

“A LA POSTRE COMO QUIEN CIERRA UN ATAÚD”: EL DISCURSO DE LO
ABYECTO EN *CONCIERTO ANIMAL* DE BLANCA VARELA

José Mori

Universidad Nacional Federico Villarreal

Pontificia Universidad Católica del Perú

El propósito de este trabajo es analizar las diversas manifestaciones de lo abyecto¹ en los poemas “si me escucharas...” e “incorpóreo paseo del sol a lo umbrío...”, pertenecientes a *Concierto animal* de Blanca Varela. En ambos, la abyección nos permite observar, en el fondo, de qué modo se configura cada uno de los hablantes líricos a partir de la dualidad retórica vida/muerte. Estos dos polos, supuestamente opuestos, dejan entrever la paradoja que representa el problema irresuelto ante la pérdida del objeto amado y, al mismo tiempo, la amenaza que implica estar afuera del vientre materno. Lo primero conlleva a considerar las condiciones reales de producción en el poema “si me escucharas...”, en tanto que la muerte del objeto amado es, en realidad, una recreación ficcional de lo que significó, para Blanca Varela, la pérdida de su hijo Lorenzo. Por este motivo, señalaremos, asimismo, las figuras y tropos que se encuentran en esta relación de madre e hijo.

Lo anterior, sin embargo, nos permite reparar en un par de interrogantes: ¿de qué modo se constituye la abyección en el poema “si me escucharas...”? ¿Cómo se articula el hablante lírico en la frontera del adentro /afuera en el poema “incorpóreo paseo del sol a lo umbrío...”?

Por un lado, a lo largo del poemario *Concierto animal*, el vínculo entre madre e hijo radica, como sabemos, tanto en el horror como en el dolor, donde la vida de la madre depende, paradójicamente, de los límites del cadáver del hijo. En otras

1 El concepto de abyección será central para nuestro análisis, y se basa en las reflexiones de Julia Kristeva: “[S]urgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un ‘algo’ que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta” (Kristeva, 2013, pp. 8-9).

palabras, el cadáver del hijo infestará el cuerpo de la madre, de tal manera que la figura de ella oscilará entre la vida y la muerte. Por otro lado, en el poema “incorpóreo paseo del sol a lo umbrío...”, el hablante lírico funda su ser de una manera violenta y cargada de ironía, ya que establece los límites de una identidad “despelejada” al encontrarse fuera del vientre materno.

En tal sentido, nuestro análisis está orientado a desarrollar dos objetivos: 1) explicar cómo se construye el discurso de lo abyecto en ambos poemas y 2) examinar el proceso metonímico en la lógica binaria adentro/afuera. Para ello, emplearemos el concepto de abyección, propuesto por Julia Kristeva, y los campos figurativos de Stefano Arduini.

1. La paradoja “viva insepulta de ti”: la abyecta simbiosis madre-hijo

En el poema “si me escucharas...”, advertimos, simultáneamente, la imposibilidad y la persistencia del hablante lírico-madre de entablar un diálogo con el alocutario-hijo. Esta falta, una y otra vez, bordea ese no-lugar donde se encuentra el cadáver, es decir, la muerte:

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, 2013, p. 241)

La abyección del hablante lírico se pone de relieve cuando se proyecta en el otro, el alocutario-hijo-muerto, cuyo cadáver invierte el signo de la vida en muerte o, mejor, los mezcla en un solo cuerpo a través de la paradoja. Tal y como sostiene Kristeva:

La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos solo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio

ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo (2013, p.12).

En el verso 2: “tú muerto y yo muerta de ti”, el hablante lírico reconoce su falta fundante de ser madre ante la pérdida del hijo, del mismo modo que, a partir de su muerte, lo hace propio. O, para expresarlo de otro modo, el resto del hijo le otorga sentido y le permite mantener su condición de madre. Sin embargo, en este caso, la muerte, al instalarse en lo que era o representaba el hijo, le otorga un cuerpo doloroso al hablante lírico. En tal sentido, el “yo”, tanto de la madre como del hijo, ha sido expulsado hacia los límites de lo abyecto: lo que ya no es.

El verso anterior y el verso 7: “viva insepulta de ti”, se encuentran regidos por la paradoja, debido a que la dualidad retórica vida/muerte no encuentra ninguna solución aparente, sino más bien está consustanciada en el mismo cuerpo del hablante lírico (Arduini, 2000, p. 122). Al respecto, Kristeva afirma lo siguiente:

Un “yo” invadido por el cadáver: esto es con frecuencia lo abyecto en el texto de Artaud. Pues es la muerte la que figura, violentamente, este estado extraño donde un no-sujeto, extraviado, habiendo perdido sus no-objetos, imagina, a través de la prueba de la abyección, la nada. Horror de la muerte que “yo” soy, asfixia que no separa el adentro del afuera sino que los aspira uno dentro del otro indefinidamente (2013, p. 38).

