

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**



*El libro de barro* de Blanca Varela: Lo hallado y lo perdido y su relación con la  
memoria

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Lingüística y Literatura con  
mención en Literatura Hispánica que presenta:

Alba Joana Huamancayo Vasquez

Asesor:

Dr. Víctor Miguel Vich Florez

Lima, 2023

### **Informe de Similitud**

Yo, Víctor Miguel Vich Florez, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis/el trabajo de investigación titulado:

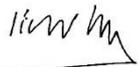
“*El libro de barro* de Blanca Varela: Lo hallado y lo perdido y su relación con la memoria”, de la autora Alba Joana Huamancayo Vasquez,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 15 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 08/05/2023
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

San Miguel, 8 de mayo del 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Vich Florez, Víctor Miguel</u>	
DNI:09389668	
ORCID: 0000-0003-4192-6873	
Firma	

## **Agradecimientos**

Agradezco a todos los que me han acompañado en el proceso de idear y desarrollar esta tesis.

A mis padres por trasladarme esa curiosidad por aprender e indagar una materia a fondo. A mi hermana, Mariel, por su increíble paciencia y apoyo incondicional: su escucha y discusión a mis interpretaciones en voz alta. A mi asesor, el Dr. Víctor Vich por sus enriquecedores comentarios y su constante entusiasmo a lo largo del proceso de investigación.



## Resumen

Esta tesis estudia la presencia de un sujeto poético contemporáneo que cuestiona y reconoce su fragmentariedad respecto a lo que le rodea. Así, se plantea que en *El libro de barro* se encuentra este sujeto angustiado y desconcertado frente a lo perdido por el tiempo. Un motivo recorre el poemario: lo hallado y lo perdido manifestado a través de la metáfora de “la vértebra perdida” o “el huesecillo frágil”. Este es el enigma que regresa una y otra vez para que el sujeto se interroge sobre su propia historia. Así, los poemas exhiben la agobiante batalla del sujeto al enfrentarse con lo despojado por el tiempo, en el que interviene activamente la memoria. En este proceso surge el deseo insatisfecho de recuperar un momento de la infancia y que remite al origen del malestar de lo ausente. Revelar el pasado es una tarea complicada, pues implica un confrontamiento constante entre dos dimensiones, lo consciente y lo inconsciente. En la presente investigación, los poemas que contienen este poemario serán analizados y agrupados en tres capítulos que corresponden a la misión compleja de un sujeto poético en el redescubrimiento de su historia: la exploración del origen, el deseo insatisfecho y la conciencia de tiempo y muerte. Estos se basan en temas centrales que engloban el poemario de Blanca Varela y que facilitan el acercamiento del lector respecto a un sujeto que confronta una realidad compleja y fragmentada.

## Índice de contenido

Introducción .....	1
I. La exploración del origen .....	8
1.1.El cuestionamiento del sujeto poético sobre dios .....	9
1.2.El confrontamiento con el silencio .....	22
II. El deseo insatisfecho .....	34
2.1.El reconocimiento de una falta .....	35
2.2.El descentramiento del sujeto .....	43
2.3.El autodescubrimiento del sujeto: investir el fantasma .....	49
III. El tiempo y la conciencia de muerte .....	57
3.1.El reconocimiento del sujeto poético del tiempo circular .....	58
3.2.La tendencia del sujeto poético a la aniquilación de todo lo vivo .....	69
Conclusiones .....	81
Bibliografía .....	87

## Introducción

La poesía de Blanca Varela desde siempre ha sido una que confronta y cuestiona; es satisfactoria de leer en medida de que, sin rodeos y totalmente desvergonzada, le lanza al lector en un solo poemario múltiples temas (la maternidad, la incomunicación, el amor, la recuperación de la propia identidad, la muerte, etc.) sobre los que alguna vez ha juzgado, pero que por la densidad de estos mismos ha pasado de largo. Se trata de una poesía que, desnuda de engaños, encara una realidad dura en sí misma y, por ello, puede ser considerada fundamentalmente como reveladora; sobre todo para un individuo que se encuentra identificado en el mismo sujeto poético que, al igual que este, indaga sobre su entorno y se pregunta por su historia. Así, por ejemplo, Ana María Gazzolo destaca que:

La poesía no sirve para volcarlo todo indiscriminadamente, sino para llenarse de lo oculto y arañar lo verdadero. La sinceridad de sus postulados poéticos se manifiesta en el tono áspero, seco, punzante y a la vez duro que aplica a sus composiciones; sus versos están desprovistos de elementos engañosos y paliativos (2007: 75).

Sin duda alguna, es una poesía que se esfuerza por ir más allá de lo que simplemente manifiesta y que para reconocer aquello oculto necesita de un lector que esté también dispuesto a dejarse atravesar por lo referido en sus poemas. De esta forma, el análisis y la comprensión de una de las colecciones poéticas más herméticas como la es, por ejemplo, *El libro de barro* (1993-1994) requiere de un compromiso íntimo entre el poema y el lector, donde el primero ofrece eficientemente al segundo un lenguaje colmado de metáforas e imágenes de un mundo complejo; y donde el último (el lector) se presta abierta y pacientemente al acercamiento e interpretación del mismo.

Varela en este poemario presenta un tema relevante para cualquier individuo: la memoria. Insisto en su importancia porque debido a este es que de alguna manera se configura la identidad del ser humano. La memoria contiene recuerdos y estos forman a la persona como tal. Sin embargo, no cabe duda de que ningún recuerdo permanece intacto a través del tiempo, pues el individuo solo recuerda ciertos fragmentos a lo largo de su vida. De hecho, el contenido de estos varía cada vez que se trae a la mente y de acuerdo a cada situación o circunstancia que se le presente. Así, podría decirse que la memoria es siempre selectiva. El cerebro del ser humano se queda con la parte esencial del recuerdo e, incluso, muchas veces reprime inconscientemente varios detalles de este mismo por sus contenidos intensos o traumáticos. Pese a ello, estos recuerdos desechados de manera inevitable continúan constituyendo parte de la identidad del individuo y de la

pregunta esencial “quién soy”; especialmente cuando el malestar de esto excluido (los contenidos traumáticos) se manifiesta siempre en el presente mediante sueños o actos repetitivos. Respecto a esto, Sigmund Freud en su teoría psicoanalítica sobre el “Recordar” (1986 [1914]) denomina a este fenómeno como “síntoma”. Se trata de revivir un contenido del pasado de forma inconsciente y que esto reprimido salga a través de los actos en el día a día (“acting out<sup>1</sup>”). El síntoma es una categoría central porque indica algo que perturba y desestabiliza la estructura “centrada” en un primer momento. Igualmente, es aquello que va revelando poco a poco la falla y la evidencia de lo real: la subjetividad no es una instancia orgánica o toda poderosa, sino que es precaria, descentrada y frágil. Resulta, por tanto, complicado interpretar estos actos repetitivos y, aun así, el ser humano trata de manejarlo como puede. Jorge Luis Borges alguna vez expresó “somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos” (poema “Cambridge” en *Elogio de la sombra*, 1969). En definitiva, el individuo es justamente eso: un ser frágil que se mira en el espejo y solo alcanza a percibir algo roto, desarticulado y dividido de sí. Ciertamente, cada individuo posee su propio museo imaginario, donde sus recuerdos quedan expuestos en cada pieza o vidrio roto y no son más que un reflejo del fallo de una memoria incapaz de mantenerse a través del tiempo.

No existen dudas de que la memoria constituye una parte compleja del ser humano; a pesar de ello, la poeta alcanza a plasmar en su conjunto de poemas su propia naturaleza: embrollada, endeble e inestable. En ese sentido, se trata de un libro cuya memoria del sujeto poético es esencialmente una fragmentada en pedazos y vulnerada por el tiempo. El lector al acercarse a este poemario se enfrenta con el mundo caótico de un sujeto que, frente a su variable memoria, lucha en una batalla constante por atravesar lugares inéditos de sí mismo. En esa lucha solitaria es que, además, debe enfrentarse con lo que alguna vez fue y no será. Se trata del anhelo y, a la vez, de la imposibilidad por alcanzar un momento/recuerdo del pasado, que es también parte de su historia, para revelar algo (un acontecimiento por más mínimo que sea) que cambie el rumbo de su vida, que lo trascienda y que, así, satisfaga un presente aburrido y monótono. Al respecto, Giannoni interpreta esta ansiedad como un impulso que “nos empuja desde el ahora hacia

---

<sup>1</sup> Es la mostración de algo. Hace referencia a la expresión de recuerdos inconscientes a través de la acción, de la conducta, en vez de reflexiones o sentimientos: “El analizado no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo actúa. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo repite, sin saber, desde luego, que lo hace” (152).

el pasado” y que es provocada “bajo la urgencia interior de reunirnos con nuestro lugar e instante primordiales, en un acto de purificación y re-apropiación del centro más íntimo y secreto” (2007: 293). Este impulso, así, incita al individuo a persistir en el descubrimiento de sí mismo desde un recuerdo, inevitablemente alterado. No obstante, el sujeto, quien se embarca en un viaje ambicioso hacia el pasado, desea ciegamente aquello inalcanzable, pues no es posible recuperar el recuerdo completo de una etapa perturbada ni tampoco llegar a una verdad trascendental a partir de dicho recuerdo.

Traspasar los contenidos traumáticos, la zona ensombrecida de uno mismo, supone una tarea complicada. Esta decisión voluntaria de “llenarse de lo oculto y de arañar lo verdadero”, de hecho, surge en el sujeto poético como una iniciativa para explorar su interioridad e, igualmente, su propia identidad. Sin embargo, ante el fracaso incesante de este por aferrarse a lo despojado por el tiempo como también a la memoria de figuras pasadas (el padre o la amiga pequeña) en diferentes recuerdos durante su infancia, etapa fundamental de cualquier ser humano, el lector puede percibir el malestar de un individuo en su fatal condena de buscar sin encontrar y, si es que encuentra, perderlo de forma automática. El elemento desestabilizador y repetitivo (lo que vendría a ser el “síntoma” en términos de Freud), en definitiva, se encuentra sugerido en *El libro de barro* a partir de la siguiente metáfora: la búsqueda constante de “la vértebra perdida” o “el huesecillo frágil”. El síntoma se manifiesta a través de una acción que acrecienta el malestar de lo ausente en el sujeto poético: hallar y perder simultáneamente. Se trata de esta acción curiosa y repetitiva alrededor de la figura del hueso perdido. Hallar y perder da guiños a la existencia de algo perturbado y reprimido por detrás y del que el sujeto no logra atravesar.

Lo hallado y lo perdido es un motivo que se encuentra presente en todo el libro de Blanca Varela. Su relación con la memoria, paralelamente, conduce a la exhibición de un sujeto que insiste sucesivamente en lo inasequible. Su eterno fracaso, sin embargo, no lo frena en la búsqueda del hueso perdido (equivalente a la búsqueda en su pasado o en sus recuerdos de una verdad que lo trascienda); más bien, esto alimenta su deseo por continuar explorando su interioridad. El sujeto de *El libro de barro* es uno que se encuentra estremecido por las condiciones de la existencia (Gazzolo 2007: 73). En efecto, se trata de un sujeto que, insatisfecho por la vida, apuesta por lo oculto y confronta la realidad compleja de su entorno. La acción repetitiva de hallar y perder, aun así, solo manifiesta la imposibilidad de alcanzar por completo “la vértebra perdida” como también la

sentencia predeterminada del individuo en no aprender y ser testigo una y otra vez de sus fracasos.

Asimismo, la figura del hueso perdido, aquella lejana y cercana al sujeto, posee una enorme carga metafórica. Por lo mismo que representa lo despojado por el tiempo, también evoca una historia que remite al origen de los antepasados del mismo individuo (los hombres y dioses antiguos referidos en los poemas). En este libro todo parece estar conectado. Se trata de los huesos como parte de lo que alguna vez existió, que fue presencia (vida), pero que ahora solo es ausencia; además, del mar y las islas como elementos que se encuentran alrededor del sujeto y que, al mismo tiempo, aluden a la estructura circular y repetitiva, sin escapatoria, del poemario. Igualmente, aparece el elemento del barro que, de por sí, ya se encuentra en el mismo título del libro y que es producto de una consistencia porosa entre el agua (la del mar) y la tierra (la de la arena donde el sujeto sumerge su mano y encuentra una vez más el huesecillo frágil para perderlo inmediatamente: “Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida”). En efecto, todo parece tener relación entre sí. El barro, además, es ese elemento fundamental que “modela la casa y guarda la memoria del hombre” (Gazzolo 2007: 81). En la medida de que el hallazgo y la pérdida se suceden de forma continua, la conclusión es la misma: un sujeto que repite sin cesar para hallar en su pasado un acontecimiento que le dé sentido a su existencia. Muy a pesar de que esto no tenga algún éxito y que siempre se figure como un sujeto descontento frente a su presente, el viaje que emprende para la exploración de su interioridad le permite el reconocimiento de una totalidad descentrada y una plenitud que no logra nunca a ser concretada.

En el presente trabajo, se sostiene que *El libro de barro* plantea a un sujeto angustiado y desconcertado respecto a lo perdido por el tiempo. Un motivo recorre el poemario: lo hallado y lo perdido manifestado a través de la metáfora de “la vértebra perdida” o “el huesecillo frágil”. Este es el enigma que regresa una y otra vez para que el sujeto se interrogue sobre su propia historia. Así, los poemas exponen la agobiante batalla del sujeto al enfrentarse con lo despojado por el tiempo, en el que interviene activamente la memoria. En este proceso surge el deseo insatisfecho de retornar a un momento de la infancia, y que remite al origen del malestar de lo ausente: “desenterrar la infancia”, “despellejar la carne”, “pelar el fruto” y “palpar la imagen, oír su sagrado perfume”. Se trata, entonces, de la exploración de la interioridad del sujeto, quien se aferra en descubrir lo oculto de sí en esta etapa. Revelar el pasado es una tarea complicada, pues implica un confrontamiento constante entre dos dimensiones, lo consciente y lo inconsciente.

En esta investigación, los poemas que contienen este poemario serán analizados y organizados en tres capítulos que corresponden a la misión compleja de un sujeto poético en el redescubrimiento de su historia: la exploración del origen, el deseo insatisfecho y la consciencia de tiempo y muerte. Los tres se basan en temas centrales que engloban el libro de Varela y que, sobre todo, facilitan el acercamiento del lector respecto a un sujeto que se enfrenta a una realidad compleja y dura, pero que, al mismo tiempo, se le revela como una fragmentada al igual que el reflejo quebrado que contempla de sí mismo. Todos los capítulos guardan relación entre sí, pues lo latente, hallar y perder el hueseillo frágil, se manifiesta siempre en el presente como un malestar que viene de tiempos remotos y que, en la actualidad, inquieta al sujeto. Todo esto sugiere un conflicto persistente alrededor de los poemas.

