



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 69-87

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5228

La construcción de la identidad a partir de la experiencia materna en «Casa de cuervos» de Blanca Varela¹

The construction of identity from the maternal experience in Blanca Varela's «Casa de cuervos» («House of Crows»)

GLORIA MARÍA PAJUELO MILLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

gloria.pajuelo@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8267-0080>



RESUMEN

El presente artículo analiza el poema «Casa de cuervos», de Blanca Varela, y se centra en el efecto que produce el vínculo entre la madre y el hijo en la voz lírica femenina en los planos

1 Este trabajo fue desarrollado en el Seminario de Temas de Teoría Literaria de la Maestría en Literatura Hispanoamericana (Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú), correspondiente al semestre 2021-II. Agradezco a la profesora Susana Reisz por acercarme a la poesía escrita por mujeres, particularmente a la de Blanca Varela, desde una mirada que reivindica los rasgos temáticos y estilísticos que la califican como tal.

físico (su cuerpo), afectivo y espiritual (su alma): la madre siente culpa por haber traído a su hijo a un mundo hostil, reconoce las similitudes entre él y ella, sufre por su progresivo distanciamiento, pero termina aceptándolo, ya que es una inevitable separación derivada de la independencia del hijo. En ese sentido, su identidad está condicionada por la tensa experiencia de la maternidad.

Palabras clave: «Casa de cuervos»; Blanca Varela; maternidad; hijo; identidad.

Términos de indización: poesía; madre; relación padres-hijos (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

This article analyzes the poem «Casa de cuervos» («House of Crows»), by Blanca Varela, and focuses on the bond between mother and son, in relation to the effect it has on the female lyrical voice in the physical (her body), affective and spiritual (her soul) planes. The mother feels guilt for having brought her son into a hostile world, she recognizes the similarities between him and herself. The son suffers from her progressive distancing, but ends up accepting it, since it is an inevitable separation derived from the son's independence. In that sense, her identity is conditioned by the tense experience of motherhood.

Key words: «Casa de cuervos» («House of Crows»); Blanca Varela; motherhood; son; identity.

Indexing terms: poetry; mothers; parent child relationship (Source: Unesco Thesaurus).

Recibido: 05/05/2022

Revisado: 15/05/2022

Aceptado: 20/05/2022

Publicado en línea: 25/06/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

1. VARELA EN LA BÚSQUEDA DE UNA PROPIA VOZ POÉTICA

Blanca Varela (1926-2009) es la poeta peruana más leída y estudiada por la crítica literaria nacional y extranjera. Su producción poética inicial vio la luz hacia mediados del siglo XX, con la publicación de *Ese puerto existe* (México, 1959), cuyo prólogo fue escrito por el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, su maestro y amigo.

En Perú, Varela perteneció a la denominada generación del 50, un grupo amplio y heterogéneo de artistas (poetas, narradores, pintores, etc.) e intelectuales, entre los que se ubican Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Washington Delgado, Sebastián Salazar Bondy, Juan Gonzalo Rose, Julio Ramón Ribeyro, Fernando de Szyszlo, entre otros. En este grupo también participaron numerosas mujeres, por ejemplo, Julia Ferrer, Cecilia Bustamante, Lola Thorne y Yolanda Westphalen, quienes, sin embargo, fueron invisibilizadas durante décadas por la crítica literaria y sus propios compañeros de generación. Varela fue una excepción, pues destacó sobremanera respecto de las demás, probablemente por su actitud reservada en un colectivo masculino, la calidad de su poesía, pero también por sus lazos amicales y —aunque se lea prejuicioso— su apariencia física atractiva.

En cuanto a su estilo, Martos (2008) destaca que la poeta «excava en sus propias entrañas y [...] establece un curioso contraste entre una dicción límpida y el sentimiento exacerbado de estar arrojada en el mundo» (p. 120). En efecto, desde nuestra perspectiva, Varela juega con el lenguaje, ensaya permutaciones sintácticas y semánticas en un intento por crear una expresión personal para transmitir sus inquietudes y experiencias siempre intensas. En otras palabras, «mediante un lenguaje depurado, concibe la realidad como un constante debate existencial en torno a la cotidianidad desasegada y ansiosa, donde la poesía es un escape a la monotonía, el paso del tiempo y la soledad (Pajuelo, 2019, párr. 1).