Lo anterior sugiere que el hablante lírico (la madre) es invadido por el cadáver del hijo. Sin embargo, la vida no está supeditada por la muerte y/o viceversa, sino que tras la figura ambivalente y, por consiguiente, paradójica de la madre, persiste una pulsión de vida. De esta manera, recurre a elementos para revitalizar la imagen de este último: “hálito de la rueda/ cencerro de la tempestad/ burbujeo del cieno”. En estos versos, se constata la necesidad de extraer vida de lo muerto. Entonces, dicha dinámica evidencia una confrontación interna en la (des)composición de esta simbiosis madre-hijo.

Una lectura diferente a la nuestra la realiza Cynthia Vich, quien sostiene que “el sujeto que intenta establecer una comunicación con el ser perdido es un sujeto paralizado que solo experimenta una vida invertida y absurda que podríamos identificar con la de un cadáver viviente” (2007, pp. 254-255). En el fondo, Vich no considera ni identifica la paradoja, la cual es esencial para esclarecer esta simbiosis madre-hijo, donde el hablante lírico revitaliza la imagen de este último. Asimismo, indica que el verso que se repite a lo largo del poema (“si me escucharas”) “puede leerse como el último e implacable rechazo del hijo hacia la madre” (2007, p. 255).

Evidentemente, el rechazo no es del hijo, sino de la muerte que imposibilita todo tipo de comunicación entre ambos.

La segunda estrofa: “hálito de la rueda/ cencerro de la tempestad/ burbujeo del cieno” presenta una serie de sinestesias que, según Stefano Arduini, amplían el campo de las asociaciones, de modo que “la metáfora se convierte de esta forma en el medio para ir más allá del significado referencial y alcanzar una verdad más íntima y profunda” (2000, p. 108). El efecto metafórico de estas sinestesias acentúa la visión de lo abyecto² que nos conduce hacia lo indecible a partir del horror y el dolor que revela la muerte del hijo. De esta manera, no solamente hay una necesidad de rozar la muerte y confrontarla a fin de cruzar los límites del lenguaje en el plano del contenido, sino también en la estructura misma del poema subyace una “tentativa de sustituir este simbólico coercitivo y frustrante por otra ley absoluta, plena, tranquilizadora” (Kristeva, 2013, p. 237).

Esta organización de los poemas no obedece a una simple (re)semantización de las vanguardias, sino que constituye una *intensionalización* en el hecho retórico³. En el poema, por ejemplo, la división de las estrofas no es una pausa, sino una suspensión que evita la significación⁴. Esto nos lleva a comprender la aparición de intervalos de abyección, es decir, de lo no-dicho. Entonces, se podría señalar que las sinestesias se articulan en un *discurso holofrástico*:

Se diría que el discurso holofrástico está integrado dentro de lo que R. Kleinpaul llamaba un “lenguaje gestual” diferente del “lenguaje conceptual”. Entonces, si el discurso holofrástico es una predicación (“cómo”), su “topic” no está nombrado, no está transpuesto aún en la cadena significante, pero representa un “referente” externo en el discurso. Se puede interpretar este encadenamiento heteróclito como un efecto de la *transposición*, como la frontera entre dos sistemas semióticos (gestual+verbal) constituyendo una cadena significante, una concatenación (Kristeva, 1974, p. 267, traducción nuestra).

-
- 2 “La visión de lo abyecto, por definición, es el signo de un objeto imposible, frontera y límite. Fantasma si se quiere, pero que introduce, en los famosos fantasmas originarios de Freud, en los *Urfantasien*, una sobrecarga pulsional de odio o de muerte que impide que las imágenes se cristalicen como imágenes de deseo y/o pesadilla, y las hace estallar en la sensación (dolor) y en el rechazo (el horror), en la aniquilación de la vista o el oído (fuego, estrépito)” (Kristeva, 2013, p. 205).
- 3 “El hecho retórico es el acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización” (Arduini, 2000, p. 45).
- 4 “Al evitar la significación, el enunciador elige un no signo (lexema), menos aún una frase (estructura sintáctico-lógica), sino un índice: la entonación portadora a la vez de afecto y de posición subjetiva (para ser cubierta semánticamente, más tarde, o nunca)” (Kristeva, 2013, p. 267).

Teniendo en cuenta que el discurso holofrástico está contenido en las sinestesias, estas buscan, más allá de poseer un efecto metafórico, captar lo pre-verbal. No obstante, plantea, en términos generales, un problema que involucra confundir las fronteras entre el mundo de la autora y el mundo representado. De esta manera, tanto la repetición del verso “si me escucharas” como la serie de sinestesias representan el lenguaje de lo imposible por medio del lenguaje figurativo. Incluso, las pausas se pueden interpretar como elipsis, la cual “se refiere al espacio de lo no dicho” (Arduini, 2000, p. 124).

