

El hijo con su cuerpo en el mundo: una aproximación a Blanca Varela y Sharon Olds

Olga Muñoz Carrasco

Resumen

La propuesta de este trabajo pretende exponer la poesía de Blanca Varela a la reverberación de la palabra de una gran escritora del ámbito anglosajón: la estadounidense Sharon Olds, cuya obra *The Gold Cell* (1987) recoge en su cuarta sección impactantes poemas dedicados a sus hijos. La comparación de algunos de sus textos (“Casa de cuervos” y “The Green Shirt,” “Fútbol” y “Looking at them Asleep”) arroja un resultado disímil donde la desinhibición, la radicalidad sin metaforización y la exhaustividad de Olds contrasta con el gesto elusivo, la concisión o el escaso rastro biográfico de la peruana. Ambas, en todo caso, partiendo de la continuidad del cuerpo propio con el del hijo, terminan confluyendo en una incómoda perplejidad ante las agresiones sufridas por este, alguna de ellas tan definitiva e irreversible como la muerte. Tanto la voz de Olds como la de Varela distan enormemente de la complacencia en su visión de la maternidad. Rigurosas y extremas, con un aliento expansivo o retenido, estas escritoras someten los materiales de sus poemas a una intensa presión, y con ello extraen y muestran sin paliativos la radical vivencia que constituye no ya convertirse en madre, sino escribir sobre ello.

Palabras clave

poesía – maternidad – cuerpo – hijo – casa de cuervos – *The Gold Cell*

Habría que empezar con un “cuando,” como hace tantas veces Sharon Olds en sus poemas. Entonces, cuando se lee en inglés la poesía de una norteamericana nacida en California, en español los versos de una sudamericana originaria del Perú; cuando sus fechas de nacimiento las separan lo suficiente como para que el daño o el fulgor del mundo dejen marcas tan distintas en vida y obra; en definitiva, cuando esas poetisas son Sharon Olds y Blanca Varela, resulta complejo acotar con precisión el territorio sobre el que disponer un material de análisis válido para ambas. Considerando que cualquier escritura demanda en cierto sentido

su propio instrumental crítico, y teniendo en cuenta además lo disímil de su palabra, lo que sigue será una tentativa de fidelidad al vaivén de lectura desde Olds a Varela y viceversa, con la esperanza de que la frecuentación de textos alejados entre sí permita detectar una geografía que quedaría oculta de otro modo, como cuando para mirar un bosque levantamos la vista al cielo.

En común tienen ambas autoras, entre otros aspectos menos notorios que se irán desvelando poco a poco, el hecho de haberse convertido en referentes de la poesía de sus respectivos países. Blanca Varela (1926–2009) vio reconocida su obra con los premios más prestigiosos del ámbito hispano: Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo (2001), Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada-Federico García Lorca (2007) y Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2007). La producción de Sharon Olds (1942) exhibe igualmente un buen repertorio de galardones, entre los que destacan el Premio T.S. Eliot (2012), el Premio Pulitzer (2013) y el Premio Wallace Stevens de la Academia de Poetas Americanos (2016). Pese a la vistosidad de semejante panoplia, la verdadera incidencia de la creación de ambas la encontramos en la continuidad de su presencia, en la perseverancia de su originalidad y en la calidad sostenida hasta sus últimas o más recientes publicaciones. Todo ello no hace sino sacar a la luz eso que se intuía desde los primeros poemarios, tanto en un caso como en el otro: la condición libre, irreverente y hasta deslenguada de su palabra, leal siempre a sí misma.

1. Expansión y contracción en la escritura

A pesar de compartir esta certeza de libertad en su escritura, basta asomarse un instante a sus poemas para constatar la diferente y hasta opuesta manera en que Varela y Olds la ejercen. Si empezamos por esta última, no se hace esperar la furibunda recepción que de su obra se ha producido a lo largo de los años. Tony Hoagland ha recogido algunas de las extemporáneas opiniones de la crítica, si bien aquí vamos a quedarnos con el certero panorama reactivo que brevemente nos regala:

¿Qué recompensa obtienes por ser una poeta como Sharon Olds? [...] Bueno, obtienes una gran popularidad. Eres apreciada por muchos, a la vez por razones correctas e

incorrectas. Eres atropellada por **compañeros** envidiosos y menospreciada por los académicos. Tu nombre es invocado como una etiqueta para **señalar** la obvedad de la poesía confesional. Eres acusada de repetición, narcisismo y exhibicionismo.

HOAGLAND 2009, 7, la traducción es mía

Dichas acusaciones se fundamentan en la desinhibida aproximación de la poeta a sus obsesiones y temas recurrentes, a saber: las relaciones familiares, la infancia propia, el cuerpo como lugar generador de placer y dolor, el paso del tiempo, la muerte, el desamor... Esto desemboca, sin duda, en un chocante inventario de situaciones pocas veces plasmadas con semejante crudeza: "No hay ninguna duda de que Olds tiene una proclividad temperamental a la impresión fuerte, una especie de pulsión insaciable para buscar y encontrar el **tabú**, lo subido de tono, lo subliminal, los impulsos que no se pueden desvelar, los pecados y comportamientos anómalos de lo humano" (Hoagland 2009, 8). La coherencia de esta escritura, sin embargo, reside **ahí**, en la radicalidad de la experiencia expuesta sin metaforización deliberada, en la plasmación de recuerdos alojados en el límite de lo soportable que **paradójicamente** parecen liberar al sujeto de su carga cuando pasan a ser escenas de un poemario. El compromiso de la voz no es otro que la entrega renovada a la vivencia de situaciones que en el momento de la escritura pasan a ser, entonces sí, elegidas para dejar constancia de la cicatriz, de su **arañazo** en el cuerpo. Detectar los momentos en que se produjeron las heridas, extraerlos de la memoria y censar los **daños**: el ejercicio de escritura de Olds pasa inevitablemente por detallar las condiciones de la **lesión**, y la exhaustividad funciona como garantía del discurso. En todo caso, es la única posible salvación, aunque se haya de ver sometida a cierta negociación:

Si lo que escribes sobre mí es solo lo que yo querría que escribieras, aquello que coincidiera con mi imagen de mí misma, yo estaría **cómoda** con eso, pero entonces no eres muy libre como escritor. Por supuesto, en ciertas formas de pensamiento cristiano, los pensamientos son acciones, así que incluso si piensas algo sobre una persona que ella no querría que pensaras, estás siendo desleal. Y si eres puramente leal a esa persona hasta las **últimas** consecuencias, te quedas en silencio. Y es casi una forma de

suicidio, desde luego lo es para un escritor. Hay lealtad al otro pero no a uno mismo. Pero entonces, en el otro extremo, si cuentas secretos y nombres, entonces otra gente está en peligro del mismo modo que tú estás en peligro si te tienes que callar. Podría ser una especie de asesinato espiritual. Quiero decir, ¿en el espectro de lealtad y traición, dónde comienza el canto? ¿Y dónde termina? Creo que cada escritor tiene que decidir esto una y otra vez.

HEMPEL 1996, 26, la traducción es mía

Frente a la capacidad expansiva de la norteamericana, la poesía de Varela parece operar con una **dinámica** elusiva. Desde sus inicios dejó claro un mecanismo disolvente de la correspondencia entre voz textual y autora, hasta el punto de escribir sus primeros versos con un sujeto masculino. Máscaras o personajes casi narrativos hacen arrancar su obra con una **extrañeza** que no acaba de abandonarla del todo nunca, si bien se atempera en libros posteriores. Rara vez, en todo caso, encontramos en la obra de la peruana rastro biográfico evidente: posiblemente el protagonismo de los hijos sea la **excepción** más clara a esta actitud. Esto no significa que no pueda rastrearse su vida en los poemarios, solo que los detalles aparecen subsumidos en textos que presentan ciudades, cuadros, menciones a otros poetas o elaboradas composiciones sin referentes claros ni alusiones **específicas**. Prueba de ello es el significativo título elegido para el homenaje realizado hace unos años a toda su trayectoria, que da nombre igualmente a uno de sus poemas: “Nadie sabe mis cosas.” Efectivamente, nada más lejos que un perfil reconocible en la **página**, quizá porque su **creación** se afincó en una esfera muy alejada de la de Olds:

[...] creo que hay dos tipos de escritores: los que escriben desde la conciencia y los que escriben desde el otro lado, desde una zona muy próxima a la locura. Creo que soy alguien que al trabajar con esa materia tan delgada de la literatura trata de rescatar algunas cosas, algunas evidencias, de ese otro lado irracional—pero no necesariamente inconsciente—desde el cual escribo.

CÁRDENAS Y ELMORE 1982, 11

No obstante, Varela comparte con la californiana la **altísima tensión** a que somete los materiales incorporados al poema, un rasgo que deja traslucir un cierto sentido de riesgo o incluso de

peligro que resume diciendo: “Puedo escribir muchísimas páginas, porque tengo facilidad para hacerlo, pero creo que la poesía no reside en la cantidad sino en la intensidad. Es como trabajar a temperaturas muy altas que no te permiten resistir mucho tiempo en ellas” (1978, 31). Con una referencialidad bastante opaca, la experiencia de lectura resulta asimismo intensa, como si algo que va mucho más allá de lo anecdótico se solventara en los versos. Tanto en Olds como en Varela se percibe un cierto ajuste de cuentas, la ejecución de un duro balance que de ninguna manera puede postergarse a pesar de no ser favorable para la voz del poema.

2. El cuerpo, esa llaga

Casi todo lo que sucede en la poesía de Olds pasa por el cuerpo, el propio o el de alguno de los protagonistas de sus poemas (los hijos que crecen, el padre moribundo, el marido hurtado). Algo similar podría afirmarse con respecto a la poesía de Varela a partir de *Ejercicios materiales* (1993) y en los libros de su última etapa. Pero incluso antes de los poemarios más recientes, el acercamiento a lo físico de la peruana *entrañaba* una fuerte desmitificación, un cuerpo entendido como “rosa de grasa / que envejece / en su cielo de carne” (Varela 2001, 141). La presencia masiva de lo material en su obra va ciñéndose cada vez más al ámbito corporal, sin posibilidad escape con la llegada de la vejez: “Morir cada día un poco más / recortarse las uñas / el pelo / los deseos” (235). El amor sigue produciéndose hasta casi el final, también trazado en el ámbito de la carne y no en otro: “párpado sobre párpado / labio contra labio / piel demorada sobre otra / llagada y reluciente” (252). Lo físico se imponía desde el principio y manifestaba muy pronto sus impertinentes y maltrechos anhelos: “Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos? ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, *vade retro*” (165). Y antes de la erosión y la decrepitud, como veremos enseguida, encontramos el capítulo de plenitud terrenal y física con la llegada de los hijos, cuyos cuerpos forman una extensión del de la madre y a la vez el territorio más inexplorado.