Antes de comenzar a precisar brevemente lo que se realiza y afirma en cada capítulo, me parece necesario mencionar que este estudio insiste en la presencia de un sujeto poético contemporáneo que cuestiona y reconoce su fragmentariedad respecto a lo que le rodea. Esto tiene que ver especialmente con la forma en cómo es representado el mundo mediante el lenguaje. Se trata de un lenguaje atravesado de imágenes y metáforas que en el proceso de la exploración del sujeto evidencian la falla en la subjetividad del individuo. *El libro de barro*, igualmente, es uno de los poemarios de Blanca Varela que ha sido poco estudiado y, por tanto, solo existen ideas generales sobre la memoria, el deseo y la muerte propuestas por algunos críticos sobre el mismo libro. Así, la investigación se centra sobre todo en la interpretación de los poemas junto con el diálogo breve de la teoría propuesta en cada capítulo para la profundización del mismo análisis.

El primer capítulo se centra en la exploración del origen del sujeto poético. En la pregunta por el pasado también se encuentra la pregunta constante por el origen. Existen varios elementos dentro del poemario (por ejemplo: el barro, los dioses antiguos, sus antepasados, la creación de la luna, del cielo, etc.) que sugieren el anhelo de un sujeto por retornar al momento de la creación. Se trata de regresar al momento exacto en que todo se fragmentó. El capítulo se centra fundamentalmente en dos aspectos: el cuestionamiento del sujeto poético sobre dios y el confrontamiento con el silencio. Se afirma que la figura de dios divino no ocupa el lugar central del sujeto. Dios ha muerto y el hombre moderno es el responsable del asesinato. Esto ha conducido a la realización de un sujeto sobre su propio descentramiento. En los poemas dios ahora es, al igual que el hombre, un ser imperfecto y fracturado. Asimismo, la figura del dios-hombre puede ser interpretada como la representación de los antepasados del sujeto. Estos antepasados poseen una

memoria y estas se encuentran incorporadas en *El libro de barro*. Se reitera, además, el fracaso del sujeto por interpretar el silencio. Esto apunta a la imposibilidad del sujeto por encontrar la vértebra perdida que puede ser interpretada como la recuperación de la palabra pura e inocente. Para este capítulo se consultan las nociones de Jacques Derrida sobre “la idea de centro” como también las ideas de Nietzsche sobre “la muerte de Dios”.

En el segundo capítulo se afirma la obsesión del sujeto poético sobre la búsqueda del hueso perdido. La insistencia en alcanzar la vértebra perdida, que es equivalente a su anhelo por encontrar una verdad trascendente en su infancia, se traduce al deseo insatisfecho e insaciable de este mismo: “La falta genera al deseo” (Lacan 1958: 13). Para comprender esto, se entiende que el deseo son tres cosas: el reconocimiento de una falta constituyente, el descentramiento del sujeto y la presencia de una fantasía estructurante. A lo largo del capítulo se reitera la existencia de un vacío inherente de la subjetividad que nada lo llena ni lo satisface y la existencia de una subjetividad que vive atrapada al interior de un conjunto de fuerzas que la descentran. Respecto a la teoría, se estudiará la noción de Jacques Lacan sobre el deseo y algunos de sus apuntes sobre la categoría de lo simbólico, lo imaginario y lo real. También, se comentará algunas ideas de Yannis Stavrakakis de su texto “Lacan y lo político” (2007) para la reflexión sobre la identificación del sujeto con lo fragmentado; y la noción de Sigmund Freud sobre lo inconsciente (“Notas sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis”, 1986 [1912]) de forma breve para analizar el confrontamiento entre ambas dimensiones: lo consciente y lo inconsciente. Esto permitirá discutir la cuestión acerca de los recuerdos perturbadores del sujeto poético sobre su infancia y del que tiene un papel importante la memoria.

Por último, el tercer capítulo se centra en comprobar el estancamiento del sujeto y su condena a la repetición a partir de dos aspectos: el reconocimiento del tiempo circular y la tendencia a la aniquilación (el retorno a la muerte). Existe una estructura circular inserta dentro del mismo poemario. Dicha estructura provoca que el sentimiento de encierro y de repetición se acrecienta más. Se trata de un sujeto que repite sus errores y su condena recae en la inevitabilidad de ser una y otra vez testigo de sus fracasos. La reacción de este sujeto frente a esto es una pasiva y de total inmovilidad e inacción frente a las horas perdidas. En la insistencia a repetir, hallar y perder la vértebra perdida, se encuentra la pulsión de muerte. Este sentimiento trágico de retornar a lo inerte como mecanismo de goce y autodestrucción. La ilusión falsa de alcanzar una verdad dentro de la etapa de la infancia es alimentada por este sentimiento. Este capítulo abarca la teoría de Jacques Derrida y algunas notas de “La escritura y la diferencia” (1989) para abarcar

la cuestión sobre la angustia que le genera la sensación de lo repetitivo, “la vida en bucle” al sujeto poético y cómo esto continúa perfilando la figura de un sujeto fatal aferrado a una condena que viene de tiempos remotos, desde sus antepasados. Igualmente, se consultan las ideas sobre “la pulsión de muerte” de Marcelo Barros en “La pulsión de muerte, el lenguaje y el sujeto” (1996) para el análisis de un individuo que no aprende e insiste de manera inevitable (como si fuera parte de su naturaleza) en lo repetitivo.



## I. La exploración del origen

(...) *la totalidad tiene su centro en otro lugar.*

JACQUES DERRIDA

Es inevitable pensar en el origen cuando se lee *El libro de Barro* (1993-1994). Sobre todo, cuando varios de los elementos, imágenes y referencias dentro del poemario parecen conducir al lector hacia este gran tema: el barro (si empezamos por el título del mismo libro), el hueso, los dioses antiguos, el árbol, el mar, el cielo, etc. Blanca Varela en este libro plantea a un sujeto poético que, ante lo despojado por el tiempo y la insatisfacción con el presente, cuestiona de forma sugestiva su pasado. Así, por ejemplo, surge el deseo del retorno a la infancia para explorar su interioridad y encontrar en esta etapa una verdad que trascienda su existencia. En la pregunta sobre el pasado se encuentra también la pregunta por el origen. Resulta necesario entender que la exploración del origen se da porque no se ha logrado penetrar los recuerdos de la infancia por sus contenidos traumáticos; no se ha encontrado una verdad trascendental que satisfaga su presente y, por tanto, la angustia permanece, como se evidencia a lo largo del poemario. Ciertamente, esto también puede corresponder al origen de la angustia en la ruptura del juego de la estructura, si lo pensamos desde Derrida. Al respecto, Giannoni en “La palabra silente en *El libro de barro* de Blanca Varela” (2007) señala que dicha angustia precede a la creación: “Lo que pretende la poesía es ser un conjuro para descubrir esa realidad” (291). Se trata de una realidad que se revela como oculta y misteriosa. La poesía es una manera o, mejor aún, un mecanismo para confrontarla directamente y, a la vez, permite interpretar algunas de las cosas que el sujeto poético irá revelando en el camino. Curiosamente, la angustia y la disconformidad con el presente son una razón más para que el sujeto siga explorando su interioridad y continúe empapándose de revelaciones, sean mínimas o no, para hacer más relevante su presencia en este mundo.

Asimismo, el mundo del sujeto poético se proyecta de forma fatal como uno fragmentado. La totalidad no está en el centro, sino en otro lado (siguiendo el epígrafe de Derrida citada al inicio) y, entonces, no existe la totalidad (1989: 384). En el universo de Varela, solo hay sujetos descentrados. De hecho, el sujeto es uno que en su contemporaneidad da cuenta de esta característica particular de su entorno y lo confronta, muy a pesar de lo duro que resulte para sí mismo. Los poemas significativamente evidencian esta totalidad descentrada. De esta forma, lo que pretendo identificar en el presente capítulo es esta cuestión (la realidad de una totalidad inexistente y fragmentada)

a partir de dos aspectos: el cuestionamiento del sujeto poético sobre dios<sup>2</sup> y el confrontamiento con el silencio. Este capítulo, en ese sentido, afirma que dios ya no ocupa un lugar tan central y rígido como antes podía pensarse, su centro ha sido destruido por el mismo sujeto moderno que comienza a cuestionar su lugar en la realidad. En efecto, la pregunta por el centro nos conduce a la pregunta por la estructura y esta, igualmente, nos lleva a pensar en las formas en cómo se representa la realidad. Así, por ejemplo, en el poemario se tiene a un dios representado como un individuo común y corriente. Ha perdido su carácter divino-superior e, incluso, es proyectado en los poemas como un hombre imperfecto y fragmentado. En este capítulo, además, reitero el fracaso en la recuperación de la palabra pura e inocente. En este mundo descentrado, el sujeto poético pasa por la confrontación con el silencio. El eco de una música irreconocible a sus oídos es el único sonido que recibe ante su agitación y angustia por lo despojado por el tiempo: la música de dioses antiguos y el eco de la memoria de los recuerdos de sus antepasados es la que resuena en estos poemas. El malestar de lo ausente reside en el intento por alcanzar una verdad que lo trascienda; se trata del fracaso por interpretar el silencio. Hallar y perder el huesecillo frágil, en cierta forma, acrecienta dicho malestar y provoca que alcanzar la expresión pérdida (metáfora de ese hallar y perder la vértebra perdida) sea una tarea complicada e imposible.

### 1.1. El cuestionamiento del sujeto poético sobre dios

El malestar de lo ausente se basa en el confrontamiento con una realidad compleja y dura en sí misma. Así, en medio de la travesía, el sujeto poético comienza a cuestionar la existencia del dios divino-superior, a quien de alguna forma se le otorga la creación del mundo. Él, en simples palabras, es el origen de todo lo que conoce y lo que conforma al ser humano. Sin embargo, este dios en los poemas es representado como un hombre imperfecto al igual que cualquier otro individuo. Se trata de un dios hecho (es decir, creado como) hombre. No al revés. Existe, entonces, cierta correspondencia de descentramiento entre ambos. Este dios no es el centro ni tampoco el sujeto pertenece a una totalidad armónica. En el mundo que configura Varela hay una fractura común que precede a la creación. El dios al que alude el sujeto poético carece de poder y se encuentra desorientado en este mundo. Incluso, su presencia-fuerza divina es transformada en una ausencia ideal:

---

<sup>2</sup> En este capítulo se emplea el término “dios” sin mayúscula al inicio porque en *El libro de Barro* no representa un ser supremo de una religión monoteísta. No es un nombre propio, sino un nombre común y, de esta manera, se trata de un individuo común y corriente también.

## 3

La mano de dios es más grande que él mismo.  
 Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido.  
 El silencio rasgado en la oscuridad es la presencia de su carne  
 menguante.  
 Resplandor difunto siempre allí. Siempre llegando.  
 Revelación: balbuceo celeste.  
 Día cerrado es él. Dueño de su mano, más grande que él.

(Varela 1996: 219)

“La mano de dios...” acerca al lector a una primera impresión sobre dios dentro del libro. Se trata de un dios escaso y sin mayúscula. De hecho, carece de vigor en el mismo lenguaje. Así, ya hasta su nombre ha dejado de tener autoridad y, de repente, aparece en la lectura del poema la ironía del sujeto poético frente a esta figura: incluso su mano tiene más poder que él mismo (219). ¿Qué se entiende por esto? La mano de este dios-hombre no posee la habilidad innata, que se cree que tendría que tener, de un efecto sanador o curatorial en el otro. Al respecto, Concari Tapia infiere que se trata de “un dios torpe que intenta tocar los astros, pero solo logra hacerlos gemir, por lo tanto, causa sufrimiento en lugar de armonía cósmica” (2016: 25). En ese sentido, su tacto no lo salva milagrosamente del malestar de lo ausente, más bien, rasga constantemente la herida del sujeto. Es decir, de forma metafórica, le recuerda siempre lo despojado por el tiempo y la angustia que surge frente a la insatisfacción de no encontrar una verdad que trascienda su existencia.

El sujeto poético es uno que, frente al descontento e inutilidad de su vida actual, se sumerge en su pasado. Sin embargo, esto paradójicamente provoca la inmovilidad de su presente: el estancamiento del sujeto por tratar de alcanzar una plenitud perdida. En esa línea, el malestar de lo ausente no solo se hace más difícil de sobrellevar, sino también es arrastrado a la actualidad. Así, dicho malestar, ahora sale a través de la boca del sujeto como forma de un gemido: “Su tacto enorme tañe los astros hasta el gemido” (219). Este significativamente parece ser el único sonido que comprende dentro de su mundo, el de su mismo dolor. Frente a esto, el poema muestra que no existe ningún dios divino y todopoderoso que pueda compadecerse de él o que lo ayude a descubrir una verdad que por fin lo satisfaga. Se trata, en palabras de Gazzolo, de un hombre imperfecto y desmesurado en una de sus facultades. Poco a poco se evidencia como su poder se va degradando y esto lo reduce a una escala humana (2021). El dios de este libro es, en

definitiva, un hombre que al igual que otro tiene sus desmesuras y no conforma una totalidad orgánica.

Asimismo, el poema introduce perfectamente el dolor de lo ausente concentrada en esa figura divina supuesta de la que el sujeto se encuentra completamente desamparado. Curiosamente, en el poemario no solo el sujeto poético se encuentra desconsolado frente a la imposibilidad de alcanzar el recuerdo del padre (figura de la infancia) y perderlo (la metáfora de la vértebra perdida que se halla y pierde), también se encuentra abatido frente a la ausencia del padre-dios. Ahora, ya no como una figura de la infancia, más bien como aquel padre/creador/dios divino al que cuestiona constantemente y al que revela como un “resplandor difunto siempre allí” (Varela 219). En el poema, dios es un cadáver y, ante esto, parece no haber marcha atrás. Su grandiosidad ha sido sepultada junto a su figura divina, al igual que el resplandor que lo caracterizaba. Así, de forma muy nietzscheana: “Dios ha muerto” (*Así habló Zaratustra*, 1883-1885) y, entonces, el mundo del sujeto poético parece dispararse por todas partes y en pequeños fragmentos. Como se sabe, esta frase tan conocida de Nietzsche no significa de forma literal que dios esté muerto; más bien significa que el sujeto reconoce que ya no es capaz de creer en el orden cósmico o cualquier otro. Se trata del rechazo hacia la creencia de un orden cósmico o de los valores absolutos que rigen sobre los individuos:

Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado. ¿Cómo podríamos reconfortarnos, los asesinos de todos los asesinos? El más santo y el más poderoso que el mundo ha poseído se ha desangrado bajo nuestros cuchillos: ¿quién limpiará esta sangre de nosotros? ¿Qué agua nos limpiará? [...] (*La gaya ciencia*, sección 125).