Sobre este punto, cabe resaltar que Blanca Varela reconoció la poesía como una vía esencial para sobrellevar la realidad:

Comprendí y aprendí que la poesía es un trabajo de todos los días, y que no la elegimos, sino que nos elige, que no nos pertenece, sino que le pertenecemos, que no es otra cosa que la realidad y a la vez su única y legítima puerta de escape (2007 [1985], p. 106).

Entonces, desde su conciencia sobre la constancia y la exigencia del quehacer poético, surge la complejidad que sus versos encierran, ya que, además, los temas que trabaja son igualmente problemáticos: aunque en muchas ocasiones parecieran cotidianos, son configurados de tal forma que transmiten sentidos difíciles de decodificar. Respecto de su predilección temática, explica lo siguiente:

Hablo de lo que hace la vida de cualquier persona, **de cualquier mujer, como es mi caso**. La casa, el amor, los niños, la lectura, la música, los viajes, la ciudad, y también el tedio, **el dolor, la impotencia, la soledad y el silencio**. Las dos caras enemigas reconciliadas por ese activo sueño que puede ser la poesía (Varela, 2007 [1985], p. 108; énfasis nuestro).

Pese a que no toda su poesía es autorreferencial, llama la atención que, en 1985, año en que se publicó «Antes de escribir estas líneas» —de donde provienen las dos citas transcritas—, Varela se identifique como mujer, que asuma su género y, por ende, las circunstancias que marcan su existencia en un mundo patriarcal, especialmente en la sociedad peruana, prejuiciosa, injusta y misógina. No obstante, su escritura «femenina» tardará un poco en manifestarse, pues al menos en su primer poemario la voz lírica no se asumía como la de una mujer.

La producción lírica de Varela no fue tan abundante ni apresurada, pero sí potente: *Ese puerto existe* (Xalapa, 1959), *Luz de día* (Lima, 1963), *Valses y otras falsas confesiones* (Lima, 1972), *Canto villano* (1978), *Ejercicios materiales* (Lima, 1993; Venecia, 1994), *El libro de barro* (Madrid, 1993), *Concierto animal* (Valencia/Lima, 1999) y *El falso teclado* (Barcelona, 2001). Hacia sus últimos años de vida, tras la difusión internacional de sus poemarios, traducidos al inglés, francés, portugués, italiano, alemán, entre otras lenguas, fue galardonada con el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo (México, 2001), el III Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada-Federico García Lorca (España, 2006) y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (España, 2007). Asimismo, en nuestro país, recibió la medalla de honor otorgada por el Congreso de la República en el grado de Gran Oficial (2007).

2. «CASA DE CUERVOS»: LA DOLOROSA EXPERIENCIA DE LA MATERNIDAD

Ejercicios materiales es el quinto poemario de Blanca Varela y contiene trece poemas escritos entre 1978 y 1993. Su título se vincula, por un lado, con la tradición literaria española: «*Ejercicios materiales* remite a los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola; pero ahora en Varela, en esa línea de la desacralización,

de ese dios con minúscula que no responde, que no está “al otro lado”» (Guerrero, 2007, p. 62). Coincidimos con esta última idea: el trato que le otorga a «dios» (siempre en minúscula) no apunta a una sacralización de algún ente superior magnánimo, protector o piadoso; por el contrario, percibimos una visión pesimista sobre aquel y una certeza incómoda y angustiante sobre el «ser» mortal, caduco, condenado al deterioro corporal en tanto que no puede escapar del tiempo. Asimismo, O’Hara (2007, p. 62) identifica una visión desabrida de la realidad por parte de la poeta.

De otro lado, el título también remite al quehacer poético, la actividad creadora que ejerce Varela. Desde nuestra perspectiva, podría interpretarse como una metáfora donde «ejercicios» alude a ensayos o bosquejos; y «materiales», a lo perceptible, lo real. Ello pese a que este es su quinto poemario, un libro publicado cuando la autora ya gozaba de cierto reconocimiento y había cultivado un estilo personal. En ese sentido, la poeta jugaría con la falsa modestia respecto a la calidad artística del poemario.