Olds ha dejado ver en varias ocasiones cómo incluso el acto de escritura incorpora para ella un elemento físico que tiene que ver con la danza, con el baile, con el contoneo de su cuerpo con el del

texto, y es hermoso cómo su figura acompaña este movimiento en alguna de sus entrevistas. Además, esta suerte de roce físico con el verbo parece garantizarle la autenticidad de la experiencia como creadora, a la vez que se ofrece como posibilidad vivencial para el lector:

Olds a menudo ha hablado del deseo de retratar la vida tan exacta y honestamente que la experiencia sería como “simplemente ser una persona común que observa, vive y siente, y dejar la experiencia atravesarte hasta el cuaderno con el bolígrafo, a través del brazo, fuera del cuerpo, hasta la página, sin distorsión.”

HEIMOWITZ 2013, 168–169

Escritura sobre el cuerpo en un doble sentido, tanto en Olds como en Varela, pues tiene el cuerpo como tema ineludible y porque en él se inscribe la palabra. La dimensión de Olds, en todo caso, ahonda en lo político, como bien recuerda Jordi Doce: “El cuerpo es político siempre. El cuerpo, para Olds, es un cuerpo extraño que ha tardado en hacer suyo y con el que, según parece, solo puede conversar familiarmente en el espacio-tiempo del poema” (2017, 213). La carne se transforma así en punto de intersección entre memoria y presente, entre lo íntimo y lo público, el placer y el dolor, la plenitud y el deterioro. Registrar minuciosamente, pues, ese cuerpo, es hacer justicia a todas las tensiones que padece en sus limitados contornos: la presión exterior, el goce, la celebración o la suspicacia se dan cita en un texto como “Oda al clítoris,” sin ir más lejos. El espacio textual, por tanto, permite iluminar contradicciones, poner de manifiesto el alcance de un nombramiento que, en ciertos casos, se produce por primera vez de manera tan directa. Como dice la poeta argentina Alicia Genovese, surge el cuerpo “como dador de conocimiento nombrado por encima de cualquier lengua represiva, con las comparaciones más crudas, de la manera más directa o menos cómoda, como si la aspereza fuese el único modo de atravesar la lengua para decir aquello que se está queriendo decir” (Genovese 2019).

3. La mirada sobre el hijo

El lazo entre maternidad y escritura se ha atado y desatado en las últimas décadas desde diferentes perspectivas. Por un lado, creación y cuerpo ligados a la condición femenina:

Por una parte, los teóricos franceses que promueven el concepto de *la escritura femenina* insisten en una poética del cuerpo de la mujer. Como escribe Hélène Cixous, “las mujeres deben escribir a través de sus cuerpos.” Las mujeres, “jamás lejos de ser madres” escriben “con tinta blanca.” Usando la propia metáfora del nacimiento, Cixous describe “el impulso de gestación” como “semejante al deseo de una barriga protuberante, de lengua, de sangre.” Igualmente, la poeta americana Stephanie Mines busca “una lengua estructurada como mi cuerpo,” y Sharon Olds describe tanto el nacimiento de su hijo como su poema como “este dar a luz, este verbo brillante” en una “lengua de sangre.”

FRIEDMAN 1987, 50

Por otro lado, la conciencia de que quizá ese lazo sea más bien nudo, predestinación fisiológica:

Por otra parte, muchas feministas se oponen a modos de pensar que consideran biológicamente deterministas, esencialistas y regresivos. La aguda crítica de Mary Ellmann de todo el pensamiento analógico basado en el cuerpo, sea fálico u ovárico, anticipa las más recientes preocupaciones de otros. [...] Simone de Beauvoir advierte de que este concepto de escribir desde el cuerpo establece un “contrapene,” y Elaine Showalter y Nina Auerbach temen que represente el desarrollo de un biologismo regresivo.

FRIEDMAN 1987, 50

La aparición de la figura del hijo en los poemas va a plantearse en nuestras poetisas más como una extensión del análisis de lo corporal, en tanto que el nacimiento implica una nueva piel en el mundo puesta al servicio de la palabra, una pieza novedosa que propicia un mayor abundamiento en la dimensión más material de la existencia. En este sentido, Varela comentaba: “La maternidad a mí me transformó mucho, porque hasta antes de tener hijos era una persona muy poco comprometida con la vida” (Coaguila 1994, 36). Se trata de una vida precisa, entendida como ese acontecer de circunstancias muy concretas, de limitaciones específicas que marcan el desarrollo de cada individuo. En el caso

de Olds, sabemos claramente a qué nos referimos, pues su infancia ha sido crudamente expuesta en las primeras secciones de *The Gold Cell* sin dejar demasiado espacio para interpretaciones (a este libro pertenecen todos los versos citados en adelante, con una excepción señalada). En un durísimo poema en que asistimos a la prehistoria de su nacimiento, y dirigiéndose a sus padres, la escuchamos: “I want to go up to them and say Stop, / don’t do it—she’s the wrong woman, / he’s the wrong man, you are going to do things / you cannot imagine you would ever do, / you are going to do bad things to children, / you are going to suffer in ways you have not heard of, / you are going to want to die” (Olds 1980, 56). Con todo, su irremediable filiación queda ligada en origen a la escritura, más bien a la necesidad de contar que articulará su creación: “I / take them up like the male and female / paper dolls and bang them together / at the hips, like chips of flint, as if to / strike sparks from them, I say / Do what you are going to do, and I will tell about it” (58). Hay una continuidad de paternidad/maternidad y filiación en toda la trayectoria de Olds: será hija nacida de sus hirientes padres, será madre con la llegada de sus niños luminosos, y regresará brutalmente a su condición de hija, en especial, con la disección de la muerte del padre en el poemario *The Father* (1992).

