, 2016, p. 162]).

El hijo es representado, entonces, como un ser ingrato que por un lado ignora y desampara a su madre, lo que la convierte en una «casa vacía» o un «prado de negro fuego abandonado», a la vez que –a través de la metáfora animal– llega a devorar –o canibalizar– a su progenitora, quien se ve trocada en «restos» o «huesos». El estado final de la madre, ya sea como espacio deshabitado o como despojo o cadáver, remite a la no vida, isotopía valorada negativamente en los poemas ya analizados.

Lo que revela, por último, este panorama es la inversión en las relaciones de poder entre la madre y el hijo una vez superada la niñez. Mientras que en el pasado es la madre quien domina al niño –el caso de “Fútbol”–, en el presente es él quien ejerce el sometimiento, pues el vínculo afectivo es asimétrico y es ella quien se ve subyugada ante la voluntad del hijo.

4. “Dolor del corazón...” y “Si me escucharas...”: el duelo y el hijo inalcanzable

“Dolor del corazón” y “Si me escucharas” están incluidos en *Concierto animal* (1993) y, por tanto, pertenecen –a partir de la periodización de Fernández (2010)– al tercer período de la poesía de Blanca Varela: el de la relevancia del cuerpo como centro de reflexión. Efectivamente, nuevamente lo corpóreo es protagonista en los dos textos.

El mencionado poemario fue publicado tras la muerte de uno de los hijos de Varela en un accidente aéreo, evento que marcó claramente la temática de los textos. Así, Vich (2007) sostiene que en *Concierto animal* se evidencia una «pasión del dolor más absoluto» (p. 252). Asimismo, la estudiosa también sostiene que «la poética de *Concierto animal* se distingue por la tensión entre la palabra y el silencio entendido no como una lucha entre opuestos sino más bien como una alianza entre ambos» (Vich, 2007, p. 252). Se hace patente una poética renovada con respecto a la de poemarios anteriores; *Concierto...* por elaborarse desde el silencio, se expresa por medio de recursos como la brevedad, ausencia de título, versos cortos o “mutilados”, extensas pausas, entre otros (cf. Vich, 2007, p. 253). Muñoz Carrasco (2007) ubica otro de los cambios: ahora se «trata de una voz única. Nada queda de la fragmentación propia de los inicios, de los múltiples personajes poético que protagonizaban los versos» (Muñoz, 2007, p. 233). Con respecto al tema el cuerpo, la estudiosa sostiene que «si *Ejercicios materiales* era el libro del tiempo sobre la carne, *Concierto animal* retoma en cierto sentido esa línea y la hace avanzar. El cuerpo, por tanto, se coloca de nuevo en un primer plano, aunque de forma muy distinta. No abundan como antes estragos detallados, sino que mediante ciertos elementos corporales se detecta la huella de la experiencia vivida» (p. 236). Estas características enumeradas serán discutidas a la par que los poemas.

El penúltimo poema que abordaremos –muy brevemente, pues el centro de nuestra reflexión será el último texto– es “Dolor de corazón...”, el cual transcribimos a continuación:

Dolor de corazón
objeto negro que encierro en mi pecho
le crecen alas
sobrevuela la noche

bombilla de azufre
sol miserable

flotando en el cielo encalado
planea parpadea
encandila
a quien yace bocarriba
fulminado (Varela, 2016, p. 217)

A propósito de este poema, Muñoz Carrasco (2007) señala la existencia de una voz que resiste: «el yo poético de *Concierto animal* aparece como una figura que, por una parte, asume plenamente los estragos infligidos, pero, por otra, responde continuamente con la exhibición de unos restos que aún le pertenecen y dan fe de su tozuda presencia» (p. 238). Efectivamente, el dolor por la pérdida del hijo se materializa en un objeto y este se sitúa en lo más alto (flota «en el cielo» [Muñoz, 2007, p. 217]), a la vista de todos. En los versos finales es otra persona – y no el locutor personaje, aparentemente– quien «yace bocarriba / fulminado» (Muñoz, 2007, p. 217), por lo que puede suponerse la resistencia de la madre frente al hecho trágico. Sin embargo, Vich (2007) plantea acertados cuestionamientos: «¿a quién pertenece el cuerpo muerto, a la madre o al hijo? ¿Tiene sentido intentar separarlos? ¿No están ambos igualmente “fulminados” por la muerte?» (p. 254). El análisis del siguiente texto puede servir como respuesta a estas interrogantes.

El último poema que abordaremos es “Si me escucharas...”, el cual será transcrito a continuación:

si me escucharas

tú muerto y yo muerta de ti

si me escucharas

hálito de la rueda

cencerro de la tempestad
burbujeo del cieno

viva insepulta de ti
con tu oído postrero

si me escucharas (Varela, 2016, p. 219)

Vich (2007) señala un procedimiento que se da tanto en este poema como en el anterior: es la “cadaverización”, es decir, «un proceso psíquico que encarna la muerte del otro en el propio cuerpo como si esta le hubiera sobrevenido al sujeto enunciante» (p. 254). Así pues, el cuerpo «fulminado» de “Dolor del corazón...” puede ser tanto el del hijo como el de la madre; asimismo, este mismo proceso puede evidenciarse en “Si me escucharas...”: «tú muerto y yo muerta de ti» (Vich, 2007, p. 219).