Uno de los elementos que caracteriza este poema es el campo figurativo de la repetición a través del verso “si me escucharas”. Arduini nos recuerda que “[L]a repetición no es algo insustancial de lo que podríamos prescindir, no es un añadido inútil que tenga como finalidad el enriquecimiento formal, no existe nada puramente formal en la retórica” (2000, p. 163). Tal y como señala el autor, la repetición, en este caso, no es un simple ornamento formal, sino que establece una estrecha relación con el tiempo de la abyección. En palabras de Kristeva, “el tiempo de la abyección es doble: tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación” (2013, p. 17). La cita nos muestra, entonces, que existen dos momentos en el tiempo de la abyección, pero el tiempo del olvido se anula gracias a la figura de la repetición.

En ese sentido, el tiempo de la abyección que predomina a lo largo del poema es el de la revelación: la muerte del hijo. La repetición simboliza, por lo tanto, una lucha con la muerte y, a su vez, una irrupción del afecto (Kristeva, 2013, p. 35). En este sentido, el hablante lírico no aspira a una respuesta; por el contrario, es una forma de recordarlo constantemente. De ahí que la actualización del poema, a través de la lectura, diseñe una circularidad, pues, de lo contrario, la imagen del hijo se perdería. En síntesis, el verso “si me escucharas”, ante el silencio como respuesta irrefutable, extrae vida del cadáver del hijo en la introyección de este en el cuerpo del hablante lírico-madre y de las sinestesias, sobre todo el verso 4: “hálito de la rueda” (insiste en dar movimiento a aquello que se ha detenido y ha sido).

2. Atravesar “la afilada vagina”: la identidad despellejada y la (no) vida

El otro poema que nos ocupa es “incorpóreo paseo del sol a lo umbrío...”, en cuyo proceso metonímico del binomio adentro/afuera, la vida es portadora de una carga irónica:

incorpóreo paseo. del sol a lo umbrío
 agua música en la sombra viviente
 atravieso la afilada vagina
 que me guía de la ceguera a la luz
 bajo la alta cúpula sonora
 en este colosal simulacro de nido
 toco el vientre marino con mi vientre
 registro minuciosamente mi cuerpo
 hurgo mis sentimientos
 estoy viva

(Varela, 2013, p. 245).

A primera vista, se aprecia la contigüidad entre la frontera adentro/afuera sobre la base de las dos estrofas que dividen el poema. Esta operación metonímica⁵ de relación causa/efecto ya señala el desplazamiento de adentro hacia afuera del vientre materno; el nacimiento de los propios límites del hablante lírico. Del mismo modo, la estructura del poema, dividido en dos estrofas, indica una caída de lo alto incorpóreo (no-sujeto) hacia lo bajo material (sujeto hablante). Por este motivo, en los versos 3 y 4: “atravieso la afilada vagina/ que me guía de la ceguera a la luz” el hablante lírico adquiere dolorosamente razón de sí al abandonar el vientre materno. Sin embargo, como el afuera no está avalado por la verdad (“en este colosal *simulacro* de nido”⁶), este recurre a explorar su cuerpo.

Según Kristeva (2013), el parto es el “*summum* de la carnicería y de la vida, punto candente de la vacilación (adentro/afuera, yo [*moi*]/otro, vida/muerte), horror y belleza, sexualidad y negación brutal de lo sexual” (p. 205). De acuerdo con lo anterior, la pausa elíptica entre ambas estrofas representa la desgarradura esencial del yo del hablante lírico y el vientre materno (adentro/afuera). En esta

5 “Por todo ello, estimamos que el mecanismo metonímico *no* expresa por contigüidad la causa por el efecto sino que expresa más bien una relación causa/efecto, una relación de contigüidad entre dos significados para crear un tercero” (Arduini, 2000, p. 113).

6 El énfasis es nuestro.

antesala⁷, asimismo, aparece simultáneamente una descripción del paisaje, en la que se han condensado representaciones visuales y sonoras en los significantes “agua” y “música”. La metáfora del crepúsculo (“incorpóreo paseo del sol a lo umbrío”) anuncia en seguida el advenimiento de la noche a través de la metáfora “sombra viviente”. Más aún: estos dos primeros versos del poema refuerzan el sentido de alumbramiento.