En el contraste de la gravedad y la gracia, heredado de Simone Weil, encuentra Varela la reunión de extremos que constituye la identidad humana, en la que conviven forzosamente restricciones y aspiraciones, realidad y deseo en palabras de Luis Cernuda. Los hijos llegan para hacer más visible las limitaciones, así como la riqueza de simultaneidad de planos vitales: “—los niños, el océano, la vida silvestre, Bach. / —el hombre es un extraño animal” (Varela 2001, 120). La peruana, que nunca en su producción dejó de hacer contiguo lo tangible y lo intangible, materializa en una pelota (“Fútbol”) o un cocodrilo de juguete (“Toy”) dicha conjunción. Los objetos ordinarios de la infancia entran con pleno derecho al poema, y el afán de trascendencia habitual en su obra queda, digamos, “cotidianizado:”

juega con la tierra
como 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 2001, 111

En primer término, hay que mencionar la posición de observador del sujeto, a la que volveremos después en relación con nuestra otra poeta. El hijo se encuentra absorto en una actividad cuya plenitud reconoce la voz, como si toda la vida con su sentido se condensara en la entrega a una actividad física cuyo despliegue embellece el mundo: la tierra es eso, esa pelota que gira y no para, que cae y se levanta. El niño de la escena, por otra parte, pasa a convertirse en la defensa que establece la pervivencia de un lugar seguro. El hijo—“mi guardavalla, mi espantapájaros, mi atila”—mantiene a salvo el espacio del jardín doméstico, donde el abandono al juego se exhibe como la forma más pura de entrega a la vida.

La observación guía igualmente el poema de Olds titulado “Looking at Them Asleep” (Olds 1980, 226–228):

When I come home late at night and go in to kiss them,
I see my girl with her arm curled around her head,
her face deep in unconsciousness—so
her mouth a little puffed, like one sated, but
slightly pouted like one who hasn't had enough,
her eyes so closed you would think they have rolled the
iris around to face the back of her head,
the eyeball marble-naked under that
thick satisfied desiring lid,
she lies on her back in abandon and sealed completion,
and the son in his room, oh the son he is sideways in his bed,
one knee up as if he is climbing
sharp stairs, up into the night,
and under his thin quivering eyelids you
know his eyes are wide open and
staring and glazed, the blue in them so

anxious and crystally in all this darkness, and his
mouth is open, he is breathing hard from the climb
and panting a bit, his brow is crumpled
and pale, his fine fingers curved,
his hand open, and in the center of each hand
the dry dirty boyish palm
resting like a cookie. I look at him in his
quest, the thin muscles of his arms
passionate and tense, I look at her with her
face like the face of a snake who has swallowed a deer,
content, content—and I know if I wake her she'll
smile and turn her face toward me though
half asleep and open her eyes and I
know if I wake him he'll jerk and say Don't and sit
up and stare about him in blue
unrecognition, oh my Lord how I
know these two. When love comes to me and says
What do you know, I say This girl, this boy.

Aquí la descripción es meticulosa, estática, y se va ajustando lentamente a los cuerpos de los hijos. Frente a la concisión de Varela, la norteamericana parece necesitar una respiración verbal siempre más larga, e incluso ir más allá: tras haber detallado la imagen de los durmientes, el sujeto textual imagina qué sucedería en caso de despertarlos, para con ello mostrar las conclusiones de su hipotético experimento. Con total seguridad, ella sonreiría, él se sacudiría en el lecho. Se nos comunica la sencilla y magnífica respuesta a la pregunta del amor: que todo lo que sabe es precisamente eso, esta niña, este niño. Resulta fundamental la capacidad deíctica del último verso, ya que no se hace uso de digresión alguna, simplemente se señala la evidencia ante los ojos. En ambos poemas parece desprenderse un cierto conocimiento de la atención y la mirada sobre los hijos, protagonistas de instantes que la voz comparte, maravillada. La inmediatez de las escenas, el acto de abandono que presentan—al juego, al sueño—resultan clave para quienes pretenden dar cuenta de lo que sucede alrededor.

Una fisicidad irrefutable marca la poesía de Olds, donde el cuerpo es la puerta batiente que facilita vislumbrar el interior desde fuera, el exterior desde la perspectiva del sujeto (cabe recordar aquí a Adrienne Rich cuando afirma que “[n]o somos ‘interiores’ ni ‘exteriores’”. Nuestra piel está viva de señales.

Nuestra vida y muerte son inseparables de la liberación o del bloqueo de nuestros cuerpos pensantes,” (Rich 2019, 360)). Lo poco o mucho que se extrae del mundo en términos de aprendizaje viene dado por lo corporal, y esto funciona también para las figuras poéticas de los hijos. Con Varela la evolución será diferente: lo material primero se condensa en los objetos y solo más tarde se hará explícito el cuerpo del hijo, huidizo y esquivo hasta convertirse en doloroso hueco al final de su obra.

4. Continuidad de los cuerpos

La tradición literaria de la figura del hijo ofrece en español un ilustre catálogo. Sin intención de recoger aquí las aportaciones más recientes, que sin duda añaden perspectivas novedosas al asunto, podríamos mencionar de soslayo al menos a un par de poetas que acompañaron su maternidad o paternidad con un cuestionamiento ideológico de la realidad. Tal sería el caso de José Martí, ardoroso defensor de la independencia cubana que dedicó a su hijo ausente el poemario *Ismaelillo* (1882), en una muestra excepcional y tempranísima en la plasmación del amor paterno. La delicadeza de las imágenes del hijo se complementa con la fuerza que este inspira en la lucha por un mundo más libre y mejor, algo no demasiado alejado de lo que encontramos en las composiciones escritas por Miguel Hernández a su niño en plena guerra civil española. Alfonsina Storni, por su parte, se sirve igualmente de la figura del hijo para hacer valer su combativa independencia, aunque también encuentra en su cuerpo temprano el rastro del sufrimiento: “Es un niño que tiene una expresión de hombría / Su frente es un espejo de la melancolía / Y un gesto delatorio de ser predestinado / Lo significa hijo del amor y del pecado” (Storni 1994, 47).