El poema puede segmentarse en tres partes. El primer segmento, que abarca la primera estrofa, expresa el deseo imposible del locutor –la madre– por comunicarse con el alocutario –el hijo –; la segunda parte, que corresponde a la siguiente estrofa, convoca una serie de imágenes imposibles; por último, el tercer segmento, que abarca la última estrofa, da cuenta del estado del locutor ante la imposibilidad de sus pedidos.

La estructura, sin duda, recuerda a “Fútbol”, pues en ambos poemas en la penúltima estrofa –el segundo segmento– se detecta la presencia de una estrofa descriptiva de tres versos y con abundantes metáforas y antítesis, como se verá en el siguiente párrafo. Asimismo, los mencionados poemas presentan un locutor personaje –la madre– y un alocutario representado –el hijo. Sin embargo, las situaciones son diametralmente opuestas: mientras que en “Fútbol” el locutor ordena y es obedecido, en “Si me escucharas...” la comunicación es imposible y solo queda expresado el deseo; asimismo, mientras que en el primer poema el locutor manifiesta la fascinación por la vida de su hijo-alocutario, en el segundo solo queda patente el dolor por la pérdida.

Los campos figurativos más importantes en este poema son el de la metáfora y el de la antítesis. En el segundo segmento, «hálito de la rueda» (Varela, 2016, p. 219) es una personificación, pues se le quiere dar una cualidad animal o humana –el aliento o hálito– a un objeto inanimado –la rueda–; con «cencerro de la tempestad» (Varela, 2016, 219) ocurre algo similar, pues la imagen sugiere la animalización –pues los cencerros se ponen al ganado– de un fenómeno de la naturaleza; asimismo, «burbujeo del cieno» (Varela, 2016, p. 219) otorga una cualidad ajena –el burbujeo– a un tipo determinado de materia –el cieno. Lo metafórico de estos versos sugiere realidades no materializables en el mundo real, es decir, se invocan entes que son tan imposibles como la comunicación entre el locutor y el alocutario. Por otro lado, los versos «tú muerto y yo muerta de ti» (Varela, 2016, p. 219) y «viva insepulta de ti» (Varela, 2016, p. 219) –del primer y tercer segmento, respectivamente– oponen la vida del locutor y la muerte del alocutario, pero a la vez sugieren, dado que la antítesis –como el resto de campos figurativos– crea una realidad nueva, el dolor del locutor que lo lleva a sentirse cercano a la muerte.

La mencionada incomunicación señala el máximo alejamiento del hijo: no son posibles ya las palabras ni las miradas ni las visitas que se añoraban en “Casa de cuervos”; ahora él es un objeto de deseo imposible de alcanzar. El hijo, como en “Dolor de corazón...”, transfiere su muerte a la madre –se produce esa “cadaverización”– y la convierte en una mujer «insepulta», que sufre un dolor mortal, pero aún resiste en la vida. Las similitudes a nivel de la dispositio con respecto a “Fútbol” sirven para hacer un contraste entre un tiempo en que el hijo estaba ligado a la madre por un lazo de posesión y control («tú en el jardín / mi guardavalla mi espantapájaros / mi niño mi atila» [Varela, 2016, p. 100]) y otro en que el pretender el más mínimo acercamiento es absurdo e imposible («hálito de la rueda / cencerro de la tempestad / burbujeo del cieno» [Varela, 2016, p. 219]).

5. Conclusiones

La representación del hijo en la poesía de Blanca Varela evoluciona con su poesía y con el devenir de la vida de la poeta. Convoca, en un primer momento, al elemento lúdico, el cual es valorado positivamente en tanto relacionado a la vida y la sociedad; posteriormente, a la par con la madurez de los dos hijos de Varela – Vicente y Lorenzo– aparecen en su poesía temas como el del dolor ante el alejamiento de los vástagos, ya emancipados del seno materno; finalmente, la trágica y temprana muerte de Lorenzo repercute en la poesía de Varela al insertar el tema del duelo y la reflexión sobre el dolor. Paralelo a este proceso de distanciamiento –definitivo ya con la muerte– se produce un progresivo aumento de poder del hijo con respecto a su madre: en un inicio acata órdenes, luego puede someter a esta a su voluntad, y finalmente se convierte en un objeto de deseo inalcanzable y que, además, condiciona la vida de su progenitora a través del trauma indeleble de su muerte. Si bien esta imagen del hijo –en tanto ser ingrato, dominante y hasta violento– pueda resultar negativa, debe considerarse dentro de una sociedad en la cual el relato de la maternidad feliz es predominante: en los poemas de Varela el gozo más elevado (“Fútbol”) y el dolor más lacerante (“Si me escucharas...”) se articulan para formar una imagen completa de lo que significa ser madre.

Referencias bibliográficas

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

ASTORGA, P. (2009). Blanca Varela o el animal que desnuda su humanidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Obtenido de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/bvarela.html>

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-18.
Doi : 10.36286

- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- MUÑOZ CARRASCO, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, M. (2008). La metáfora animal: en torno al bestiario de Blanca Varela. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXIV(68), 211-223.
- VARELA, B. (2016). *Poesía reunida, 1949-2000*. Lima: Casa de Cuervos.
- VICH, C. (2007). Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela. En M. Dreyfus, & R. Silva Santisteban, *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 243-259). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.