Recordemos que «escribir para ella [...] es una obligación interior. Cada uno de sus poemas es cabal, antologable, de un despiadado rigor» (Martos, 2008, pp. 124-125). Ello se aplica a la perfección en *Ejercicios materiales*, tanto así que la misma Varela señaló: «Es, sin duda, el libro más desenfadado y cruel que pensé que podía atreverme a publicar» (entrevista con Charo Núñez, citada por Guerrero, 2007, p. 62).

Ahora bien, luego de exponer estos datos, analizaremos el poema «Casa de cuervos». Cabe aclarar que, antes de incluirse en el poemario aludido, fue publicado en la célebre revista *Hueso Húmero* (n.º 4, enero-marzo de 1980, pp. 8-10), dirigida por Abelardo Oquendo.

Este poema se estructura en siete estrofas de versos irregulares sin rima. El título anticipa una atmósfera desolada y lúgubre por la simbología del cuervo en el imaginario occidental. Además, teniendo en cuenta que Varela conocía muy de cerca los vales criollos, esa especie musical melancólica tan popular en la primera mitad del siglo XX peruano y cultivada por su madre, la compositora Serafina Quinteras (Esmeralda Gonzales Castro), podríamos relacionar el poema en cuestión con el vals «Los cuervos», cantado por Carmencita Lara, ya que en este se representa una escena negativa: una mujer que se queja de los cuervos que cuidó, quienes, tras beneficiarse con su trato y aprovecharse de su buena voluntad, la lastiman. Solo para ejemplificar este aparente vínculo, citamos un fragmento del vals: «Hoy los cuervos me han quitado / mis ojos que un día / los vieron con lástima. / **Los cuervos malos son / tienen la maldición / de ser falsos e ingratos**» (vv. 21-26; énfasis nuestro).

En el poema de Varela, la voz lírica pertenece a una mujer; afirmamos ello debido a que usa adjetivos femeninos («dispuesta», «infinita», «calva», «vacía», «sola» y «perdida»). Esta locutora representada (personaje) reflexiona sobre su experiencia materna y la (des)unión con su hijo, quien es su alocutario representado: «fue en su origen una elegía por la pérdida del paraíso simbiótico y el progresivo alejamiento de esa parte de sí misma que se ha transformado en un ser independiente» (Reisz, 2008, p. 111). Debido a la coincidencia entre la voz lírica femenina, la referencia minuciosa sobre un episodio ineludible de la maternidad (la independencia del hijo) y el conocido episodio real² que dio paso

2 Según Varela, este poema surgió luego de una escena desoladora para ella como madre: «Cuando mi hijo Lorenzo tenía catorce años, pasaba al lado mío y no me veía, como si yo no existiera, como si fuese transparente. No sabes cómo me dolía. Entonces escribí “Casa de cuervos”» (citada por Pantín, 2016 [2007], párr. 11). Cabe aclarar que el poema fue publicado muchos años después y no contiene algún

a la escritura de este poema, podemos afirmar que se trata de un texto lírico femenino creado por una mujer, poeta y madre.

A continuación, analizaremos las estrofas. La primera expone los motivos por los que la locutora perdona/libera al alocutario; el principal es haberlo traído a este mundo donde los seres sufren, en otras palabras, «haberlo sometido forzosamente al castigo de tener que vivir» (Vich, 2007, p. 258). También se sugiere un guiño a la poesía de Baudelaire: «por tantas y tan pobres flores del mal» (v. 3), donde las flores refieren al hastío, a la inconformidad, pero también —quizá forzando un poco la interpretación— a una perspectiva diferente de lo estético y el arte. Tras la enumeración de tres motivos (responsabilidades de la madre), la locutora expresa: «ego te absolvo de mí / laberinto hijo mío» (vv. 5-6). Estos versos son muy potentes por dos motivos: primero, la forma latina *absolvo* en vez de «absuelvo» posee una carga semántica religiosa, solemne, sagrada, mediante la cual se metaforiza a la madre como un ser pecaminoso, defectuoso, indigno; por ello, «absolver» tiene la connotación de abolir el lazo madre-hijo para que este último ya no cargue el peso (pecado) de vincularse con la madre ni ser una extensión de ella. En segundo lugar, el sustantivo «laberinto» perfilaría a un sujeto que asimila involuntariamente todos aquellos males o pecados de la «realidad mal / cocida» (vv. 1-2); es decir, es un ser en el que confluyen múltiples y desordenados rasgos y estados de ánimo negativos. En contraste, el uso del pronombre posesivo en «hijo mío» (v. 6) sugiere una primera visión tierna y amorosa del vástago, como si la voz lírica dijera: «pese a tu complejidad y tu esencia caótica, te guardo afecto y no puedo reprocharte tus defectos, que ambos compartimos».