La importancia de esta gran revelación del sujeto recae en la imposibilidad del ser humano en reconocer el centro como tal e, indirectamente, la totalidad de la estructura. Es decir, el sujeto da cuenta de que “el centro no es el centro” (Derrida 1989: 384), así como la totalidad tampoco radica en el centro mismo. Esto es lo que se alcanza a identificar como el descentramiento del sujeto. Me refiero a un sujeto poético que comienza a cuestionar la “presencia” (más adelante se verá que de lo que realmente se trata es de una ausencia) de este dios y que, a partir de los cuestionamientos que se hace, lo representa en este poema como un individuo común, desmesurado y disonante. El dios de *El libro de barro* es, en efecto, un hombre como todos, carece de centro y no representa la totalidad estructurada del mundo: “El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego fundado, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego” (Derrida

1989: 384). Resulta un poco complicado comprender la noción de juego. En realidad, este se basa en un juego de ausencia y presencia. En *El libro de barro*, por ejemplo, se plantea la nostalgia en el origen ausente, presente, perdido e imposible. El “origen” (término que suplementa al centro) no es el centro; ciertamente la estructura no es una centrada como lo señala Derrida. El juego, en sí, supone el principio desestructurador de la estructura misma.

En la interpretación del poema se afirma el juego a partir del cuestionamiento del sujeto de esto denominado “centro/origen”. A partir de esto surge la angustia del sujeto poético y, entonces, la “certeza tranquilizadora” es arrebatada y se vuelve en todo lo contrario. El sujeto ha caído en cuenta de que la totalidad tiene su centro en otro lugar y que el origen recibe nombres o formas diferentes, como “Dios”, por ejemplo. Esto, por tanto, provoca que el sujeto se desestabilice en cierto sentido y su desconcierto frente a su entorno sea aún mayor. Sin embargo, a la vez, es necesario admitir que esto permite que comience a cuestionar el mundo que le rodea. De esta manera, comienza por lo sentido, por lo supuesto desde siempre: la presencia divina de “Dios”. Esta presencia que en el poema es representada como una ausencia y, a la vez, como una falta o un conjunto de facultades que empiezan a erosionar de a pocos frente a los ojos del sujeto poético: “El silencio rasgado en la oscuridad es la presencia de su carne menguante” (Varela 219). Se trata, en ese sentido, de un dios representado como una pieza de carne en decadencia. Como un cadáver que resplandece en medio de la oscuridad.

El juego entre lo claro/oscurito de forma metafórica está en el poema. El resplandor del cadáver o de la carne lacerada ilumina al sujeto en esta “revelación celeste” (219). Sin embargo, esto no deja de ser un contenido oculto y misterioso frente a lo que se supone de ese dios y que reside en la oscuridad como para que sea poco perceptible a la vista. No deja tampoco de llamar la atención la forma rápida en que su condición de poder decae, así como la forma en que toma, la de un pedazo de carne vulnerable a la vista del sujeto poético. Sobre esto, Muñoz Carrasco en su crítica refiere que este poemario se preocupa por abarcar la cuestión de ese dios que convoca, a la par, la creación de la estirpe. Se trata de una divinidad que ha abdicado hace tiempo. Frente a esto, el sujeto poético juega en usurpar su lugar para dar vida a la estirpe (2006: 231). Sobre la base de esto yo añadiría que el juego de usurpación acontece, de manera significativa, luego de que el sujeto haya caído en cuenta del juego respecto al centro (la realización de que la totalidad es una descentrada, la ausencia de centro, las diferencias dentro de la estructura). Me parece, incluso, más curioso que el sujeto mismo, quien es el responsable de guiar y llevar más

allá el juego inicial (la ruptura de la ilusión de que existe un centro, de la confrontación con esta realidad), comience a adentrarse a otro juego, ahora de usurpación, que requiere de una mejor consciencia sobre lo que ocurre alrededor suyo. Es decir, a un mayor cuestionamiento de la realidad. La usurpación del sujeto (el segundo juego del que participa) implica que, para hallar una verdad trascendental, el mismo individuo debe estar saltando de un juego a otro. Ciertamente, esto provoca que el sujeto se mantenga entretenido y sirva para su motivo principal: la exploración de su interioridad, del origen en concreto.

De igual manera, el “balbuceo” dentro de la revelación evidencia la complejidad en tratar de interpretar sonidos imperceptibles al oído; de interpretar mensajes que no alcanzan a pronunciarse en palabras concretas. El “balbucear” conduce a que la recepción del receptor (valga la redundancia), quien capta el mensaje, sea de forma confusa y desorientada. En definitiva, existe ese intento por captar sonidos incomprensibles a la primera y que implican siempre el cuestionamiento del sujeto poético. Asimismo, este balbuceo revela la incapacidad de la facultad comunicativa de este dios de forma clara y concisa. Esto se debe a que, como se mencionó, dios está muerto metafóricamente y, además, ya no representa la grandeza de la que antes se le caracterizaba. Ahora, más bien, solo es un fragmento de sí mismo: un cadáver, un pedazo de carne y un sonido enigmático. En este momento, este dios-hombre se halla en el mismo escalón que el individuo. Al respecto, Dreyfus señala que:

(...) Futilidad del espacio y de la especie: en la morada celestial la penumbra se filtra, así como se instala lo efímero en el yo: es frágil la palabra que apenas se articula en un balbuceo; es contingente dios, cuyo cuerpo, extraña geometría, se desgasta y extingue como cualquier mortal (2007: 280).

Entonces, frente a un mundo descentrado ambos parecen compartir características parecidas. De hecho, la característica fundamental se basa en el carácter fragmentario desde mucho antes que la creación (el origen es, en definitiva, uno fracturado desde siempre). Dreyfus también destaca el carácter de incertidumbre y ambigüedad del mundo, donde habita el sujeto contemporáneo y este dios-hombre igual de imperfecto (280). Así, finalmente, en el mundo que construye Varela se encuentra esta figura casi absurda al igual que cualquier otro individuo: “Día cerrado es él. Dueño de su mano, más grande que él” (1996: 219).

Otro de los poemas que considero importante para analizar de forma breve en esta sección es el sexto poema de *El libro de barro*. En este, se alcanza a percibir claramente

el juego de usurpación del sujeto poético con el dios-hombre. Como se ha visto, ambos coinciden respecto a su fragmentariedad y descentramiento, pero a la vez existe cierta disonancia que advierte el sujeto al tratar de ocupar el lugar del dios imperfecto:

## 6

Parado, hablando como un dios, no siéndolo. Ni esa forma ni esa luz le pertenecen.

Hablando. Soy el dios de un cielo vacío como un huevo vacío. Mi piel el revés del cascarón donde la vida ardía.

Anótalo en tu libro. Yeso, oro, viejos ocre, luz vertical.

Absurdo fuera no festejar este tesoro.

(Varela 1996: 222)

Si bien, el sujeto poético reconoce que el origen no es el centro y que no hay una totalidad orgánica, parece que el mismo hecho de reemplazar al dios del poemario, usurparlo en concreto (es decir, iniciar el juego de la usurpación) se siente incorrecto: “Parado, hablando como un dios, no siéndolo. Ni esa forma ni esa luz le pertenecen” (Varela 222). Esto no tiene una connotación necesariamente negativa, ya que considero que la incomodidad que percibe el sujeto es una revelación en sí misma. Si el centro no es el centro y existen varios nombres para el mismo, de lo que se trata es de cuestionar aquellos nombres que se le da. Se trata de una deconstrucción; en otras palabras, de la ruptura de una estructura que antes se pensaba rígida: “La historia del concepto de estructura, antes de la ruptura, debe pensarse como una serie de sustituciones de centro a centro, un encadenamiento de determinaciones del mismo. Este recibe de manera regulada, formas o nombres diferentes” (Derrida 1989: 385). De hecho, ya el sujeto poético ha cuestionado el nombre o la sustitución del centro por este “dios”. Por tanto, lo que hace el sujeto al colocarse en el centro es caer en el mismo juego de sustituir al dios que antes estaba en dicho lugar. Por ser esto una contradicción en sí misma, tiene sentido que el sujeto manifieste cierta incomodidad e insatisfacción al ocupar ese lugar que no le corresponde porque no existe como tal. Esto, a la vez, acrecienta la angustia frente al vacío que experimenta en su intento por explorar el origen: “Hablando. Soy el dios de un cielo vacío como un huevo vacío” (Varela 222).

La realidad es fundamentalmente una estructura que tiene un orden y leyes. Conocer la realidad es conocer la estructura que la arma. Así, cuando el sujeto se pregunta por el centro está también preguntando por su estructura e implícitamente por la forma en que se representa la realidad. Como se evidencia en “Parado hablando como un dios”, el sujeto poético representa la realidad con la metáfora de un cielo/huevo vacío. Es

necesario, ahora, preguntarse algunas cosas: ¿Qué significa que la realidad sea representada de esta forma? ¿Qué nos revela el descentramiento de la estructura? Ni siquiera el sujeto tomando la forma de este dios logra que la totalidad sea una armónica. Se trata de un sujeto completamente descentrado que intenta tomar diferentes formas para hallar una plenitud imposible de concretarse. Aquí aparece la metáfora de lo hallado y lo perdido en la figura de la vértebra perdida<sup>3</sup>. Esto guarda relación con la dificultad del sujeto en acceder a aquello que anhela y desea, pero del que no tiene acceso. Su insatisfacción con su entorno tiene que ver con su misma discordancia.

La tranquilidad que supone el juego antes de la ruptura se dispara y el sujeto se encuentra desorientado frente a la realidad que se le abre ante sus ojos: “Mi piel el revés del cascarón donde la vida ardía” (Varela 222). Se refiere al malestar de lo ausente y al desconcierto respecto a lo despojado por el tiempo. Se ha dejado atrás esa forma de vida. Una vida que ardía pues el sujeto desconocía estas revelaciones que ahora conoce. Por ello, es que en el presente su piel es el revés del cascarón. Este tiene una importante carga metafórica, puesto que representa el cierre sin apertura que implica el juego mismo (el inicial: creer que existe una estructura rígida). Es decir, antes de haber cuestionado el centro: “El centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible (...). En el centro, la permutación o la transformación de los elementos está prohibida” (Derrida 1989: 384). El poema, en ese sentido, expone a un sujeto que da cuenta una vez más que el mundo está descentrado y que la totalidad no reside en el centro. No existen formas para llenar ese vacío inherente de la subjetividad y esto se percibe en la manera en cómo representa este mundo: un hueco, un vacío. A la vez, esto indica una falta; aquella que precede a la creación (un origen fracturado desde el inicio) y que tiene su huella en todo individuo.

Asimismo, el poema exhibe a un sujeto nostálgico que está aferrado a descubrir más de esa vida pasada. El sujeto, así, se escabulle en lo misterioso y oculto, aunque esto lo lleve a descubrir el profundo vacío de una vida que tanto en el presente como en el pasado se presenta de forma decadente. Al respecto, Gazzolo infiere que “entre la criatura humana vinculada a la materialidad del barro y el decadente dios de un cielo inventado y vacío se concreta la vida desde su condición primigenia y la visión de Varela de un

---

<sup>3</sup> Lo hallado y lo perdido es el motivo representado a través de la metáfora de la vértebra perdida. Resulta necesario citar el primer poema de todo el poemario: “Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante. Sombra de marfil, desangrada (...)” (Varela 1986: 217). Se trata de la acción repetitiva de hallar y perder. En este caso, el hueso perdido vendría a representar metafóricamente la plenitud perdida.

universo desolado y de una crudeza sin atenuantes” (2021). Se trata de un entorno difícil de habitar (es insoportable en sí mismo) y es por ello que en el poemario se plasma también a un sujeto que lidia y confronta constantemente el malestar de lo ausente.

La realización sobre el fallo del origen provoca en el sujeto poético un desequilibrio, una angustia y sobre todo una ausencia ejemplar. Ante una vida absurda, la actitud que toma este individuo es de reflexión hacia quien también pase por lo mismo, a quien desee alcanzar la plenitud o una verdad trascendental dentro de este y fracase en el intento. De repente, en el poema se tiene a este sujeto que le exige a otro individuo, casi reclamándole: “Anótalo en tu libro. Yeso, oro, viejos ocres, luz vertical. Absurdo fuera no festejar este tesoro” (Varela 222). La revelación necesita ser registrada: la insatisfacción perdurará, “Dios” no es el centro y el mundo está fragmentado en pequeños pedazos. Blanca Varela expone la falla del origen en estos poemas. El sujeto poético confronta esto también, aunque sin llegar exactamente a algún lado. Aun así, muestra la problemática de su entorno y sus descubrimientos. Sobre la poeta, Negroni añade lo siguiente:

Pequeña y falsa divinidad, atormentada por el afán de registrar eso que, al perderse, nos confirma. No importa que su versión vertical (Parado, hablando como un dios, no siéndolo) advenga entre simulaciones, que lo anotado no alcance, que el sueño del mundo persista como sueño del mundo. Su mirada recoge las ruinas de lo habido y festeja un fracaso espléndido (2007: 281).

En efecto, el festejo de este “fracaso espléndido” es lo absurdo en sí mismo. De esta forma, ante lo absurdo del mundo y para ironizar más el asunto, el sujeto poético comienza a enumerar objetos y los describe incluso como “tesoros”: “Yeso, oro, viejos ocres, luz vertical” (Varela 222). Ante esto, surge la siguiente duda: ¿Qué quiere decir o qué importancia tiene el yeso, oro, viejos ocres, la luz vertical? Todos representan lo despojado por el tiempo. Se trata de restos o ruinas que funcionan como evidencia de la vida que ardió en algún momento. En ese sentido, el libro (en el que anota el sujeto poético sus revelaciones y que bien podría ser *El libro de barro*) funciona como una memoria en donde se alcanza a registrar (guardar) los descubrimientos del sujeto (ejemplo: la desarmonía en el mundo); así como también el tesoro guarda sus reliquias.

El tema de la memoria dentro de la exploración del origen por el sujeto poético se desarrolla detalladamente en uno de los poemas. En *El libro de barro*, el mundo conformado por sujetos descentrados corresponde a la memoria fragmentada de estos mismos:

## 5

El lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia ejemplar.

Entresueño bajo el árbol. Pies de cinco manos, estrellas crucificadas y la testa que cruza la red como un astro instantáneo en el juego del ocaso.

Camino a las islas los pájaros no cantan. La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose.