Lo anterior nos permite retomar el campo figurativo de la antítesis en torno a la paradoja. Precisamente, la antítesis adentro/afuera sienta las bases de otra más común presente en la poética de Blanca Varela: luz/oscuridad. El elemento de la oscuridad (“umbrío”, “sombra viviente”, “ceguera”) no despliega un sentido peyorativo, sino más bien sugiere la a-subjetividad antes de nacer y, paralelamente, la instauración del orden simbólico⁸ que le brindará los límites propios de su identidad por medio de la “luz”, a saber, la razón. Más adelante, en los versos 8 y 9: “registro minuciosamente mi cuerpo/ hurgo mis sentimientos” nos encontramos ante la experiencia del placer y del dolor que implica la existencia del hablante lírico, ya que la certeza de la vida estará constituida por lo interior (Kristeva, 2013, p. 83).

Ahora bien, en el momento en que el hablante lírico atraviesa “la afilada vagina”, se constata la plurivalencia del parto en tanto que carnicería y vida. En este sentido, la identidad del hablante lírico se nos muestra como despellejada a causa de la cualidad de la vagina que hierde mortalmente al procrearla, lo cual nos lleva a considerar que la vida es una herida que nos permite existir. Entonces, esta maternidad oculta es

Dadora de vida - arrancadora de vida: la madre [...] es un Jano que enlaza belleza y muerte. Condición de la escritura, pues la vida dada sin infinito aspira a encontrar su suplemento de puntilla en palabras; también ella es poder negro que señala lo efímero de la sublimación y el inexorable fin de la vida, la muerte del hombre (Kristeva, 2013, p. 214).

A partir de Kristeva, se comprueba la importancia de la figura materna aludida por “la afilada vagina” en el poema. En estos términos, si bien esta otorga la

7 “(...): ‘foro interno’ del otro, el adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto, del cuerpo materno” (Kristeva, 2013, p. 75). Para la autora, el vientre materno significa una antesala a la muerte; en pocas palabras, el hijo existe para la muerte.

8 “De manera que cuando hablemos de orden simbólico, entenderemos la dependencia y la articulación del sujeto hablante en el orden del lenguaje” (Kristeva, 2013, p. 90).

vida, también despoja al hablante lírico de ella a condición de existir sin infinito, es decir, para morir. Por ello, la exploración de sí que se hace y que ocurre en la segunda estrofa, revela un mal-estar del ser:

El dolor como lugar del sujeto. Allí donde adviene, allí mismo donde se diferencia del caos. Límite incandescente, insoportable, este adentro y afuera, yo (moi) y otro. Aprehensión primera, fugaz: “dolor”, “miedo”, palabras últimas que apuntan a esa cresta donde el sentido oscila en los sentidos, lo “íntimo” en “los nervios” (Kristeva, 2013, p. 185).

Cabe recordar que la puesta en escena de las apariencias en el mundo sensible es retomada, en especial, en este poema por Blanca Varela. El reconocimiento del afuera que realiza el hablante lírico es sumamente interesante: “bajo la alta cúpula sonora/ en este colosal simulacro de nido”. Nos interesa, sobre todo, remarcar la metáfora “colosal simulacro de nido”, la cual representa la vida, pero percibida como falsa. Esto conduce al hablante lírico a explorar su cuerpo con placer y dolor para delimitar su identidad y afirmar su existencia: “estoy viva”. De esta manera, en palabras de Kristeva (2013), “el interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera” (p. 73). En última instancia, tras la confesión “estoy viva”, parece emerger, con carga irónica, el elemento del otro extremo que no ha sido anulado: la muerte. Y aquello que no se enuncia o que estaba oculto modifica esta idea: estoy viva, pero muerta.

Conclusiones

En ambos poemas, el concepto de abyección de Julia Kristeva ha sido crucial para nuestra interpretación, así como la teoría de Retórica General de Stefano Arduini, la cual no se reduce a la simple *elocutio*. Por un lado, en el poema “si me escucharas...”, el hablante lírico-madre lleva a cabo un proceso de repetición para bordear la vida del hijo en su propio cadáver. A partir de los restos que infestan su cuerpo de muerte, la madre aspira a dotar de vida aquello que ya no representa al hijo. Asimismo, indicamos que la estructura del poema no era un simple capricho durante el hecho retórico de la poeta, sino, por el contrario, una representación y/o reproducción de las irrupciones afectivas del hablante lírico.

Por otro lado, en el poema “incorpóreo paseo del sol a lo umbrío...”, el hablante lírico es engendrado para existir una vida sin infinito. En pocas palabras, ha nacido destinado a morir. Entonces, la concepción de la vida resulta irónica, pues, pese a que constituye su existencia desde el interior, el afuera continúa siendo amenazador y falso. En suma, la maternidad es a la vez dadora de vida y muerte en el parto como desgarradura o separación de esta con el cuerpo del hijo, que es expulsado del vientre y se confronta con la muerte o una vida que muere poco a poco.

Bibliografía

- Arduini, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Kristeva, Julia (2013). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI Editores.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.
- Varela, Blanca (2013). *El suplicio comienza con la luz. Poesía reunida (1949-2000)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vich, Cynthia (2007). Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela. En Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.