indicio de dicha anécdota; sin embargo, es difícil no vincularlos, sobre todo cuando recordamos la trágica muerte de Lorenzo (1996), quien tempranamente abandonó el cuerpo-casa-nido-compañía de su madre.

Esta última idea se desarrolla con mayor amplitud en la segunda estrofa, donde se devela una culpabilidad que, en realidad, no recae en la madre ni el hijo; sin embargo, ella se la adjudica: «no es tuya la culpa / ni mía / **pobre pequeño mío** / del que **hice este impecable retrato / forzando la oscuridad del día**» (vv. 7-11; énfasis nuestro). Cabe incidir en que reaparece el pronombre posesivo en primera persona dentro del vocativo «pobre pequeño mío», mediante el cual llama la atención del alocutario. Los versos 10 y 11 aludirían a la infatigable lucha de la madre, contra viento y marea, que sorteando dificultades e imposibilidades para proteger y criar a su vástago, de ahí la mención contradictoria de forzar la oscuridad del día. Asimismo, se presenta al hijo envuelto en un velo de ternura, inocencia, dulzura y belleza: «párpados de miel y la mejilla constelada / cerrada a cualquier roce / y la hermosísima distancia / de tu cuerpo» (vv. 12-15). En esta estrofa, la configuración idealizada del hijo revelaría que se trata de un niño o adolescente, un ser cuya vida autónoma recién empieza. Nótese que se habla de una «hermosísima distancia», la cual es vista de manera positiva, porque no implica una separación definitiva; es tan solo el primer umbral del alejamiento.

En la tercera estrofa, a través de un símil, se refleja un desencanto: «tu náusea es mía / la heredaste como heredan los peces la / asfixia» (vv. 16-18); vemos que la náusea (‘sensación de desagrado, inconformidad y desasosiego’) es innata, como lo es cualquier rasgo genético. Ahora bien, los sustantivos «náusea» y «asfixia» se vinculan con lo humano falible, defectuoso y débil de la madre, en cuanto los versos siguientes subrayan el deterioro de la salud y, acaso, de la conciencia: «y el color de tus ojos / es también el color de mi ceguera / bajo el que sombras tejen sombras y / tentaciones» (vv. 19-22). La madre, entonces, es un ser fatigado y ciego que se contrapone al hijo, quien se

configura como un sujeto divinizado, un «arcángel» que todavía puede ver el mundo en colores (dinámico, atrayente y vivo). En este punto, salvando las distancias, traemos a colación la figura de un Edipo anciano, quien, al perder la vista, no puede percibir los espectros de luz, color, forma, etc., de su entorno, pero adquiere una facultad importante, superior, que trasciende lo material: la sabiduría, la cual, cuando era joven y saludable, no pudo desarrollar. En esa línea, en el poema de Varela, la ciega de la madre (persona adulta) puede interpretarse como envejecimiento y sabiduría, en el sentido de la conciencia de sí misma, el tiempo, el dolor, el mundo y sus peligros; en oposición, el vástago es joven e inexperto, por lo mismo que recién está formándose como sujeto.

La cuarta estrofa refuerza la imagen sublime del hijo; no obstante, tiene también un matiz curioso: «ahora leoncillo / encarnación de mi amor» (vv. 30-31). Aquí percibimos dos características. De un lado, se trata de una persona pequeña, un niño o adolescente tierno que en el futuro cambiaría radicalmente su identidad; deducimos esto debido a que no es nombrado, por ejemplo, como una avecilla, un cachorrito, en fin, un animal dulce, delicado e indefenso, sino como un leoncillo, una fiera en potencia, capaz no solo de valerse por sí mismo, sino de ser un líder, es decir, alguien a quien respetar, seguir y admirar. Quizá ello se vincule con el hecho de que es un varón que, cuando sea adulto, gozaría de ciertos privilegios propios de la sociedad patriarcal.