(Varela 1996: 221)

Al poner en evidencia la memoria “desollada” del sujeto, el poema confronta la angustia de unificar recuerdos esparcidos y fraccionarios para encontrar armonía en ellos. Ante la dificultad y complejidad de esta tarea, el sujeto se inserta dentro del mundo de los sueños; huye del sol y encuentra un lugar apropiado para adentrarse al profundo sueño (“Entresueño bajo el árbol”). Ahora, ¿de qué verdaderamente huye el sujeto? De “la ausencia ejemplar” que experimenta cuando empieza a visualizar en el presente a los hombres-dioses borrarse en el muro y comenzar a sangrar en el libro de barro. Estos individuos conforman la memoria fragmentada. El barro, elemento fundamental en el poemario, ha guardado la memoria de ellos, de estos hombres con una historia por contar, de los antepasados del sujeto (se podría decir); incluso, de la historia de la raza humana. Entonces, ante una realidad que ya se presentaba dura y lejos de ser una totalidad orgánica como se pensaba (la estructura rígida: el centro), aparecen estas figuras arquetípicas para agonizar y, por qué no, enriquecer el panorama. La memoria fragmentada no es solo del sujeto poético, sino también la de estas figuras arquetípicas que tratan de contar su historia, pero fracasan en el intento, pues ya no corresponden a ese espacio temporal; son parte del pasado. Por ello, solo sangran en los bordes y, entonces, el poema plasma a un sujeto desconcertado frente a este nuevo escenario: “Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia ejemplar” (Varela 221). La sal del mar roza los labios del sujeto y evoca una historia, un pasado y un recuerdo: el de los dioses-hombres antiguos. Ante esto, el sujeto es incapaz de emitir sonido alguno. El gemido de desconsuelo frente a un dios divino desmesurado en sus facultades y carente de grandeza ya no se encuentra en este poema. Ahora, se comprende que estos dioses-hombres sangran porque se reconocen, al igual que el sujeto, como individuos fragmentados.

En el presente el sujeto carga con el sufrimiento de los otros, pues, como se ha referido, los dioses son los mismos hombres. Ellos han vivido y conocen de cerca la realidad de este mundo descentrado. Su memoria grabada en el barro e, incluso, ellos como figuras arquetípicas representan lo despojado por el tiempo. Sobre esto, por ejemplo, Muñoz Carrasco refiere que el barro es un material moldeable con el paso del tiempo. Este cuando se seca es frágil, puede romperse con facilidad y así producir una ruptura en la continuidad (2006: 200). Esta ruptura es la que se evidencia en *El libro de barro*; incluso, ya desde antes (el destino o la condena de una ruptura del origen), los dioses se borran en estas edificaciones de barro y sangran alrededor del libro o, mejor aún, alrededor de las anotaciones del sujeto sobre el mundo descentrado (la repetición de la misma historia de estos dioses antiguos).

El que se “borren” no significa que simplemente desaparezcan junto con sus memorias, sino que estas permanecen, pero en fracciones y totalmente dispersas. Existen grietas en los muros de la vida (aquellas revelan una incomodidad e insatisfacción) y esto es lo que desconcierta un tanto al sujeto moderno: la dificultad en alcanzar o acceder la historia de otros, el deseo de unificarla con la suya propia para que al menos algo de la vida actual adquiera sentido. El sujeto en este poemario es uno fundamentalmente existencialista y el poema lo evidencia de forma clara. Es existencialista porque se sumerge en la misma exploración del origen, por la misma pregunta al pasado y por el hecho de que esto parece ser una tarea obligatoria para dejarse de sentir incómodo con el presente (la incomodidad, de hecho, siempre va a estar). Giannoni, por ejemplo, menciona que “es como si el ahínco de la poesía consistiera en tocar una realidad más sutil que la visible, una realidad oculta” (2007: 291). Es esta realidad oculta a la que el sujeto apunta a alcanzar, aunque suponga siempre que este vuelva recaer en una ausencia ejemplar.

Asimismo, los dioses-hombres como figuras que representan lo despojado por el tiempo son significativamente testigos de todo lo que se ha cuestionado el sujeto poético hasta ahora (esto porque ya lo han experimentado). Son testigos, además, de todo lo anotado en esta versión nueva del libro de barro. Ciertamente, cabe la posibilidad de interpretar a estos dioses-hombres como antepasados del sujeto poético, pues pueden bien ser los abuelos o los abuelos de sus abuelos. De todas formas, estos poseen un dominio superior del conocimiento a comparación de esta nueva generación representada por el sujeto poético. Sin embargo y a pesar de las diferencias de tiempo y espacio, el vacío y la falta es inherente en ambos. En ese sentido, ambos padecen o han padecido de “la ausencia ejemplar”, de la falla del origen y de la fractura que precede a la creación. La

herida de estos dioses (es decir, el que sangren en el libro de barro) no es de ahora, no corresponde a un presente, sino a un pasado. Esta herida se arrastra o, mejor aún, se replica en el sujeto y esto resulta una revelación en sí misma sobre la que el sujeto debe procesar; aunque fracase nuevamente. Por esta razón, el sujeto huye y decide colocarse debajo de un árbol para adentrarse en un mundo de sueños (al menos en un intento), donde puede (si lo quiere también) proyectar un paraíso ficticio y soñarlo. Curiosamente este sueño se ve infectado por objetos o cosas que no son propias del paraíso: “Miembros en flor. Pies de cinco manos, estrellas crucificadas y la testa que cruza la red como un astro instantáneo en el juego del ocaso” (Varela 221). No es un paraíso que propicie tranquilidad visual, sino más bien se trata de un sueño que manifiesta la angustia propia del sujeto.

El sueño, en efecto, tampoco lo distrae de la realidad que tiene al frente suyo: la condena a repetirse la historia: “Camino a las islas los pájaros no cantan. La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola plegándose” (Varela 221). Esto es revelado en la huella de sangre que dejan los dioses-hombres antiguos en el libro de barro. La sangre representa metafóricamente el malestar de lo ausente materializado en una herida abierta que posee todo ser humano. En cierta medida, dicho malestar es la herida abierta de cada individuo, una herida que precede a la creación y que está condenada a repetirse en cada generación. Cuando el sujeto poético refiere que “La historia de la historia es el mar” (Varela 221) quiere decir que al igual que las olas que van y vienen “la historia habrá de repetirse, ilusoria y fallida” (Dreyfus 2007: 281). ¿Cuál es esa historia que se repite? Aquella de un hombre que en diferentes tiempos explora el origen solo para encontrar una plenitud inexistente y la angustia frente a un mundo fragmentado.

Igualmente, resulta tentador plantear que el mundo construido por Varela es uno que plasma la posibilidad de que la historia se repita y esto corresponde a la escritura del primer libro. Me refiero específicamente a el libro de barro<sup>4</sup> donde sangran los dioses-hombres antiguos y no precisamente a este poemario. Se trata, así de una repetición inevitable. La primera versión de este libro hecho de barro, escrito por los hombres antiguos, aparece en los bordes del libro de Varela, del libro donde el sujeto le pide al otro que registre las pequeñas revelaciones. Asimismo, la historia de los dioses-hombres antiguos se asoma en los bordes de las páginas desde el momento en que el sujeto explora

---

<sup>4</sup> Se trata del libro de barro en minúscula dentro de este poemario, el texto dentro del texto (intertextualidad) y el guiño de una posibilidad de que ya ha existido una versión anterior del mismo libro, escrito por estos dioses-hombres a lo largo del tiempo (insinuado en el mismo poema). Cito la estrofa en prosa del poema: “El lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro” (Varela 1996: 221)

el origen y, entonces, todo está condenado a repetirse: “Esta repetición es escritura porque lo que desaparece en ella es la identidad consigo misma del origen, la presencia así de la palabra sedicente viva. Eso es el centro. El engaño del que ha vivido el primer libro, el libro mítico (...)” (Derrida 1989: 404). En el poemario del presente estudio, en definitiva, se puede encontrar algunas reminiscencias de este libro mítico por los propios elementos que refiere: el árbol, el paraíso lastrado de visiones, la idea del dios mismo, etc. Así, se verifica lo que Derrida señala: “Cuando se puede leer un libro en el libro, un origen en el origen, un centro en el centro, eso es el abismo” (1989: 405). El malestar de lo ausente está justificado en el abismo condenado a explotar en esta obra, *El libro de barro*.

En el poema anterior se mencionó que los dioses y hombres antiguos son superiores en cuanto que poseen mayor conocimiento y experiencia del mundo que les rodea. En medida que sangran alrededor del libro de barro, en las páginas de este poemario y también en el muro hecho de barro, estos dioses-hombres salvan al sujeto de las llamas de la ignorancia; de seguir creyendo que dios representa el origen de todo, así también como la existencia de una totalidad armónica:

14

Entre otras cosas dios está allí, sentado a la diestra de sí mismo. Confundida en el trébol su mano me salva de las llamas.

Dios está allí porque lo creó a imagen y semejanza mía. Pobre mujer de cabellos tristes que se quita la maldad a puñados y se lava mil veces y es ella misma la mancha indeleble en la hoja del cuchillo.

(Varela 1996: 230)

Si bien el sujeto no puede alcanzar la plenitud perdida, al menos con el cuestionamiento de dios comienza a ver un poco la claridad (aunque esta suponga una oscuridad por la realidad a la que está confrontándose) y, por eso, es que infiere que su mano le salva de las llamas: “Confundida en el trébol su mano me salva de las llamas” (220). Es curioso, además, que el poema refiera nuevamente sobre la mano. Si antes se mencionó que se trata de la mano (el tacto) de un dios que carece de grandeza (pues no representa el centro), acá Varela plantea algo totalmente diferente e importante para el análisis. El mismo hecho de que el sujeto siempre se encuentre en búsqueda de una mano, significa que necesita de algo; un lugar de apoyo para sujetarse. Sin lugar a dudas, esto confirma la falta inherente de su subjetividad. Esta mano, que no es la de una figura

divina, sino la de otro hombre, también necesita del otro y, entonces, ambas se alcanzan a sujetar. En ese sentido, el poema muestra el vacío y la falta que ambos representan y que conforma parte del descentramiento del ser humano. Es en este momento que se revela la condición humana tanto del sujeto como del dios-hombre: “Entre otras cosas, dios está allí sentado a la diestra de sí mismo” (Varela 230). El poema ciertamente percibe a este dios como “una copia inútil de sí mismo”, en palabras de Gazzolo (2021). Así, no se trata de una divinidad, sino de un hombre pasado y decadente. El dios fue hecho y creado como hombre; el sujeto poético ya no confronta esto, sino que lo asume y confirma.

El poema resulta revelador en sí mismo, pues el sujeto sentencia directamente a este dios. Asume la realidad y lo coloca en su misma posición: “Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza mía” (Varela 230). Es interesante hacerse la pregunta ¿quién lo creo a imagen y semejanza suya? Otro hombre, en efecto. Metafóricamente, incluso, puede significar que la idea de dios ha sido creada por el hombre. La idea de que el centro está alrededor de esta figura divina ha penetrado en el mundo para que le dé a sus hombres cierta tranquilidad y esperanza. Sin embargo, lo que ocurre en este poema es que se está frente a un sujeto poético que ya no puede ser engañado; la tranquilidad no es más que una farsa para encubrir el malestar de lo ausente. Una vez que se cuestiona la “presencia” de dios, se abre paso a la angustia profunda y cobra sentido el descentramiento del sujeto. Respecto a esto, Negroni destaca que en el poema se encuentra “este dios-hombre que necesita de nosotros, del otro para liberarse del mal que anida dentro suyo. Como esa mujer que se quita la maldad a puñados y se lava mil veces y es ella misma la mancha indeleble en la hoja del cuchillo, no hay aquí espacio para la dualidad o la trascendencia” (2007: 284). Sin lugar a dudas, la preocupación de caer en el abismo comienza a sugerirse.

El sujeto, luego de haber sepultado la idea de una totalidad centrada y concentrada en la figura divina, se enfrenta a una realidad incluso más dura. Y, entonces, solo le queda, al igual que esa mujer, quitar la mancha del delito de la hoja de cuchillo. Esto, no obstante, resulta en un imposible. La mancha es imborrable y ahora la herida comienza a sangrar en este poemario. No hay nada que logre borrar la mancha, la herida está abierta (de hecho, considerando que se repite la historia, esta ha estado así desde siempre) y estará condenada a permanecer de dicha forma.

## 1.2. El confrontamiento del sujeto poético con el silencio

La subjetividad humana está descentrada y el mundo es igualmente uno fragmentado. Frente a esto, el sujeto aterriza en un abismo donde solo reside el vacío y el malestar de lo ausente. Dentro de este mundo oscuro y pesimista, el sujeto se confronta con el silencio. Sin embargo, sin algún concilio o pacto, la angustia surge de nuevo al no lograr traducir o hallarle un sentido. El abismo se encuentra en esta confrontación, la condena de que la historia se repita es inevitable; y alcanzar la plenitud perdida, imposible. En un mundo donde danza lo inerte, le toca ser solo espectador:

15

Amado objeto mío. Antiguo objeto mío, desdeñado  
 como pocos. En el aire, donde la razón y la locura se cruzan,  
 hojas alucinantes de un árbol repentino que resuena como un  
 animal condenado a vivir hacia adentro.  
 Mil pupilas en lo oscuro, estrellas inventadas, borradas y  
 nuevamente encendidas en la noche más larga de un ser  
 vivo que gime.  
 El amor es la tierra más frágil. En el origen del silencio el  
 sílex castigado llora humanamente. Como un hombre.  
 Como una mujer llora.  
 Danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea.  
 Descansa el eco.

(Varela 1996: 231)

“Amado objeto mío...” plasma perfectamente el desconsuelo del sujeto poético frente a una realidad dura en sí misma. En este poema, la imposibilidad de alcanzar la plenitud es una cuestión que cae frente a sus ojos y de forma fatal. La actitud que toma ante esto es de inmovilidad e inacción. Esto sucede debido a la turbación que experimenta en el momento que es testigo del fallo rotundo del origen, de la procreación del vacío continuo, del nacimiento de la incertidumbre y del silencio mismo: “En el origen del silencio el sílex castigado llora humanamente” (231). Todo esto es difícil de asimilar y lo conduce a sentir nostalgia y resignación frente a lo perdido en el tiempo: “Antiguo objeto mío, desdeñado como pocos” (231). El poema, así, confirma la fractura del origen desde el inicio, pues evidencia el claro descentramiento de la subjetividad humana. Existe algo que no alcanza a cuadrar; no hay armonía en este mundo construido por la poeta y el malestar de lo ausente del sujeto es el síntoma de ello. Ciertamente, estas dos posturas (la

inmovilidad e inacción) son las que este último antes reprende, pero que, frente al reconocimiento de una realidad abrumadora y agobiante, toma casi en un acto inconsciente. En efecto, es complicado digerir esta realidad y, por tanto, el sujeto solo se somete a contemplar una creación condenada al sinsentido.