En relación con las apariciones poéticas del hijo en la literatura hispana del siglo XX, Varela da un verdadero golpe de timón en 1993 con la publicación de su reconocido “Casa de cuervos” en *Ejercicios materiales*, poemario que busca trasponer al plano físico los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. La intención de este libro no reside en despegarse de la dimensión más terrenal, sino que más bien practica un abismarse en lo corpóreo como una manera de asumir sin reticencias el paso del tiempo y su corrosivo dominio. “Casa de cuervos” (Varela 2001, 170–172), entonces, es un texto que no puede mirar hacia otro

lado, ni disimular las rigurosas consecuencias de la maternidad. En él se parte de la arisca adolescencia del Lorenzo (su hijo menor, a la sazón con catorce años), pero el alcance del discurso de estos versos va mucho más allá, como a continuación comprobaremos:

porque te alimenté con esta realidad mal
cocida
por tantas y tan pobres flores del mal
por este absurdo vuelo a ras de pantano
ego te absolvo de mí
laberinto hijo mío

no es tuya la culpa
ni mía
pobre pequeño mío
del que hice este impecable retrato
forzando la oscuridad del día
párpados de miel y la mejilla constelada
cerrada a cualquier roce
y la hermosísima distancia
de tu cuerpo

tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces la
asfixia
y el color de tus ojos
es también el color de mi ceguera
bajo el que sombras tejen sombras y
tentaciones
y es mía también la huella
de tu talón estrecho
de arcángel
apenas posado en la entreabierta ventana
y nuestra para siempre
la música extranjera
de los cielos batientes

ahora leoncillo
encarnación de mi amor
juegas con mis huesos
y te ocultas entre tu belleza
ciego sordo irredento

casi saciado y libre
con tu sangre que ya no deja lugar
para nada ni nadie

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

porque así es este amor
que nada comprende y nada puede
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
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
así este amor
uno solo y el mismo con tantos nombres
que a ninguno responde
y tú mirándome
como si no me conocieras
marchándote
como se va la luz del mundo
sin promesas
y otra vez este prado
este prado de negro fuego abandonado
otra vez esta casa vacía
que es mi cuerpo
a donde no has de volver

El discurso de la voz poética poco tiene que ver con una visión habitual de la maternidad. Para empezar, se inicia el poema con el reconocimiento de una limitación básica: el alimento con que se **nutrió** al hijo era esencialmente defectuoso (realidad mal cocida), y los logros resultan igualmente precarios (pobres flores del mal, vuelo a ras de pantano). La madre, por ello, da la **absolución** a su hijo, lo libera de su presencia no sin antes reconocer la **condición** tortuosa del camino desde el que parte (madre laberinto) o al que llega (laberinto hijo). Con respecto a la fórmula “ego te absolvo de mí,” comenta Luis Hernán Castañeda:

Más allá de la fórmula católica “ego te absolvo a peccatis tuis,” la palabra “ego” alude, por similitud fonética, a “ergo,” y refuerza la relación causal entre la culpa materna y la absolución del hijo; en otras palabras, la madre libera y expulsa al hijo—es decir, literalmente “lo escribe”—para rescatarlo de sí misma. Este instante de absolución señala el nacimiento de una entidad autónoma y diferenciada de la madre.

HERNÁN CASTAÑEDA 2021

Efectivamente, este poema hace testigos a los lectores de la **separación**, sancionada por esa suerte de **perdón** materno que cede ante lo inevitable. Como inevitable es la herencia otorgada, de la que nadie puede ser culpado: la **náusea**, el color de los ojos, el **talón** estrecho. A partir de estas menciones concretas alusivas a lo corporal, afloran el vértigo existencial, la ceguera y el impulso al vuelo; esto es, la **insatisfacción**, la **incomprensión** del mundo y el anhelo de **elevación** parecen caracterizar, como una **maldición**, a madre e hijo. El cuerpo asoma en fragmentos (**párpados**, mejilla, huesos y sangre) o en despojos (mis restos), pero muy especialmente en la **potentísima** imagen de la casa vacía, arrasada por primera vez tras la salida del hijo **después** de su nacimiento y ahora de nuevo con la distancia de quien apenas tiene ya ojos para la madre (“y tú mirándome / como si no me conocieras / **marchándote** / como se va la luz del mundo /sin promesas”). La capacidad de Varela para materializar la distancia intrínseca a la maternidad impresiona en estos versos carentes de **autocompasión**. Sin sentimentalismo, la imposición de la realidad se produce a través de lo material, por lo que resulta inapelable: el hecho cierto es que la sangre del hijo no deja lugar a ninguna otra y la **desconexión** se manifiesta en “la **hermosísima** distancia”

de su cuerpo. La distancia, en todo caso, parece ser el destino inapelable de la maternidad, como recogía Alice Adams en una minuciosa revisión bibliográfica en la que despunta la separación definitiva ocasionada por la muerte del hijo:

[...] la escritura del último siglo veinte sobre el duelo maternal [...] se ajusta a la idea moderna de que el objetivo inevitable de la maternidad es la separación, no la unidad. Citan a una madre que, dirigiéndose a otra madre cuyo hijo había muerto, dice que “el amor a un hijo significa dejarlo ir [”]. [...] De manera parecida, con la muerte de un hijo, el objetivo es dejar ir más que forjar lazos emocionales con un hijo que siempre estará fuera del alcance.