De otro lado, el verso 31 actualiza una idea universal: un hijo es el fruto del amor. ¿Pero el amor de quién o entre quiénes? Decir «encarnación» establece un vaso comunicante con la religión cristiana en la cual «el hijo del hombre» se gesta mediante una supuesta fuerza divina que actúa sobre una mujer totalmente sumisa, quien debe padecer la pesadez del embarazo y la tortura

de criar a un hijo cuya razón de ser es morir tempranamente de una forma terrible. Entonces, vinculando ambas situaciones, asumimos que el hijo es, efectivamente, un ser traído al mundo gracias a la aceptación, la voluntad y el eterno sacrificio materno, todo lo cual puede traducirse en aquel sentimiento infinito e incondicional: el amor maternal.

Lo anterior se relaciona con los siguientes versos de la misma estrofa: «juegas con mis huesos / y te ocultas entre tu belleza / ciego sordo irredento / casi saciado y libre / como tu sangre que ya no deja lugar / para nada ni nadie» (vv. 32-37). Si los huesos se entienden como una metonimia del cuerpo materno y, por ende, de la unidad de su ser material/espiritual, señalar que el hijo juega con ellos implica la entrega absoluta de la madre para satisfacerlo, pese a que él, probablemente, la lastima o la hierde con su comportamiento. Paradójicamente, luego de esta mención lúdica, se reitera la caracterización hermosa del hijo y se añaden dos rasgos: es ensimismado y libre, en la medida en que no se preocupa por lo que ocurre a su alrededor, se concentra en sí mismo e ignora el peligro y la maldad exterior (e interior). Además, los versos 34-37 insinúan un segundo momento del distanciamiento filial entre ambos basado en la progresiva independencia del hijo que crece.

La quinta estrofa continúa con la imagen de la madre preocupada, ansiosa y sacrificada que todo lo acepta con tal de reconectarse con el hijo, quien ahora es un sujeto que viene y va; su compañía es inconstante y, por ello, su ausencia duele cada vez más, pese a que produzca en la madre una efímera sensación de alivio, alegría y esperanza cada vez que retorna: «aquí me tienes **como siempre / dispuesta** a la sorpresa de tus pasos / a todas las primaveras que inventas / y destruyes / a tenderme —**nada infinita**— sobre el mundo / hierba ceniza peste fuego / **a lo que quieras por una mirada tuya que / ilumine mis restos**»

(vv. 38-45; énfasis nuestro). Nuevamente se refuerza la idea de que la voz lírica, en cuanto madre, tiene una identidad y una razón de ser/existir siempre que esté ligada a su hijo; por ello, la separación deteriora a la madre hasta aniquilarla. Nótese que no es gratuita la frase «nada infinita», que refleja una conciencia de la temporalidad y la caducidad de su cuerpo y su mente. Tal como lo explica Vich (2007), se trataría de una situación inexorable:

Frente a la «ley de vida» del egoísmo de los hijos, de su natural tendencia a una autosuficiencia que los aleja de la madre, al sujeto no le queda más que aceptar su rol de ser una simple «muerta en vida» y tener que conformarse con los pocos y brevísimos «regresos» del hijo hacia ella. La imagen es la de una amante eterna e incondicional que solo es capaz de revivir gracias a la acción del ser amado (p. 256).

Un aspecto sumamente llamativo es el giro discursivo de la sexta estrofa, ya que el alocutario hijo desaparece y se da paso a un monólogo lapidario en el que la voz lírica reflexiona sobre la naturaleza de su amor irracional: «porque así es este amor / que nada comprende y nada puede» (vv. 46-47). El amor materno es impotente e insuficiente para retener al hijo que ha crecido y que se aleja para descubrir el mundo por sí mismo, mediante los defectos heredados.