Al inicio del poema el sujeto refiere nuevamente a lo antiguo, a lo despojado por el tiempo en ese “Amado objeto mío. Antiguo amado objeto, desdeñado como pocos” (231). El sujeto no aclara ni menciona cuál es el objeto. Sin embargo, el lector puede reconocer en el poema que se trata de algo antiguo y que conforma un pasado. Nuevamente, existe el aferramiento a un pasado concentrado en un objeto, fuera el que fuera, que no le permite continuar y mirar hacia su presente. Así, no importa mucho reconocer con precisión el objeto, sino analizar cómo se representa en el poema. La exploración del origen (la pregunta por el origen) conlleva a esa mirada al pasado y a ese vínculo con lo antiguo. Es importante, entonces, lo que se dice sobre este objeto; igualmente, pensar en cómo actúa el sujeto frente a lo despojado por el tiempo es relevante para el análisis. El objeto, en efecto, es “amado”, es querido y adorado, pero por ser antiguo también es reducido a la nada; lanzado en el aire para fundirse con la procreación del vacío/abismo (evento importante dentro del poema: la concepción del sinsentido de la vida, de este fallo en el origen). Y, entonces, la locura y la razón, ambos opuestos, se enfrentan en una batalla, donde el sujeto termina por perder la cordura y se rinde en un gemido de desconsuelo que “resuena como un animal condenado a vivir hacia adentro” (Varela 231).

El único sonido entendible y desgarrador que resuena en este mundo es el gemido del sujeto/animal. Este se encuentra sometido a una vida miserable e insatisfecha. Ante esto, no hay vuelta atrás; no existe forma de evitar la condena de vivir hacia adentro. Se trata de un sujeto condenado a explorar su interioridad en un intento inútil por alcanzar una verdad que lo trascienda y lo satisfaga. Esta inutilidad e imposibilidad deja huella en el sujeto: una marca de nacimiento en todo ser humano (el descentramiento inherente de la subjetividad humana). Al respecto, Dreyfus sugiere que el poema exhibe a un sujeto que confirma su abandono y a solas se reconoce a sí mismo como un escalpelo cruel (2007: 284). La hoja de un árbol que cae repentinamente y resuena es una que por ser lisa y fina funciona como una cuchilla pequeña (“En el aire, donde la razón y la locura se cruzan, hojas alucinantes de un árbol repentino que resuena...” (Varela 231)). El simple hecho de que el sujeto se identifique con esta hoja es revelador, pues se reconoce como

una herramienta amenazadora y sugiere, además, la posibilidad de que él mismo haya sido causante de su herida, de su marca y del malestar de lo ausente.

Asimismo, no hay que olvidar que el sujeto es igualmente responsable de la muerte de dios. El cuestionamiento del centro ha conducido a que el sujeto reconozca una vida sin salvación. Esta dura realidad es la que ahora encara:

Y siguió diciendo que lo más sagrado y lo más profundo se ha desangrado bajo nuestro cuchillo, preguntando, al mismo tiempo, si se podría encontrar un agua capaz de limpiar la sangre del cuchillo asesino (...). Los hombres nada saben de ellos y son ellos los que han cometido el acto (Nietzsche, *La gaya ciencia*).

Indudablemente, el sujeto es la “pobre mujer de cabellos tristes que se quita la maldad a puñados y se lava mil veces y es ella misma la mancha indeleble en la hoja del cuchillo” (Varela 230). Por ello, la hoja repentina resuena cuando cae; este se desliza de las manos del sujeto al espantarse con lo que tiene al frente suyo. El paraíso no existe como tal; los elementos de la naturaleza (piedra, cielo, hoja de un árbol) de este mundo en agonía se transforman en algo oscuro y misterioso (poseen otro sentido luego del cuestionamiento del centro). Esto, a la vez, corresponde al sujeto perturbado y angustiado que plantea el poemario.

El gemido resuena de la boca del sujeto porque no se logra decir algo: confrontar el silencio no es solo encarar el desconsuelo de un mundo indiferente y que no colma al sujeto, sino también es confrontar el silencio de uno mismo. Se trata de la incapacidad del sujeto en alcanzar la palabra o la expresión más adecuada para expresar su dolor: el malestar de lo ausente (darle una explicación o el solo describirlo resulta complicado). El poemario, así, plantea a un sujeto que perece y decae porque no logra hallar las palabras; incluso si pudiera comunicarlas no existiría respuesta alguna, ya que no existe un otro que alcance a salvarlo del abismo. Esto, a la vez, tiene que ver con la desarmonía del mundo y con la ausencia de plenitud ya antes cuestionada por él. De esta manera, en el poemario se evidencia a un sujeto que constantemente emplea asociaciones, metáforas y comparaciones con imágenes, objetos o elementos. Esta es la única forma que encuentra para comunicarse; las palabras no funcionan en su situación. En ese sentido, las palabras no son suficientes; *El libro de barro*, en definitiva, abarca también esta cuestión. Giannoni, al respecto, señala que:

Lo que la poeta emprende al desplegar su obra parece ser una fuerte y agobiante batalla que surge de la misma palabra, que la propia palabra origina en el esfuerzo de alcanzar y atrapar la expresión más adecuada y la

imagen más apropiada, capaz de brindarnos el reflejo de nuestros íntimos y ocultos afanes (2007: 290).

La palabra, de esta forma, se desvanece en los bordes del libro y se resiste ante cualquier llamado.

Lo claro/oscura nuevamente aparece en este poema para contrastar la realidad de este mundo agonizante: “Mil pupilas en lo oscuro, estrellas inventadas, borradas y nuevamente encendidas en la noche más larga de un ser vivo que gime” (Varela 231). Existe algo latente y constante; incluso, se trata de algo que parece perseguir al sujeto y que agranda el malestar de lo ausente. Los elementos del mundo continúan en un delirio y, entonces, en la oscuridad se encuentran estas pupilas atentas al sujeto, como quienes vigilan perversamente su comportamiento desconsolado en medio de la nada. Ciertamente, si se rige al significado literal, las pupilas son la abertura situada en el centro del iris, lugar por donde entra la luz en el ojo. ¿Qué representan y evidencias estas pupilas? Dos cosas: 1) La fracción de una de las partes que compone el ojo. El poema no menciona al ojo como tal; se entiende que, en un mundo fragmentado, todo en el entorno aparece de forma dispersa. 2) El agujero redondo negro en el centro del iris. La misma idea de centro se encuentra de forma literal e implícita en el poema. Sin lugar a dudas, el mundo y los elementos que refiere evidencia y da guiños acerca del cuestionamiento sobre el centro y del descentramiento de la subjetividad humana. Igualmente, las estrellas inventadas, borradas y encendidas son aquellas que intensifican este cuadro fatal: el sujeto gimiendo en su noche más larga. Frente a esto, entonces, se entiende que la estrella alumbra y enfoca el malestar del sujeto como si de un reflector se tratara. Sobre esto, es necesario aclarar que no se trata de una burla intencional o una humillación del entorno del sujeto (provocado por la estrella misma), sino del reconocimiento de una lucha: el confrontamiento del sujeto poético con el silencio y con la palabra. De hecho, este enfrentamiento revela algo más importante, como lo declara Giannoni, “la palabra se nos revela como un instrumento cuyas potencialidades expresivas resultan limitadas, de manera que ella tiene que encomendarse a las sugerencias ofrecidas por el propio silencio para comunicar” (2007: 290). En efecto, el libro evidencia el origen de todo, la procreación del vacío y la del silencio. Se trata de un silencio que invade el mundo fragmentado del sujeto y que lo condena a continuar gimiendo desconsoladamente alrededor de los poemas.

En *El libro de barro* lo latente es el malestar de lo ausente. En “Amado objeto mío”, esto reside también en la identificación del sujeto con la tierra que agoniza y es

frágil ante su desaliento: “El amor es la tierra más frágil. En el origen del silencio el sílex castigado llora humanamente. Como un hombre. Como una mujer llora” (Varela 231). El poema muestra, indudablemente, lo más recóndito, íntimo y misterioso de la subjetividad humana: el sujeto poético se identifica en el sílex que llora humanamente. ¿Qué implica esto? La metáfora sugiere cierto reconocimiento del sujeto en lo inactivo, en lo informe e inerte. El sílex es una especie de roca dura formada por sílice y que al romperse forma unos bordes cortantes. Se trata de un pedazo de piedra sin vida, pero que sin duda es frágil y peligroso a la vez; esto en cuanto a que puede ser una herramienta que provoque una herida al igual que la hoja del árbol que es fina y funciona como hoja de cuchillo. Ante esto, la imagen de la mujer que se limpia la cara mil veces y es ella misma la mancha en la hoja de cuchillo<sup>5</sup> regresa a la mente del lector. La referencia a este poema es evidente, el sujeto/mujer/sílex es la mancha en la hoja de cuchillo, en los bordes afilados del sílex mismo y, entonces: “Danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea. Descansa el eco” (Varela 231). Así, el poema exhibe el delirio del sujeto frente al nacimiento de lo que será una vida decadente; “el eco de las palabras exorciza el silencio” (Dreyfus 2007: 290) y se procrea el vacío. De este modo, el sujeto es testigo del fallo del origen y de una historia que se repetirá en círculos una y otra vez.

El siguiente poema introduce de forma precisa el castigo al que está sometido el sujeto poético: la constante repetición. Así, frente a una vida carente de sentido, la insatisfacción respecto al presente, el enfrentamiento directo del sujeto con la palabra silenciosa, “se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre”:

## 9

¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo.  
Lo otro es aire alrededor de la isla que danza.  
Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. ¿Son  
lo mismo?  
Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre.

(Varela 1996: 225)

Se mencionó en el anterior poema que el sujeto poético recrimina la inacción y la inmovilidad. Sin embargo, el sujeto comienza a reconocer su estancamiento en el mundo

---

<sup>5</sup> Referencia al poema ya analizado de Blanca Varela. Cito poema: “Entre otras cosas dios está allí, sentado a la diestra de sí mismo. Confundida en el trébol su mano me salva de las llamas. Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza mía. Pobre mujer de cabellos tristes que se quita la maldad a puñados y se lava mil veces y es ella misma la mancha indeleble en la hoja del cuchillo” (1996: 230).

y, entonces, se comprende la inevitabilidad de dicha postura. Esta es en parte la condena misma de una historia repetida: la pausa angustiada frente a la novedad y al abismo. No existe posibilidad alguna de escapar de esa realidad; esto se debe al fallo del origen que precede a la creación y de la que el hombre ha sido testigo, desde tiempos remotos. El origen es otro nombre que se le da al centro. Este, de hecho, es un no-lugar y está marcado por la ausencia, por el malestar de lo ausente (el malestar en *El libro de barro* siempre está sugerido en el presente). Ante la condena de permanecer como espectador de la procreación del sin sentido de la vida, el sujeto angustiado y desconcertado arroja de forma desesperada algunas palabras al aire. Como quien se encuentra extraviado ante una realidad difícil de asimilar, alcanza a preguntarse: “¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo. Lo otro es aire alrededor de la isla que danza” (Varela 225). Se trata, entonces, de un cuerpo estático y fijo. Lo cierto es que aquí existe una contradicción a la vista, ¿Cómo que un cuerpo inmóvil en movimiento? El cuerpo inamovible y pasmado ante la realidad describe la reacción del sujeto frente al pozo del abismo, frente a este mundo sin salvación y frente a la repetición de esta historia una y otra vez (la condena). Estas cuestiones evidencian que el cuerpo del sujeto, aunque estático, goza de un movimiento propio de sí mismo: el de su descentramiento.

El sujeto infiere que está solo en el viaje hacia la exploración de su interioridad como también hacia la exploración del origen. En efecto, en el mundo configurado por Varela, el sujeto poético es el único en medio del espacio terrenal y acuático. “Estar solo” implica realizar las cosas de forma independiente, sin esperar, por ejemplo, el consuelo de la figura divina (dios). Por lo analizado hasta el momento, se entiende que el sujeto ha comprendido que no existe tal dios que pueda ampararlo, sino solo otro hombre imperfecto al igual que él. Esto no alcanza a aliviar al individuo, sino que lo inquieta y, entonces, comienza a visualizar el abismo de cerca. Lo real reside en que el hombre necesita de otro para poder subsistir y sobrellevar su existencia ante la crudeza de la realidad. No obstante, en *El libro de barro* y en el presente, el viajero (el sujeto poético) es solo uno. De hecho, este mismo ha sido testigo de varias cosas durante su estadía en el espacio terrenal: las islas. Estas son colocadas en el poema de forma estratégica, pues son ellas las que rodean al sujeto en este espacio, y en el borde de ellas se encuentra también el mar: “Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. ¿Son lo mismo?” (Varela 225). El sujeto mira a su alrededor y este es el panorama circular visual que adquiere. Se encuentra, así, rodeado y encerrado de mar e islas.

Lo circular siempre está vinculado a lo repetitivo y aquí habita fundamentalmente la angustia del sujeto: “Una de mis grandes angustias, decía Reb Aghim, fue ver –y sin que yo pudiese detenerla– mi vida redondeándose hasta formar un bucle” (Pequeño extracto del *Libro de las cuestiones* citado en Derrida 1989: 403). La historia, entonces se repetirá, los dioses sangrarán en el libro de barro una vez más como evidencia de una ausencia ideal e irremediablemente sugerida en el presente. Dicha repetición, igualmente, es marca de la pulsión de muerte. Se trata del sentimiento de goce y autodestrucción que surge en el sujeto y que provoca casi como una suerte de condena su inmovilidad e inacción. La repetición, de por sí, remite a lo latente: la ausencia y el vacío que experimenta (el malestar) frente a un mundo que no lo consuela. El mundo que plantea Varela, más bien, evoca la memoria de otros (el dolor de los otros hombres-dioses antiguos). El sujeto, por tanto, está condenado a confrontar el silencio y la palabra a solas (hallar y perder la expresión perdida del malestar de lo ausente). De esta manera, sin el amparo de otro que pueda interpretar su torpe balbuceo, el eco del llanto del sujeto resuena en este espacio y su gemido desconsolador surge nuevamente.

## 16

En una mano la locura, la tempestad. En la otra una piedra  
rigurosa, mortal.

Equilibrio sobre el hilo de araña segregando la salvación  
sobre el abismo.

De allí las alas, el aire, las plumas. El vuelo enterrado. El  
agujero del cielo cielo, el firmamento del pozo y la raíz de  
siete brazos luminosos.

¿Por qué el numero sustituyendo al ojo, multiplicándolo?

¿Por qué la ceguera del cielo?