ADAMS 1995, 421

Frente a “este prado de negro fuego abandonado,” leamos en “The Moment the Two Worlds Meet” (Olds 1980, 166–168) cómo se produce el mismo vacío en Olds, acostumbrados como estamos ya a su explicitud:

[...]

That’s the moment, while it’s sliding, the limbs
compressed close to the body, the arms
bent like a crab’s cloud-muscle legs, the
thighs packed plums in heavy syrup, the
legs folded like the wings of a chicken—
that is the center of life, that moment when the
juiced bluish sphere of the baby is
sliding between the two worlds,
wet, like sex, it is sex,
it is my life opening back and back
as you’d strip the reed from the bud, not strip it but
watch it thrust so it peels itself and the
flower is there, severely folded, and
then it begins to open and dry
but by then the moment is over,
they wipe off the grease and wrap the child in a blanket and
hand it to you entirely in this world.

OLDS 1980, 166–168

Tampoco aquí hay idealización del parto, y cierta desmitificación despunta tal vez en la imagen del pollo o el sirope (“almíbar” en traducción de Óscar Curieses). En realidad, la desmitificación sería

un efecto que el lector reconstruye, pues la poeta norteamericana lo que parece hacer es simplemente nombrar con la puntería que la lengua le permite, sin demasiada metaforización y sí con abundante comparación, en un ejercicio constante no tanto de sustitución como de analogía; las metáforas asustan y las comparaciones alivian a Olds según Schcolnik, pues estas constituyen la relación entre las cosas y no la supresión de una cosa por otra, (Friera 2016). En este poema el foco está orientado a iluminar el momento de la transición, esos segundos o minutos en que el cuerpo del casi nacido se desliza entre uno y otro mundo, no perteneciendo a ninguno del todo pero con vibrante presencia en ambos.

En las dos poetas se trasluce una cierta continuidad entre el cuerpo del hijo y el propio: en Varela, a través de elementos físicos comunes a ambos, réplicas materiales que anuncian una relativa igualación en talante vital; en Olds, mucho más directa, mediante la conexión de la piel que poco a poco se hace otra, como muestra el ejemplo de la floración (tallo-capullo-flor). Sin embargo, la prolongación madre-hijo se ve refutada por la “hermosísima distancia” ya aludida, por la entrega a la progenitora de un cuerpo que cesa de pertenecerle en cuanto pueden ofrecérselo, pues el gesto implica la separación irrevocable. Como resume Julia Kristeva:

Está después ese otro abismo que se abre entre el cuerpo y lo que ha sido su interior: está el abismo entre la madre y el hijo. ¿Qué relación hay entre yo, o incluso más modestamente entre mi cuerpo, y ese pliegue-injerto interno que, una vez cortado el cordón umbilical, es un otro inaccesible? Mi cuerpo y... él. Ninguna relación, nada que ver. Y esto desde los primeros gestos, gritos, pasos, mucho antes de que *su* personalidad se haya convertido en mi oponente: el hijo, *él* o *ella*, es irremediamente otro.

KRISTEVA 224–225

Y yendo un poco más lejos de la mano de la misma crítica: “Una madre es una partición permanente, una división de la propia carne. Y por tanto una división del lenguaje: desde siempre” (Kristeva 1987, 224). De alguna manera la actitud observadora de los primeros poemas comentados abunda en esta separación también lingüística, en tanto que se escribe el cuerpo del hijo como algo propio y separado, con una lengua además que hace

aparecer textualmente la figura del niño pero a la vez establece distancia al situarse fuera, a modo de espectador, mirando al hijo dormir o jugar al fútbol.

Para cerrar esta zona de fronteras borrosas, **habría** que no olvidar otra **anécdota** significativa, **límitrofe** espacial y temporalmente, de uno de los poemas de Olds. Se trata de “That Moment,” texto en que la poeta confiesa no recordar en qué instante exacto decidió dar su vida a sus hijos y con ello traerlos al mundo. Sucedió hace mucho tiempo: “It is almost too long ago to remember / when I was a woman without children, / a person, really, like a figure standing on a field, / alone, dark against the pale crop.” / “The children were there, they were shadowy figures / outside the fence, indistinct as / distant blobs of faces at twilight” (Olds 1980, 222). Cuando ella era una persona de verdad, insiste la voz, una figura solitaria y oscura, delimitada en el horizonte. Con esos bordes nítidos e individualizadores, la mujer decide romper la valla y tomar a sus hijos en brazos. La maternidad se visualiza entonces como una viscosa y brillante adherencia:

I can't
remember the journey from the center of the field to the
edge
or the cracking of the fence like the breaking down of the
borders of the world, or my stepping out the
ploughed field altogether and
taking them in my arms as you'd take the
whites and yolks of eggs in your arms running
over your glutinous, streaked, slimy
glazing you. I cannot remember that
instant when I gave my life to them
the way someone will suddenly give her life over to God
and I stood with them outside the universe
and then like a god I turned and brought them in.

Maternidad como impregnación del cuerpo y del lenguaje, o dicho en sus propias palabras en *Satan Says*, “that language of blood like praise all over the body” (1980, 57).