¿Y qué le quedará a la madre después de la separación? La voz lírica augura que atravesará un estado de soledad, somnolencia y confusión de sensaciones (sinestesias, especialmente entre la vista y el oído) hasta que se anule su percepción, como si estuviese atrapada en una pesadilla: «bebes el filtro y te duermes / en ese abismo lleno de ti / **música que no ves / colores dichos / largamente explicados al silencio** / mezclados como se mezclan los sueños» (vv. 48-53; énfasis nuestro). Lo onírico puede

interpretarse, a su vez, como el cuestionamiento de lo real: ante la ausencia del hijo, la madre, quien ha perdido su identidad, ya no puede reconocer la realidad ni tener la certeza de su propia existencia sino hasta que fallece; sin embargo, esto también posee una connotación negativa, ya que su concepción de la muerte no contempla el descanso, la recompensa ni la felicidad que suelen pregonar algunas religiones. Por el contrario, la voz lírica descalifica la experiencia de acudir al encuentro con dios (en minúsculas): «hasta ese torpe gris que es despertar / en la gran palma de dios / **calva vacía sin extremos** / y allí te encuentras / **sola y perdida en tu alma** / sin más obstáculo que tu cuerpo / sin más puerta que tu cuerpo» (vv. 54-60; énfasis nuestro). Como se observa, esa prolongación de la existencia no es agradable, pues el cuerpo ha sido transgredido drásticamente (subrayamos la mención de sus «restos»). Rocío Silva-Santisteban (1998) reflexiona del siguiente modo sobre la corporeidad:

El cuerpo es nuestra cárcel y nuestro templo, el lugar desde donde se contempla el mundo, territorio de la profanación, pero también del enigma, el soporte material y concreto del ser; no solo el hecho físico, sino el espacio desde donde se estructura la conciencia de sí (p. 127).

En esa línea, aparte de que la soledad continuaría en el plano espiritual (su alma sería solitaria), ¿el cuerpo (la entrada al alma) lacerado se configuraría, al mismo tiempo, como un obstáculo y una vía para sentir/sufrir/persistir? Aunque en el poema no se responde a esta interrogante, asumimos que la voz lírica no conserva esperanzas de abolir su desamparo mediante su muerte.

Al inicio de la séptima y última estrofa se repite parcialmente un verso de la sexta: «**así es este amor** / uno solo y el mismo con tantos nombres / que a ninguno responde» (vv. 61-63; énfasis

nuestro). Debemos tomar en cuenta que toda repetición, como procedimiento retórico, procura intensificar algo. En este caso particular, si seguimos la premisa de que más forma puede significar más contenido, podríamos plantear que la reiteración de «así es este amor» intenta dejar en claro, subrayar y afirmar categóricamente la naturaleza de dicho afecto para convencer a la propia voz lírica de que no existe una explicación racional para lo que siente respecto de su hijo: su amor es natural, intenso, sacrificado y todo lo soporta, aunque los demás no lo comprendan.

En los versos siguientes se retoma el discurso de la voz lírica hacia el alocutario, y el distanciamiento entre ambos alcanza un punto extremo debido al extrañamiento del hijo y su huida definitiva e inevitable: «y tú mirándome / **como si no me conocieras**» (vv. 64-65; énfasis nuestro). Esta escena refleja la indiferencia total del hijo hacia la madre, ese ser cuyos esfuerzos no han conocido límites con tal de protegerlo y asegurar su bienestar, incluso inmolándose para llevarse sus defectos, faltas y pecados, de modo que su hijo no sufra lo que ella ha padecido en el mundo. Nuevamente recurrimos a un conocido vals, esta vez del compositor Rafael Otero López: «Ódiame por piedad yo te lo pido / ódiame sin medida ni clemencia; / odio quiero más que indiferencia / porque **el rencor hiere menos que el olvido**» (vv. 1-4; énfasis nuestro). Citamos este fragmento porque, desde nuestra perspectiva, la sensación desgarradora de la madre en los versos señalados se debe a que el hijo ni siquiera manifiesta un rechazo, odio, desprecio o enojo hacia ella, sino que la trata con el látigo de su indiferencia, no siente nada por aquella mujer. Este es el motivo último del dolor materno: si no reconoce su presencia ni la quiere, es imposible que retorne a su vera como cuando era pequeño.