El verbo anida excéntrico. Jamás en él. Pues todo centro es  
un camino errado y eso es el verbo, ojo del centro abolido.

Silencio.

(Varela 1996: 232)

La confrontación del sujeto poético con el abismo supone una afronta abrumadora. En este mundo fragmentado, cielo vacío y caduco, el sujeto infiere sobre la dichosa pugna en la metáfora de una mano: “En una mano la locura, la tempestad. En la otra una piedra rigurosa, mortal” (Varela 232). Así, por un lado, se tiene el delirio de este sujeto; y por el otro, la roca efímera (elemento peligroso, fatal y que representa lo despojado por el

tiempo). En este poema, todo se resuelve en caos y, de igual manera, esto evidencia el sinsentido y lo absurdo de la vida. Nietzsche, por ejemplo, señala que “sólo hay un mundo, y éste es falso, cruel, contradictorio, seductor, sin sentido...Un mundo así construido es el verdadero mundo (...)” (Cita de Nietzsche en Spierling 1995: 30). Frente a esto, el sujeto, insatisfecho aún, no le queda de otra que conformarse con lo que tiene adelante suyo, una realidad decadente y destinada a la humilde agonía. Una vez más, el mundo de *El libro de barro* resalta el dolor del sujeto (el malestar del vacío, de la falta constituyente) y se apropia de este a tal punto que los elementos de la naturaleza se dedican a enfatizar la ausencia absoluta. Todo esto acontece en una especie de llamada de atención para que cualquier otro pueda contemplar su situación y alcance a compadecerse; aunque, sin éxito alguno. El oyente de las plegarias del sujeto es uno invisible: “Equilibrio sobre el hilo de araña segregando la salvación sobre el abismo. De allí las alas, el aire, las plumas. El vuelo enterrado. El agujero del cielo cielo, el firmamento del pozo y la raíz de siete brazos humanos” (Varela 232). Se trata, indudablemente, de un entorno donde todo se exhibe de forma dispersa y en fracciones pequeñas (las alas, el aire, las plumas, el cielo, los siete brazos, etc.). El mundo que se nos plantea en este poema es uno oscuro y misterioso; no existe alternativa para escapar del pozo o del agujero del cielo. Al respecto, Negroni señala que “en el mundo de Varela hay una araña que secreta cosas, las segrega mientras se mueve en el abismo” (2007: 284). En efecto, la condena del sujeto corresponde con la inevitabilidad de caer en este hueco profundo. Como se ha visto, no hay alguna figura divina que intervenga, el sujeto está solo y los dioses-hombres representan ahora solo fantasmas que acrecientan el malestar de un sujeto que se rinde ante lo despojado por el tiempo, que solo alcanza a identificarse con lo ausente y que, a pesar de las revelaciones encontradas a lo largo del viaje de la exploración de su interioridad, no refleja ni concibe nada optimista respecto a su presente.

El cuestionamiento del sujeto frente a esta realidad continúa en la siguiente estrofa en prosa: “¿Por qué el número sustituyendo al ojo, multiplicándolo? ¿Por qué la ceguera del cielo?” (Varela 232). Estas preguntas son lanzadas al aire nuevamente y son muestra clave de la insatisfacción del sujeto poético con la realidad, con el mundo que le rodea y sobre el que no encuentra a nadie para apoyarse. Asimismo, se trata de preguntas que evidencian el desconcierto y la inquietud del sujeto frente a un cielo que no tiene dueño y que es ciego/indiferente/ignorante ante el abismo. El silencio de su entorno frente a las preguntas que realiza es rotundo y desgarrador. Este confirma, una vez más, que el sujeto

verdaderamente se encuentra solo en su viaje: no va haber alguien que de repente aparezca por obra de Dios y le revele todas las respuestas.

El sujeto es testigo de la complejidad de la realidad y, ante esto, me parece necesario resaltar que el sujeto ha tenido varios momentos dentro del poemario. Por ejemplo, si antes cuestionaba la presencia de dios (la idea de centro/origen y de totalidad orgánica), ahora confronta su problema con el silencio y con la palabra de manera explícita: “El verbo anida excéntrico. Jamás en él. Pues todo centro es un camino errado y eso es el verbo, ojo del centro abolido. Silencio” (Varela 232). Esta última estrofa es reveladora e importante para el análisis, pues el sujeto poético regresa a la cuestión, el centro no es el centro (Derrida 1989: 384) y la confirma una vez más, pero ahora en diálogo con el confrontamiento con la palabra: “el verbo habita excéntrico”. Es decir, este se encuentra fuera del centro o tiene un centro diferente, en otro lugar. ¿Qué implica esto para el sentido del poema y para el sujeto poético? El verbo no es nada más ni nada menos que un vaivén entre referente y referente. Es decir, “un encadenamiento que desliza de la nada a la nada y un camino errado hacia el ojo del centro abolido (Negroni 2007: 284). Ante una totalidad descentrada, el sujeto cuestiona al verbo, a la palabra y la reduce a la nada también. Creer que el centro es uno rígido es engañarse ciegamente para falsear la realidad y no encararla. Claramente, esto es lo que no se permite a sí mismo realizar, pues dicha revelación, aunque mínima, cambia la perspectiva del mundo que lo rodea por dolorosa que sea. El centro es revocado; cuestionado en su máximo esplendor y, entonces, “los fragmentos de la realidad quedan dispersos como pequeños enigmas indescifrables” (Negroni 284). En definitiva, este poema evidencia un mundo fragmentado de raíz y en la medida que está descentrado no existen respuestas correctas ante las preguntas. Ni siquiera va haber intención de responderlas, solo silencio en un mundo donde el sujeto padece la ausencia ideal.

## 20

Una oreja de plata, recién mutilada, es la oyente luna recién nacida. Ni tú ni yo sabemos escuchar (esa música). Los huesos de la noche giran humanos y enamorados y allí está la diosa derribada o dormida, en un alto rincón, como una flor la carne recogida en el perfil puede abrirse para asombrarnos, para asombrarnos. Y luego, tal vez la piel más tersa

y coloreada, el iris más oscuro y cerrado.  
Ella, la luna naciente, ya agonizante.

(Varela 1996: 236)

En este poema, el sujeto poético es testigo del nacimiento de lo que será conocido como la luna. La oreja de plata recién mutilada representa un fragmento, una parte que ha sido cortada y puesta en el espacio celeste para cumplir con un lugar específico, la de luna menguante: “Una oreja de plata, recién mutilada, es la oyente luna recién nacida” (Varela 236). Lo fragmentado y mutilado, ciertamente, precede a la creación. De hecho, mutilar a la luna es prescindible para su nacimiento. ¿Qué significa esto? Lo fragmentado precede a la creación. De hecho, curiosamente, lo mutilado es una característica propia del ser humano desde que nace: el cordón umbilical del bebé es cortado y esto lo separa de la madre. El bebé, luego de esto, es lanzado al mundo del lenguaje, donde se maneja solo. La luna menguante (proveniente de una oreja cortada) al igual que el bebé ha tenido que ser previamente mutilado para que ocupe un lugar en el mundo. Por tanto, existe cierta correspondencia con la posición que ocupa la luna y la del ser humano en el mundo. Ambas son significativas para lo que vendrá después: el cuestionamiento respecto al centro, el descentramiento de la subjetividad humana y el confrontamiento con la palabra y el silencio.

La imposibilidad de interpretar una música dilata la angustia en el sujeto: “Ni tu ni yo sabemos escuchar (esa música)” (Varela 236). La incapacidad de escucharla puede deberse a que se trata de un sonido que corresponde a un espacio fuera de tiempo del sujeto; por ejemplo, a un pasado: la música inentendible de los dioses-hombres antiguos. La posibilidad de comunicación entre ambos es descartada, pues se trata de una figura arquetípica que dentro del poemario tampoco dice mucho. Son, sobre todo, hombres que sangran en el libro de barro. El llanto se reconoce, pero las palabras nunca alcanzan a ser traducidas. Incluso, antes se mencionó que, en vez de palabras claras, se trata sobre todo de un balbuceo celeste (inentendible al igual que esa música). Así, solo queda interpretar, aunque esto resulte en un constante fracaso: “Los huesos de la noche giran humanos y enamorados y allí está la diosa derribada o dormida, en un alto rincón, como una flor la carne recogida en el perfil puede abrirse para asombrarnos, para asombrarnos” (Varela 236). Lo hallado y lo perdido, motivo fundamental en *El libro de barro*, regresa en este poema a través de la metáfora de la vértebra perdida. La figura del huesecillo frágil, que se halla y se pierde de forma constante, vuelve casi al final del mismo libro para recordar el baile de estos dioses-hombres antiguos con la de la diosa derribada y dormida durante

la noche. Se trata de un baile en sintonía con la música de sus llantos de desconsuelo (la de ambos). Durante este tiempo, la luna menguante alumbra de forma breve la carne lacerada a lo lejos. Esta carne representa la herida abierta del sujeto poético y la fragilidad ante su exposición con la realidad de su entorno. Respecto al lenguaje hosco que emplea Varela en sus poemas, Gazzolo manifiesta que “de manera descarnada y sin engañarse encara la vida, consciente de la soledad y de las carencias que ella implica, de ahí la impresión de aspereza que se va acentuando en su lenguaje” (Poesía reunida 1949-2000: 288). En definitiva, todo esto constituye una realidad dura de confrontar, pero que el sujeto poético afronta para poder continuar explorando su interioridad.

Lo oculto y misterioso del mundo reside en la herida abierta y expuesta de la carne lacerada. Esta, tras acercarse a observarla con detalle (a recogerla como refiere el poema, pues se alcanza a ver de perfil) desconcierta de forma inmediata. Igualmente, la piel tersa y el iris oscuro y cerrada puede también abrirse para asombrar. Así, la luz alcanza a ser regulada por la iris y, por un breve segundo, no existe tanta oscuridad. Se ha iluminado una pequeña revelación, algo misterioso que necesita estar expuesto al menos efímeramente: “Y luego, tal vez la piel más tersa y coloreada, el iris más oscuro y cerrado. Ella, la luna naciente, ya agonizante” (Varela 236). El precio de esta breve revelación (de la carne expuesta o del iris abierto) es la luna agonizante; esta que, al igual que el sujeto, se encuentra angustioso frente a lo que revela el mundo fragmentado.

A lo largo de este capítulo se ha alcanzado abarcar los dos aspectos que evidencian el descentramiento del sujeto y la plenitud inexistente: el cuestionamiento del sujeto poético sobre dios y el confrontamiento con el silencio. En cada poema analizado, se propone a un sujeto que confronta el malestar de lo ausente, sugerido siempre en el presente. Esto es lo latente y lo real del entorno del sujeto. La fragmentación le corresponde a ambos (mundo y sujeto descentrado). Aunque, esta realidad sea dura de procesar, resulta necesaria para la exploración de su interioridad. Respecto al cuestionamiento del sujeto poético sobre dios, el sujeto ha puesto en duda su lugar como centro. Dios no es el centro de una totalidad armónica por dos razones: 1) La idea misma de centro, el centro no es el centro, sino que se encuentra en otro lugar. 2) Dios en *El libro de barro* es representado por el sujeto como un hombre imperfecto que pierde las facultades que toda figura divina debería tener. El sujeto ha asesinado la idea de dios (y con esto su grandeza y centralidad). Respecto al confrontamiento con el silencio, en el análisis de cuatro poemas centrales se ha logrado aproximar la problemática de la palabra y de la expresión perdida (tal como ese huesecillo frágil que se halla y pierde). Las

palabras no alcanzan para expresar el malestar de lo ausente y, por tanto, se recurren a metáforas y a asociaciones. El confrontamiento con el silencio concierne al sujeto, pues confirma que, debido al cuestionamiento de dios, no existe de algún otro que lo salve del abismo y, entonces, se encuentra solo en este viaje a la exploración del origen. Los elementos de la naturaleza de su entorno tampoco apoyan a la superación de esta cuestión, más bien resaltan y abren de forma metafórica la herida. Así, los poemas evidencian una herida que precede a su creación. Se trata de la huella de nacimiento y del fallo del origen. El gemido del sujeto poético es el único sonido entendible a sus oídos, no logra comprender lo que manifiestan los dioses-hombres antiguos en el pasado y en el borde del libro de barro. Frente a esto, se resigna a lo despojado por el tiempo en una insatisfacción y ausencia ejemplar que marca una continuidad y que se repite en cada generación.



## II. El deseo insatisfecho

*El deseo nunca se satisface del todo.*

JACQUES LACAN

Uno de los grandes temas que incorpora Blanca Varela en su obra poética es el deseo. En *El libro de barro* (1993-1994), la autora plasma a un sujeto completamente desconsolado y angustiado frente a una vida defectuosa y banal. Se trata de la insatisfacción del sujeto respecto a lo despojado por el tiempo de forma abrupta y violenta. Esto es lo que marca un antes y un después en la exploración compleja de su interioridad. Asimismo, se presenta a un sujeto que se aferra al sentimiento de lo perdido para encontrar una respuesta acerca de su pasado e ir más allá de su existencia en concreto. El sujeto poético en este poemario es fundamentalmente existencialista. Al respecto, por ejemplo, Ana María Gazzolo afirma lo siguiente: “El mundo que este libro de poemas en prosa encierra tiene que ver con la senda de la estirpe humana sobre la tierra, con la huella de lo primitivo y su proyección, con la implacable soledad de la existencia” (2007: 81). Ciertamente, el sujeto de *El libro de barro* arrastra desde tiempos remotos “la implacable soledad de la existencia” que manifiesta Gazzolo. En este mundo, entonces, el deseo es concebido como una falta o un vacío que surge desde el origen del sujeto y que prevalece hasta el presente: lo hallado y lo perdido como metáfora de “la vértebra perdida” o “el huesecillo frágil”. En definitiva, el hueso, que se halla y se pierde de manera constante, es una figura importante dentro de los poemas. Representa los restos de un pasado (el hueso perdido como tal) y el malestar de lo ausente (de algo que se perdió y que se intenta recuperar). En el presente, dicho malestar o, como he decidido denominarlo, “sentimiento de lo perdido” se intensifica en el sujeto de forma significativa. Este sentimiento, así, incentiva el deseo del sujeto poético por tratar de recuperar aquello perdido inspeccionando su pasado y, a la vez, evidencia el descontento frente a la vida inútil actual.