5. “Habíamos jurado que nada malo le ocurriría”

Las estrategias discursivas de una y otra poeta difieren enormemente también a la hora de abordar las amenazas—o tragedias—que acontecen a los hijos, a sus cuerpos. La repercusión del dolor, del peligro, se vierte de manera abierta en los versos de Olds, que puntualiza el origen del daño y nos contagia el gran temor que su propio cuerpo experimenta: “When my son is so sick [...] I sit and / hardly breathe” (Olds 1980, 186). La herida en la cabeza del hijo (“the slit saying / taken, the thread saying given back” (Olds 1980, 174)), su enfermedad o la traumática pérdida de la hija un día, durante una hora, se despliegan ante el lector y le contagian su asfixiante entorno:

[...] I pass the huge
cockeyed buildings, massive as prison,
charged, loaded, cocked with people,
some who would love to take my girl, to un-
do her, fine strand by fine
strand. These are buildings full of rope,
ironing boards, sash, wire,
iron cords wove in black-and-blue spirals like
umbilici, apartments supplied with
razors blades and lye. This is my
quest, to know where it is, the evil in the
human heart [...]

OLDS 1980, 176

Esta enumeración caótica—que por cierto guarda cierto eco del deambular nerudiano de “Walking around”—traduce la impotencia de la voz materna, a la que solo le queda comprar naranjas para su hija y recordar cómo sus padres la ataban de niña a una silla para evitar desgracias. La coincidencia de ambas infancias—la propia y la de la hija, también propia en cierto sentido—arrastra una intensidad angustiosa, y las imágenes colisionan entre sí de manera que sufrimiento y amor forman un conglomerado inextricable (Olds 1980, 176–178). La imposibilidad de proteger a las crías se verbaliza como otra de las limitaciones que podrían añadirse a las de “Casa de cuervos.” Al igual que allí la madre no puede alimentar adecuadamente ni remontar el vuelo, aquí es incapaz de sustraer al hijo del daño: “[...] we watch him carefully and kindly soap the damaged arm, / he was given to us perfect, we had sworn no harm / would come to him” (Olds 1980, 204).

A pesar de la visible congoja de los textos de la norteamericana, hay en ellos un relativo desahogo proveniente de la expresividad dilatada que presentan, una sensación de oxigenación verbal siquiera por el espacio que necesitamos para completar la lectura. De este ámbito pasamos a la composición a menudo parca y concéntrica de Varela, lo que no significa exactamente que sus poemas destaquen siempre por su brevedad. Más bien concisión o extensión responden a la distinta dirección en que se moviliza la tensión del poema:

[...] podrían entenderse los poemas cortos como un modo de nombrar el origen, es decir, de aislar el núcleo de donde surge el fogonazo poético. Por otra parte, los textos largos avanzan orientados hacia un punto que parece atraer con fuerza toda su carga y constituyen un modo de nombrar el destino, cada vez más lejano hasta volverse casi invisible. El poema breve y largo se construyen entonces como trayectorias de búsqueda de un punto—inicio o fin—, un centro intocado.

Muñoz 2007, 163

La asunción de una escritura donde permanece un punto inaccesible ilustra bien la poesía de Varela, repleta de huecos y agujeros. Frente a la confianza en la capacidad comunicativa del verso de Olds, que se construye sin conflicto por adición, la poesía de la peruana se siente como un ejercicio de detracción en algún sentido, bien por la sustracción del referente, bien por la exigüidad verbal. De ahí que donde Olds abrumba con un encadenamiento de imágenes amenazantes, Varela calle circunstancias y datos, y golpee secamente con el mazazo de sus versos:

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 2001, 227

Este poema, perteneciente a *Concierto animal* (1999), es uno de los pocos de su etapa final en que puede rastrearse claramente la presencia del hijo muerto. Lorenzo de Szyszlo, ese joven cuya adolescencia **había** desencadenado la composición de “Casa de cuervos” años antes, fallecía en un accidente aéreo en 1996, y la **poesía** de Varela padeció, como no podía ser de otra manera, el impacto de tan **trágico** acontecimiento. Esta muerte, constatación fatal de la impotencia materna arriba mencionada, es abordada extremando los recursos habituales: rigor constructivo, contención expresiva y sugerencia visual. El breve poema queda abrochado con la repetición del mismo verso al principio y al final, como si la mera formulación de la hipótesis (“si me escucharas”) necesitara de un espacio cercado para poder enunciarse. La continuidad de los cuerpos analizada antes queda **aquí** dolorosamente expuesta: “tú muerto y yo muerta de ti.” No puede haber declaración más contundente del impacto sufrido por la desaparición del hijo. La madre pervive insepulta, y así sobrevive al violento agujero de la ausencia. Asistimos al tercer y definitivo vaciamiento del cuerpo materno: nacimiento, independencia y muerte del hijo. Cuando mi hijo está enfermo, **decía** Olds, apenas puedo respirar; los poemas de Varela respiran **más tenuemente también** en su última etapa, se adelgazan, un exceso de aire los rodea:

La poética de *Concierto animal* se distingue por la tensión entre palabra y silencio entendida no como una lucha entre opuestos sino **más bien** como una alianza entre ambos. La **tensión** en este caso se da a partir de la **unión** de la palabra y el silencio que luchan contra un vacío mayor, el vacío de la muerte y de su **radicalización** en la imposibilidad de la palabra, en el vacío del lenguaje.

VICH 252–253

El silencio juega **también** con las imágenes del poema, pues su dimensión auditiva queda ahogada en la peculiar **conjunción** de elementos que las conforman: ni el **hálito** de una rueda, ni el burbujeo limoso ni, incluso, un cencerro en plena tormenta puede ser escuchado, excepto, tal vez, por ese **oído** postrero, **lejanísimo**, del hijo que habita en otra dimensión mucho más **angélica**, como le gustaba creer a la peruana.