En consonancia con lo anterior, el símil que califica la huida del hijo es aterrador: «marchándote / como se va la luz del

mundo / **sin promesas**» (vv. 66-68; énfasis nuestro). Él se va sin dejar alguna posibilidad de volver, terrible realidad que se confirma en los versos finales: el hijo se marcha para siempre y la madre queda desolada, frustrada por su vacío físico y existencial. No queda otra opción que la augurada en la sexta estrofa, es decir, la calamidad de la eterna e hiriente soledad: «y otra vez este prado / este prado de negro fuego abandonado / **otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo / adonde no has de volver**» (vv. 69-73; énfasis nuestro).

En suma, el cuerpo materno, representado como una casa, sufre la ausencia del hijo, un metafórico cuervo que arranca el vuelo y que es involuntariamente ingrato e indiferente al dolor de la madre, por lo que no se le puede reprochar su actitud (es natural y parte de su ciclo de vida). En términos coloquiales, el título y el poema remiten al dicho «Cría cuervos y te sacarán los ojos». En cuanto a la madre, para ella, «el abandono o la renuncia al hijo es un vaciarse. La identidad del yo poético queda vaciada. De ahí que la extensión del dolor sea tal cuando afronte solo el sinsentido del mundo» (Calderón, 2020, p. 33). Así, aunque su cuerpo esté física y metafóricamente vacío, sus restos sienten y sufren hasta que llegue la muerte y afronte otro estado de ser/ estar donde también existe la soledad. De algún modo, resulta una voz lírica que atraviesa un gran conflicto, se debate con ella misma y no encuentra remedio para su dolor. En esos términos, podría asumirse como un sujeto lírico autobiográfico que se ficcionaliza (Stierle, 1999).

Este desgarramiento materno puede considerarse un sentimiento trágico colectivo (Bajtín, 1982). A su vez, como antes señalamos, el tema configura al texto lírico como un poema femenino, escrito por una mujer: se representa una experiencia exclusiva de las mujeres (ser madres) y sus negativas implicancias temporales, físicas y anímicas. «En esa línea, trasluce una conciencia crítica

y desmitificadora respecto a la mujer (en tanto cuerpo y esencia) avasallada por los ideales [...] [de] la maternidad» (Pajuelo, 2019, párr. 1), ya que —reiteramos— su identidad está condicionada por el vínculo con el hijo:

El sujeto [...] se identifica, otra vez, con un cadáver que ha muerto precisamente a causa de la «pérdida» del dar a luz, de haber sacado o dejado salir a ese otro cuerpo que estaba dentro del suyo. [...] El desasosiego del sujeto proviene de la necesidad que la vida le impone a la madre de aceptar que ese cuerpo que una vez fue parte del suyo es esencialmente «otro» que siempre va a buscar diferenciarse, incluso alejarse de su fuente (Vich, 2007, p. 255).

No obstante, O'Hara (2007) sostiene que en el poema se construye, en paralelo, la metáfora del «hijo que fue una parte de la madre y el poema que deja de ser lenguaje no-diferenciado» (p. 109); y, siguiendo a Heidegger, el citado crítico literario plantea que la «casa» del poema es el lenguaje, «lugar del reconocimiento» (p. 110). Es cierto que tanto el poema como el hijo podrían asemejarse en el sentido de que ambos pueden ser creados, cuidados, corregidos y queridos por la voz lírica, aunque mucho de ello concluya con la independencia que adquiere el hijo criado y el poema creado. Sin embargo, específicamente en «Casa de cuervos», descartamos la posibilidad de interpretar al hijo como un poema. Más bien, consideramos que la desatinada interpretación de O'Hara podría deberse a un (in)consciente intento por silenciar, invisibilizar o desacreditar este poema femenino de Varela a partir de la experiencia real reconfigurada en su discurso lírico, como si la maternidad, el sufrimiento por la separación de los hijos o el resquebrajamiento de la identidad de una mujer a causa de dicho distanciamiento no fueran temas dignos de poetizar, sino simples tópicos superficiales para tratar

temas que sí son importantes (en este caso, la creación poética). Sin duda, ello es una muestra de que la crítica literaria aún se resiste a aceptar que la literatura escrita por mujeres maneja sus propios códigos, tópicos, configuraciones y sensibilidades alejadas (en ocasiones opuestas) de los grandes temas del universo masculino; empero, es alentador que poco a poco se publiquen nuevos acercamientos desde una perspectiva de género.