Lo que pretendo identificar en este capítulo es la noción del deseo insatisfecho que sugieren algunos poemas de *El libro de barro*. Frente a esto, planteo que el deseo muestra tres cosas: el reconocimiento de una falta constituyente en el sujeto, el descentramiento del sujeto y la presencia de una fantasía estructurante. Este capítulo, en ese sentido, afirma la existencia de un vacío inherente de la subjetividad que nada lo llena ni lo satisface; la subjetividad vive atrapada al interior de un conjunto de fuerzas que la descentran; y la obsesión de un sujeto en encontrar un verdadero acontecimiento que transforme lo existente. El sujeto poético es quien en la experiencia infantil no alcanza a

reconocerse como un cuerpo en unidad o un todo unitario, sino como uno fragmentado. La persistencia respecto al deseo del retorno a la infancia es una cuestión que se desprende de la insatisfacción y del distanciamiento con la vida actual. La imposibilidad del retorno a esta etapa, como se analizará, no frena al sujeto en su búsqueda por una respuesta, sino que lo compromete sugestivamente en una batalla con lo despojado por el tiempo a través de la memoria. Esta última es percibida no solo como una vía para el autodescubrimiento del sujeto (la fantasía estructurante), sino también como una forma para la exploración de una verdad oculta. Todo esto bajo el juego de lo claro/oscura implementado metafóricamente en los poemas. Para arrojar alguna luz sobre este asunto, mi trabajo repasaré las interpretaciones sugeridas acerca de *El libro de barro*, lo que se dice sobre el deseo y la memoria de forma general, añadiendo algunas que hasta ahora no han tenido en cuenta los estudiosos que se han ocupado de esta cuestión. Ante todo, es importante tener en cuenta que los estudios acerca de este libro son realmente escasos. Por tanto, lo que se pretende realizar con esta investigación es fundar una crítica que sugiera algo distinto sobre lo que ya se ha dicho anteriormente.

### 2.1. El reconocimiento de una falta

El deseo es el reconocimiento de una falta. En *El libro de barro*, el sujeto poético se aferra a lo extraviado de la vida pasada, pues está convencido de que existe una verdad que ha dejado atrás y de la que necesita descubrir para sentirse pleno consigo mismo. Se trata de un deseo pretencioso e inalcanzable. En este poemario, lo inalcanzable se encuentra representado en la figura de la “vértebra perdida” que el sujeto halla y pierde incontables veces. La urgencia de la mano por tratar de encontrar lo despojado por el tiempo revela no solo el deseo desesperado del sujeto, sino también la falta.

Existe, entonces, una falta constitutiva en el sujeto poético, pues el hueso perdido remite a los restos de una vida anterior y al origen del malestar de lo ausente. Dentro del libro, es un enigma que regresa siempre para que se cuestione sobre su pasado. En este mundo angustioso, el sujeto desea porque es propio de la condición humana. Asimismo, el deseo se presenta eficazmente como un impulso o una motivación que dirige el sentido de la vida del yo poético:

1

Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La  
extravío al instante. Sombra de marfil, desangrada. Mi padre  
sonríe. De este lado del mar la espuma es oscura. Huele a fiera

me dice la pequeña amiga. El mar huele a la vida y a muerte le respondo. Supongamos que es así.

La salud aferrada a la roca. Piedra sensible a la luz. El cazador carece de manos y de pies. Es ciego y desea. Y su deseo es el bosque bajo el agua, poblado de sexos en flor o de flores maestras que horadan el silencio con sus grandes picos rojos y lentos.

(Varela 1996: 217)

El primer poema aproxima al lector a una primera impresión del deseo insatisfecho. “Hundo la mano en la arena...” introduce perfectamente lo despojado por el tiempo a través de la metáfora de lo hallado y lo perdido en la figura de “la vértebra perdida”. Se trata del hueso que el sujeto finalmente encuentra para después desvanecerse en un breve segundo. Este hecho evidencia el vacío, la ausencia y lo extraviado por el tiempo como un conjunto de recuerdos olvidados sobre los que el padre y la pequeña amiga han sido testigos. Así, el poema muestra el deseo de un sujeto por aferrarse a ese vacío que no logra llenarse con nada y que tiene que ver con el reconocimiento de una falta. Como se sabe, la falta genera al deseo (Lacan 1958: 13). Este último es inherente en cualquier individuo, pues constituye su misma esencia. Poco a poco la autora inserta al lector dentro de este mundo angustioso, donde la posibilidad de alcanzar lo despojado resulta en un imposible y, por tanto, en un fracaso. El hueso perdido es la muestra clara de aquello que no se puede alcanzar. Todo alrededor del sujeto parece estar fuera de su alcance, incluso ese hueso que alguna vez experimentó su breve tacto.

La figura del hueso dentro del poemario posee una carga simbólica importante de evaluar. Esta no solo representa metafóricamente lo despojado por el tiempo y un enigma que regresa constantemente para que el sujeto reflexione sobre su historia, sino, también representa el centro que une a otros huesos. La vértebra es el hueso que proporciona soporte estructural al tronco y que protege la medula espinal. Se trata de un hueso central que, al ser extraviado, no es más el centro. El hueso, por tanto, ya no es el centro y el cuerpo ya no es estable; está fragmentado de raíz. Así, de forma muy derridiana, “el centro ya no es el centro” (1989: 384). Este escapa de la estructura y no proporciona ninguna función dentro de esta. En ese sentido, Varela desde el comienzo de su libro introduce simbólicamente a un cuerpo y a un sujeto fragmentado y, por qué no decirlo, descentrado, que alguna vez estuvo en completa unidad, pero que en el presente solo se manifiesta como el residuo de lo que alguna vez fue. Se trata de la vida que reunió, convocó y disfrutó. Al respecto, Natalia Giannoni señala que en estos versos se encuentra el deseo

desesperado de retener el instante en que la vida brota. Un fragmento de vida que, en su momento, se caracterizó de pureza total, pero que en el presente se ha perdido (2007: 291). Este es el resultado de lo que se desvanece de forma inmediata: “sombra de marfil, desangrada”. Aquí, la sombra simboliza una ausencia lamentable y que deja una huella dentro del sujeto poético.

La mano que urgentemente busca en la arena el hueso perdido indica que se desea lo que aparece y desaparece una y otra vez dentro del poemario. El poema plasma a un sujeto que hunde la mano para rebuscar o hallar en el barro (arena y agua en conjunto) una verdad profunda que revele algo de la vida pasada:

En esa consistencia porosa se hunde la mano para extraer, como quien extrae su fortuna de un sombrero mágico, la evidencia perdida, la minúscula vértebra que es también eslabón entre lo que fuimos y lo que seremos, en esa historia circular donde la niña-poeta<sup>6</sup> se penetra a sí misma y se interroga (Dreyfus 2007: 279).

En efecto, el poema plantea a un sujeto que se aferra a lo extraviado para hallar algo imposible de descubrir. Existe, así, una falta, un hueco vacío donde el sujeto hurga ciegame, pues nada lo satisface. En la medida de que se halla y se pierde, se comprende que se trata de algo que el sujeto no puede alcanzar del todo y que guarda relación con la vida perdida. Sin embargo, pese a ser una imposibilidad, el deseo se presenta eficazmente como un impulso o una motivación que dirige el sentido de la vida del sujeto. Ciertamente, el motor del sujeto es el deseo y este, por tanto, está condenado a desear incontables veces a lo largo de su vida. Es necesario pensar el deseo como una cadena infinita que jamás logra ser satisfecha y sobre la que se añade una tras otra. El sujeto se encuentra enajenado y extrañado respecto a su mismidad por su carácter descentrado desde el origen. Así, tal cual lo manifiesta Stavrakakis “el sujeto es equivalente a la falta que está en la raíz de la condición humana” (2007: 66). Este descentramiento forma parte de la crisis del sujeto moderno plasmado ya por Varela en este poema inicial.

Más adelante, aparecen dos grandes testigos de lo extraviado y de lo despojado por el tiempo: el padre y la pequeña amiga. Ambas son figuras importantes que han estado presentes en algún momento de la vida pasada y sobre los que se hace una mención curiosa. Un testigo es aquel que presencia. Ante esto, la figura del padre resulta atractiva,

---

<sup>6</sup> Si bien Mariela Dreyfus refiere “niña-poeta”, en *El libro de barro* no existe ninguna marca de género específica para afirmar que se trata de un sujeto poético femenino. Muchas veces, puede referirse a un sujeto masculino también. Por tanto, se insiste que Blanca Varela plasma en sus poemas a un sujeto universal.

ya que puede ser interpretada y relacionada con aquella ausencia y huella que deja el hueso perdido en el sujeto. Tiene sentido que se conciba esta idea, pues todo apunta al recuerdo del padre que, al igual que la vértebra, se desvanece rápidamente. Asimismo, lo que representa la poeta acá es que tanto la figura del padre como el hueso está fuera del alcance del sujeto. Por ello, es figurado de forma lejana y casi desvanecida en el espacio configurado de este mundo nostálgico. La pequeña amiga, en cambio, parece haber alcanzado un conocimiento de otro nivel. Es ella quien conversa con el yo poético y le advierte lo siguiente: “Huele a fiera me dice la pequeña amiga”. ¿Qué huele a fiera? El mar. Este es el espacio principal dentro de *El libro de barro* y donde en diversos momentos se posará la mirada del sujeto. Respecto a lo oscuro de la espuma del mar, refiere a lo sombrío, a la sombra y a la “verdad” oculta allí: “huele a vida y a muerte, le respondo”. Definitivamente el mar es fundamental. En el poema es el motivo que conecta lo extraviado (la vértebra perdida), la figura paternal como testigo (el recuerdo de la sonrisa del padre como una figura del pasado), y la conversación con la pequeña amiga (una advertencia reflexiva para el sujeto).

Existe una relación estrecha entre la materia de la arena y la figura paternal, si se piensa en la primera como un territorio movedizo de la conciencia (tal como lo propone Mariela Dreyfus en “Una jerga de aguas negras”, 2007) y en la segunda como primer testigo de lo despojado por el tiempo. Esta asimila la forma de un recuerdo que aparece de forma efímera: “Sombra de marfil desangrada. Mi padre sonrío”. El padre, de hecho, es una figura inaugural de la infancia. Como si se tratara de una imagen borrosa dentro de la mente vulnerable del sujeto, el padre emerge para luego desaparecer como ese hueso perdido al inicio del poema. Respecto a esto, Gazzolo señala: “el padre no está, pero lo hallado es un rastro de su existencia y la sonrisa del padre sería una respuesta fuera del tiempo (...)” (2021). Existe, entonces, una ausencia clara de lo despojado. La sonrisa del padre, también, refiere a un recuerdo lejano y oscuro, pues está bajo las sombras. Esto guarda correspondencia con la espuma sombría del mar y la profundidad oscura de la arena donde la mano escarba. Más allá de un terreno movedizo de la conciencia, considero que se trata de un confrontamiento entre la dimensión de lo consciente y lo inconsciente. Esta confrontación, también, regresa una y otra vez al igual que el enigma de lo hallado y lo perdido en la figura del hueso. La sonrisa del padre conforma una pequeña fracción de un recuerdo específico de la infancia. Se trata, así, del recuerdo que el sujeto no llega a alcanzar por completo, sino como un breve fragmento. Sigmund Freud descubre que existen ciertos pensamientos latentes que no penetran en la conciencia por

intensos que sean (1996: 271). El recuerdo del padre ciertamente es uno que se desvanece junto con la vértebra perdida y que sugiere, de alguna manera, la batalla del sujeto al enfrentar lo extraviado de forma abrupta.

El poema expone a un sujeto que desea retornar la mirada sobre el recuerdo que se esfuma de la mente y del que no se puede traer a la consciencia. Frente a lo complejo de este asunto, aún prevalece en el sujeto el deseo de acercarse a un momento pasado de su vida para confrontar el sentimiento de lo perdido y revelar una verdad sobre esta misma. En la segunda estrofa, por ejemplo, la poeta trata directamente sobre el tema del deseo al incorporar una figura arquetípica, que al igual que el sujeto poético, desea alcanzar una verdad que lo trascienda: “El cazador carece de manos y pies. Es ciego y desea. Y su deseo es el bosque bajo el agua, poblado de sexos en flor o de flores maestras que horadan el silencio con sus grandes picos rojos y lentos” (Varela 1996: 217). En esta parte del poema, se observa cómo del reconocimiento de una falta por la ausencia del hueso se pasa a una noción del deseo introducida desde una llamativa figura arquetípica. En este caso, el deseo le corresponde a un cazador, quien se aferra a su deseo tal como el yo poético cuando intenta alcanzar el hueso perdido. Sin embargo, no se trata de cualquier figura. La descripción del cazador resulta atractiva para el análisis: “Carece de manos y pies. Es ciego y desea”. En efecto, son tres los adjetivos que emplea el sujeto poético para describir a este personaje: mutilado, ciego y deseoso. En esta estrofa ya no se trata del hueso, que correspondió alguna vez a un cuerpo y que se encuentra descentrado frente a este, sino de una figura que está calificada como mutilada y fragmentada. El impedimento de realizar cualquier deseo está marcado desde su misma condición.

Igualmente, existe una identificación del sujeto poético con el cazador. Ambos anhelan alcanzar una verdad y “horadar” de alguna manera el silencio y el vacío que deja una vida incompleta. De esta forma, el deseo alude a la presencia de una fantasía estructurante. La vértebra perdida está fuera del alcance del sujeto poético y la posibilidad de alcanzar el bosque lleno de flores es solo una fantasía construida por el cazador. Asimismo, este deseo resulta imposible por su misma condición física; incluso si quisiera, el cazador no podría nadar hasta el bosque bajo el agua. Stavrakakis señala que:

La fantasía es una construcción que estimula, que causa el deseo, justamente porque promete recubrir la falta en el Otro, la falta creada por la pérdida de la jouissance (del goce) [...] En Lacan, la estructura que encontramos siempre en la fantasía es esta relación entre el sujeto escindido, el sujeto atravesado por la falta y la promesa de la eliminación de esta falta” (2007: 76).

En otras palabras, el sujeto poético, que está marcado por una falta desde su condición humana, se aferra al deseo porque le promete un encuentro con este goce a través de la fantasía. Este goce es compulsivo, repetitivo y nunca suficiente. Frente a esto, el sujeto poético constantemente siente que existe una plenitud perdida a la que necesita volver y, por ello, trata de atravesar y descubrir una verdad que le permita explorar su interioridad.

La obsesión del sujeto poético por encontrar una verdad trascendental se encuentra inscrita dentro de la segunda estrofa, cuando la voz poética infiere sobre la salud: “La salud aferrada a la roca. Piedra sensible a la luz” (Varela 1996: 217). Esta estrofa en prosa anticipa la condición del cazador, quien claramente carece de bienestar físico. Se trata de una salud degradada y decaída con el paso del tiempo. Así, la salud estable también es consecuencia de lo cambiante y de la inestabilidad característica del mundo que plantea Varela. Esta cuestión, a la vez, se puede reflejar en el yo poético, quien menciona o crea esta figura arquetípica para reflexionar sobre su estado actual. La enfermedad de lo inestable, de lo inmóvil y de la vida banal que lo consume, pero que al mismo tiempo lo incita a buscar otras formas para escapar de esa realidad. Una de ellas, por ejemplo, es aferrarse al deseo y a la fantasía de que existe una verdad que necesita ser descubierta.