El conjuro del silencio no es una coordenada que atraviese el mundo poético de Olds, quien necesita imprimir a los poemas su personal sello de narratividad y de ocupación casi completa de la página. La poesía de Varela cuenta también con ciertos episodios narrativos, armados en soberbios *collages* textuales que se publican en su mayoría durante las primeras etapas de su obra; pero entonces entran en acción otros dispositivos que no permiten la transparencia que la norteamericana nos regala. Aun así, la poesía de la peruana no deja de destilar una densa significación vital. Palabra, la de ambas, que quita el aliento, que arroja al lector a una experiencia cruda y salvaje incluso a veces. Schcolnik afirma con respecto a Olds algo que valdría para las dos: que las escenas de sus poemas “son narradas como quien mete la cabeza en el pozo, aguantando la respiración y luego, lanza a borbotones lo que hubiera quedado siempre en la oscuridad” (Frieria 2016).

Existe en la poesía de Olds y Varela una observación que pretende ser desapegada sobre aquello que más íntimamente afecta al sujeto. Las repeticiones, la locuacidad de Olds, al igual que la contención y justeza de Varela, nacen de una misma estrategia de salvación o comprensión de la voz tras haberse sometido a la prueba más extrema. El grado de exposición es enorme en los textos, bien desde la exhibición de la intimidad familiar, bien desde la reticencia y el desplazamiento “la araña que soy / frágil y rencorosa” (Varela 2001, 224). El cuerpo ejerce su condición de totalidad, y de ahí que aquello que se ejecuta en su materialidad no lo haga de manera metafórica: “But I have this, / so this is who I am, this body / white and yellowish dough brushed with dry flour / pressed to his body” (Olds 1980, 160). Erotismo, muerte, maternidad o desamor dejan huella lacerante en la piel, y la carne es la referencia fija. Poesía y cuerpo son uno, incluso: “el poema es mi cuerpo / esto la poesía / la carne fatigada el sueño / el sol atravesando desiertos” (Varela 2001, 257).

Cuando se lee en inglés la poesía de una norteamericana nacida en California, en español los versos de una sudamericana originaria del Perú; cuando sus propuestas poéticas se alejan en apariencia tanto como verdaderamente se acercan en osadía e ímpetu; en definitiva, cuando esas poetas son Sharon Olds y Blanca Varela, la palabra se hace en el cuerpo y el cuerpo en la palabra, y en ese vaivén la piel es celebratoria, los hijos nacen o mueren y la vida arrecia con su materialidad más extrema sin

posibilidad de escapatoria, pues, según Varela, siempre “la tierra gira / la carne permanece” (Varela 2001, 183).

Obras citadas

- Adams, Alice. 1995. “Maternal Bonds: Recent Literature on Mothering.” *Signs* 20 (2): 414–427.
- Cárdenas, Federico de y Peter Elmore. 1982. “Blanca Varela: confesiones verdaderas.” *Carteles* (Suplemento de *El Observador*, 13 octubre de 1982): 10–11.
- Coaguila, Jorge. 2020. “Confesiones de Blanca Varela (2): ‘Prefiero la desvergüenza.’” *La República* (Suplemento Domingo): 36.
- Doce, Jordi. 2017. “‘La célula de oro’ de Sharon Olds (Reseña).” *Nayagua*, III (26): 209–213.
- Dreyfus, Mariela y Rocío Silva-Santisteban. 2007. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Friedman, Susan Stanford. 1987. “Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse.” *Feminist Studies* 13 (1): 49–82.
- Friera, Silvina. 2016. “Dardos poéticos en lenguaje directo.” En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-38147-2016-03-02.html> (consultado 27.5.2021).
- Genovese, Alicia. 2019. “La materia de este mundo. Reseña.” En línea: <https://www.revistaotraparte.com/otras-literaturas/la-materia-de-este-mundo/> (consultado 17.07.2019).
- Heimowitz, Rachel. 2013. “*Stag’s Leap* by Sharon Olds Review.” *Prairie Schooner* 87(3): 168–171.
- Hempel, Amy y Sharon Olds. 1996. “Sharon Olds by Amy Hempel.” *BOMB* 54: 24–27.
- Hernán Castañeda, Luis. 2021. En línea: <https://notasdelectura.wordpress.com/2010/03/08/maternidad-y-duelo-en-%E2%80%9Ccasa-de-cuervos%E2%80%9D-de-blanca-varela/> (consultado 27.05.2021).
- Hoagland, Tony. 2009. “The Unarrestable Development of Sharon Olds.” *The American Poetry Review*, Vol. 38 (1, January/February): 7–9.
- Kristeva, Julia. 1987. *Historias de amor*. México, Siglo XXI.
- Muñoz Carrasco, Olga. 2007. *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Olds, Sharon. 1980. *Satan Says*. Chicago: University of Pittsburg Press.

- Olds, Sharon. 2004. *El padre*. Traducido por: Mori Ponsowy (edición bilingüe). Madrid: Bartleby.
- Olds, Sharon. 2012. *Stag's Leap*. Londres: Jonathan Cape Random House.
- Olds, Sharon. 2016. *Odes*. Londres: Jonathan Cape Penguin Random House.
- Olds, Sharon. 2017. *La célula de oro*. Traducido por: Óscar Curieses. (edición bilingüe). Madrid, Bartleby Editores.
- Rich, Adrienne. 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traducido por: Ana Becciu. Madrid: Traficantes de sueños.
- Storni, Alfonsina. 2007 (1994). *Antología mayor*. Madrid: Hiperión.
- Varela, Blanca. 2001. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949–2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Vich, Cynthia. 2007. "Este prado de negro fuego abandonado." En: Dreyfus, Mariela y Silva-Santisteban, Rocío (eds.) *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 243–260.