3. CONCLUSIONES

Suscribimos que en «Casa de cuervos» la voz lírica se sirve de la poesía para expresar y canalizar su dolor, angustia y resignación. No ensalza su labor materna, no minimiza sus penurias ni otorga una condición todopoderosa a su amor/sacrificio como madre; por el contrario, desde el inicio, es consciente, directa e insistente al referir que su sufrimiento no tiene cura y que no le queda más que aceptar el paso del tiempo, el crecimiento del hijo, la conquista de su independencia y el abandono de ese nido que es su cuerpo, su cariño, su compañía y su entrega absoluta. A propósito de esto, la autora refirió:

Simplemente digo algo que es verdad: no se puede retener a un hijo [...].

Considero, por eso, que lo más importante, el mayor regalo que se le puede hacer a alguien que uno ama es darle la capacidad de elegir lo que quiera, darle libertad. Creo que ese es el sentido del poema (Varela entrevistada por Coaguila, 1994, p. 36).

En su breve explicación, manifestada en la oralidad, en un contexto comunicativo informal y no artístico, el tema no parece muy complejo de expresar; sin embargo, como hemos podido comprobar, al trasladarlo al discurso lírico y escritural, da pie a un extenso poema donde cada palabra pareciera haberse

escogido rigurosamente para construir imágenes que realmente nos sobrecogen. Su dominio léxico y retórico (de los campos figurativos metafórico y antitético, por ejemplo) es un simple medio para un fin trascendental: transmitir una realidad que la aqueja y la lastima al punto de que modifica su identidad. Como antes indicamos, su potencialidad comunicativa se incrementa en cuanto tiene la facultad de que las lectoras madres se identifiquen con lo comunicado; incluso podríamos arriesgarnos a afirmar que produce una suerte de catarsis. Por todo ello, consideramos que la poesía de Varela merece que las lectoras nos aproximemos a ella con una mirada despojada de prejuicios, pero siempre presta a ver más allá de lo evidente, detrás de ese velo con que, en ocasiones, recubre su angustia, desgarró, náusea e inconformidad respecto de situaciones que las mujeres no solemos afrontar públicamente en el sistema patriarcal, pero que ella ha sabido representar sin tapujos ni sentimentalismo, valiéndose de una magistral sobriedad y originalidad.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.
- Calderón, B. E. (2020). *Una poética reflexiva: análisis de la obra de Blanca Varela desde el estudio de su yo poético* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17780>
- Coaguila, J. (Entrevistador) (1994, 22 de mayo). Prefiero la desvergüenza (confesiones de Blanca Varela-2). Suplemento *Domingo* de *La República*, pp. 35-36.
- Guerrero, E. (2007). La poética de Blanca Varela: «Hacer la luz aunque cueste la noche». En B. Varela, *Aunque cueste la noche* (pp. 7-82). Ediciones Universidad de Salamanca.

- Martos, M. (2008). Blanca Varela y sus contemporáneos. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (45), 115-129.
- O'Hara, E. (2007). *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pajuelo, G. (2019, 29 de mayo). Varela hoy y siempre. En *Poeta Blanca Varela: 10 años*. La República. <https://larepublica.pe/cultural/1424542-poeta-blanca-varela-10-anos-puntos-vista/>
- Pantín, Y. (2016, 18 de agosto). *Encuentro con Blanca Varela*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/encuentro-con-blanca-varela-por-yolanda-pantin/>
- Reisz, S. (2008). Nuevas calas en la enunciación poética. *Inti*, (67-68), 97-116. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2428&context=inti>
- Silva-Santisteban, R. (1998). Escrito con el cuerpo. En M. Robles (ed.), *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas* (pp. 127-152). Fondo de Cultura Económica.
- Stierle, K. (1999). Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin. En F. Cabo (comp.), *Teorías sobre la lírica* (pp. 203-267). Arco Libros.
- Varela, B. (2007). *Aunque cueste la noche* (edición de E. Guerrero). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Vich, C. (2007). Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 243-259). Fondo Editorial del Congreso del Perú.