Por otro lado, Varela incorpora en el lenguaje este juego entre lo claro/oscur o luz/oscuridad. En este poema, estos dos conceptos no son contrarios, sino que se complementan entre sí. En la luminosidad, el sujeto coloca sobre la mesa ciertas cuestiones descubiertas a lo largo del tiempo (la salud es frágil e inestable al igual que la vida). Mientras que, en la oscuridad, el sujeto vuelve a lo oculto, pues supone que allí reside una verdad (el sujeto temerario que posa su mirada en la zona sombría del mar como quien anhela sumergirse en ella). En una entrevista con Blanca Varela, Efraín Kristal le pregunta sobre el tema de lo claro/oscur o en su obra poética. En esta, ella manifiesta que desde siempre ha sentido la necesidad de encontrar una coherencia en el mundo y en su misma existencia. Frente a esto, su poesía alude a cómo es que en ocasiones el sujeto pasa de una zona tenebrosa a una especie de iluminación de la que cree haber hallado por fin un camino. No obstante, en esa luz, que guía al sujeto, existe también una profunda oscuridad (1995: 8). Esto resulta significativo, pues poco a poco se comprende el carácter inestable y cambiante del mundo configurado por el yo poético. En definitiva, se trata de un mundo en el que nada parece firme y donde el sujeto, al igual que Varela, está tratando de encontrar dónde exactamente poner los pies.

Otro de los poemas que considero importante para analizar de forma breve en esta sección es el antepenúltimo poema de *El libro de barro*. Este complementa el poema inicial, pues refiere la ausencia de lo extraviado. Blanca Varela sentencia el deseo insatisfecho del sujeto poético. Este deseo que jamás termina por ser saciado es representado en este momento por un pan de sabor rancio y amargo. Se trata del “solitario apetito de encontrar y perder cada bocado”. Nuevamente, no se alcanza el hueso perdido o la vértebra perdida ni tampoco el bocado de ese pan esperado que alguna vez estuvo en buen estado. Esto afirma el reconocimiento de la falta inherente de la subjetividad, que está destinada al sentimiento de lo perdido:

21

Alrededor de la misma mesa nos hemos sentado. Jamás juntos,  
es cierto. Pero el pan era el mismo y el mismo ese rancio sabor y  
el solitario apetito de encontrar y perder cada bocado.  
No sé qué nombre darle a estas cosas.  
El papel está sediento de lágrimas. El trazo resbala, oriental,  
distante. La tinta hace su ruta, inalterablemente mortal.  
Un naufragio sin mar, sin playa, sin viajero.  
Sola la urgencia, el desvelo, la absurda esperanza.

(Varela 1996: 237)

La ausencia de lo extraviado es un malestar que surge en la vida pasada, pero que también es sugerido en el presente. El yo poético alude a una costumbre que ha repetido muchas veces: sentarse en la misma mesa y tratar de alcanzar el bocado del pan. El pan en este poema posee, al igual que la vértebra perdida al inicio del poemario, una gran carga simbólica. Este representa lo despojado por el tiempo por su mismo estado. En ese sentido, considero que lo llamativo de este poema está en que, pese a su sabor, el sujeto poético desea encontrar en el presente cada bocado de este mismo pan. El anhelo de aferrarse a la vida pasada, en efecto, se encuentra implícito: “Pero el pan era el mismo y el mismo ese rancio sabor y solitario apetito de encontrar y perder cada bocado” (Varela 237). Al respecto, Dreyfus afirma lo siguiente:

La imagen fundamental en este libro es una esfera: infinitos círculos donde asistimos a la repetición de un mismo gesto: el de sentarnos, juntos pero solos, a deglutir el mismo bocado celeste y rancio, que llena pero no sacia y por lo tanto nos coloca, ineludiblemente, a la orilla de la orfandad y del silencio (2007: 286).

Respecto a lo citado, coincido porque ciertamente el poema alude a que, aunque, el sujeto poético alcance de alguna forma cada bocado en el presente, nunca va a estar

completamente satisfecho. Se trata de un pan viejo que llena pero no sacia. Asimismo, es la misma definición que, por ejemplo, en el epígrafe de este capítulo, Lacan infiere del deseo: “El deseo nunca se satisface del todo” (Seminario 6, 1958). Tiene sentido, entonces, comprender que el pan refiere a lo despojado por el tiempo, pero también refiere al deseo que no alcanza llenar al sujeto.

Más adelante, el poema plasma el desconcierto del yo poético frente a lo extraviado: “No sé qué nombre darle a estas cosas” (Varela 237). El sujeto no logra definir el sentimiento de lo perdido y es incapaz de identificar el porqué de este fenómeno repetitivo de encontrar y perder cada bocado. La urgencia por darle nombre a las cosas afirma que no es posible que el sujeto permanezca tranquilo. De esta forma, la angustia abre paso y se hospeda dentro de la subjetividad humana. Su condición lo sujeta y lo atormenta a buscar no solo una verdad que lo llene en el presente, sino también a buscar un nombre para determinar lo que acontece en su interior. Frente a esta compleja situación, entonces: “El papel está sediento de lágrimas. El trazo resbala, oriental, distante. La tinta hace su ruta, inalterablemente mortal” (Varela 237). El ser humano está determinado y constituido por el lenguaje. Sin embargo, existe algo que está más allá del lenguaje, que no tiene nombre y que no tiene una representación. Esta es la energía de la pulsión y del caos del deseo. Aquí, Varela describe el mismo acto de escribir sobre el sentimiento de lo perdido: la imposibilidad de encontrar un nombre. Esto es lo real lacaniano; aquello que es imposible de representar y que no se puede colocar en el lenguaje. Sobre esto, no se puede captar lo real más que como ansiedad, deseo, incompletitud y desestructuración. La poeta, así, sitúa al sujeto en una confrontación consigo mismo y plasma su angustia en el mismo proceso de escribir.

Por último, el poema precisa la resolución final para el yo poético como un listado de palabras que son efecto de la ausencia de lo extraviado: “(...) la urgencia, el desvelo, la absurda esperanza” (Varela 237). El deseo de aferrarse a lo despojado, entonces, queda solo en la urgencia de encontrar el hueso perdido, en el desvelo de alcanzar cada bocado del pan rancio y en la ridícula esperanza de intentar darle nombre a los fenómenos desconocidos que ocurren dentro de uno mismo. De esta forma, Dreyfus también añade “hambre que se instala en el centro del vientre (material) y en el centro del pecho (espiritual); hambre que escuece (como un tábano) o invita a la meditación (como un santo)” (2007: 286). El hambre, que se instala tanto en el centro del vientre como en el pecho, es la metáfora del efecto que causa el deseo en el sujeto; inscrito en el poema como “el solitario apetito de encontrar y perder cada bocado”. Significativamente, el apetito es

el impulso instintivo que lleva a satisfacer los deseos o las necesidades y que también excita el deseo de algo. El deseo de alcanzar el bocado, sin alcanzarlo o de encontrar la vértebra perdida, sin encontrarla. Se trata, por tanto, de este hallar y perder que se repite consecutivamente y que escuece al sujeto, pero que ciertamente lo incita a seguir explorando su interioridad.

El análisis exhaustivo de estos dos poemas es fundamental porque pone en contexto la compleja situación de la subjetividad humana. Esta vive atrapada al interior de un conjunto de fuerzas que la descentran y le impiden una coherencia en el sentido tradicional. Así, la clave para leer ambos poemas está en comprender que el yo poético está condenado a desear ciega y ansiosamente, pues el deseo nunca alcanza a saciarse. El deseo es el reconocimiento de una falta inherente y constituyente de la subjetividad humana. Todo lo que desee, de esta forma, está lejos de su alcance como, ya se ha visto, en el caso del hueso perdido y en el bocado del pan. Estas dos figuras que remiten a una vida pasada y representan lo despojado por el tiempo.

## 2.2. El descentramiento del sujeto

La subjetividad humana está descentrada. Varela plantea a un sujeto poético que anhela el descubrimiento de una verdad o un acontecimiento importante en una etapa temprana de su vida: la infancia.

El retorno a la infancia a través de la memoria es una tarea complicada de realizar, pues existen batallas que el mismo sujeto debe enfrentar para desenterrar el recuerdo pasado en su totalidad. Se trata de los recuerdos perturbadores de la infancia en el encuentro íntimo y fundamental del niño-sujeto poético con su reflejo en el espejo. La imagen del monstruo en el reflejo será discutida toda la primera parte de este segundo subcapítulo. Esta imagen que, en parte, parece ser una revelación de la infancia. El descentramiento del sujeto se encuentra en el momento que confronta directamente la imagen de su cuerpo en el espejo y la identifica con uno fragmentado y en completa desarmonía:

7

El niño se miró al espejo y vio que era un monstruo. Misterios  
de la luz. Según el cristal en que se mira nacer o morir. Las  
viejas imágenes se oxidan.

Al pelar un fruto abruma el misterio de la carne.

Los dientes rasgan un continente oscuro, los sentidos descubren

la fragilidad de cualquier límite.  
 Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado perfume.  
 Eco tras eco desenterrar la infancia. Esperar con paciencia que el  
 recuerdo destile en nuestro oído su jerga de aguas negras.  
 (Varela 1996: 223)

“El niño se miró al espejo...” introduce el deseo del yo poético de retornar a la infancia. Es en esta etapa que el sujeto espera encontrar una verdad o una revelación que trascienda su existencia. Blanca Varela sugiere esto desde el primer poema, cuando el sujeto hace mención específica del padre. Además, de ser un testigo de lo despojado por el tiempo, el padre es una figura representativa de la infancia y del que el yo poético recuerda solamente su sonrisa. Se señaló en su momento que se trata de una pequeña fracción de un recuerdo o una imagen casi borrosa de percibir, pues se desvanece de forma inmediata al igual que la vértebra perdida. En esta parte del capítulo, se sostiene que el retorno a través de la memoria resulta ser una tarea compleja porque supone un reencuentro de cosas perturbadoras durante la infancia. Lo perverso se evidencia desde el primer encuentro del niño con su reflejo en el espejo. El monstruo, que mira y con el que logra una especie de identificación, revela a un cuerpo fragmentado y a un ser en completa desarmonía. El monstruo en el recuerdo de la infancia parece ser lo que frena el retorno y, frente a lo inquietante que resulta esto, solo queda “palpar la imagen, escuchar la sangre” (Varela 223).

La tensión entre el deber y el deseo marca la vida humana. En el poemario, el sujeto poético se aferra a lo despojado por el tiempo para encontrar una verdad que lo trascienda. Este deseo se coloca siempre por encima del deber, que bien podría ser concentrarse en el presente y dejar de anhelar lo extraviado o lo ausente. Sin embargo, ante el inmenso poder que tiene el deseo en la subjetividad humana, el sujeto poético decide continuar con la exploración de su interioridad. Aunque, ahora en un momento específico de su vida pasada, la infancia: “Eco tras eco desenterrar la infancia. Esperar con paciencia que el recuerdo destile en nuestro oído su jerga de aguas negras” (Varela 223). El sujeto, en definitiva, está convencido de que allí reside la verdad que necesita descubrir. La búsqueda de lo trascendental dentro de esta etapa tampoco es del todo certera, pero claramente interpela al sujeto de manera eficaz. Así, frente al desconcierto de la vida pasada y la insatisfacción del presente, se desea “desenterrar (el recuerdo de) la infancia” y activar la memoria para “palpar la imagen, escuchar la sangre”. El deseo es el motor del ser humano, el ser humano es un sujeto que desea, y es el deseo que lo motiva a la búsqueda de sus pasiones, contradicciones e ideales. Lacan, por ejemplo, cita a

Spinoza para agregar lo siguiente: “*El deseo es la esencia misma del hombre*, en tanto que ésta es concebida a partir de alguna de sus afecciones; concebida también como determinada y dominada por cualquiera de sus afecciones a hacer algo” (1958-1959: 8). En ese sentido, el sujeto desea porque es propio de su condición humana. Este, desde que nace, se inserta en el reino de la falta o de la necesidad y, entonces, desea repetitivamente.

Respecto a la etapa de la infancia, me parece esencial regresar al poema inicial del libro, donde uno de los testigos de lo despojado por el tiempo es la figura paternal: “Sombra de marfil, desangrada. Mi padre sonríe” (Varela 1996: 217). El padre es una de las figuras constitutivas dentro de la infancia y que, al igual que la vértebra perdida, representa lo extraviado y lo ausente. Tanto el recuerdo del padre como el hueso perdido, metáfora de lo hallado y lo perdido, se desvanece de forma instantánea. Esta correspondencia es interesante y, a la vez, infiere a la gran búsqueda que el yo poético realiza sobre su pasado. Ana Gazzolo, al respecto, manifiesta que “la figura paternal se vincularía al origen, si no de la especie, de una línea de sucesión que explicaría el propio origen de quien habla en el poema, y en esa voz no solo alude, sino que asume un hallazgo que, implícitamente, supone una búsqueda” (2021). Se trata de la búsqueda de eso que está lejos del sujeto o, en concreto, de ese enigma que surge una y otra vez en el presente para que el sujeto se interrogue sobre su historia. En este caso, se trata de la exploración de la propia experiencia de la infancia.

En la primera estrofa en prosa, la identificación del niño con el monstruo en el espejo revela, de por sí, el reencuentro de cosas perturbadoras durante la infancia. El sujeto poético es el mismo niño que “se miró al espejo y vio que era un monstruo”. Este verbo en pretérito perfecto simple (“miró”) indica que se trata de una acción concluida en el pasado. Lo peculiar dentro de este poema es la imagen reflejada en el espejo. Ante esto, surgen las siguientes preguntas, ¿qué es el monstruo? ¿por qué el niño-sujeto poético observa en el espejo la imagen de un monstruo y no una de sí mismo? ¿qué quiere decir esto? Respecto a la primera pregunta planteada, según la DRAE (Diccionario de la lengua española), un monstruo es 1) un ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie y 2) una persona muy cruel y perversa. Frente a esto, el niño, entonces, no alcanza a verse como una persona común de su edad, sino como un ser anormal, perverso y que causa espanto tanto para los demás como para sí mismo. Para discutir acerca de las dos últimas preguntas, me parece apropiado consultar la noción del estadio del espejo de Jacques Lacan. El estadio del espejo apunta a la fase del desarrollo psicológico del niño comprendido aproximadamente entre los seis y dieciocho meses de

edad. Durante esta fase, el niño es capaz de percibir su imagen en el espejo por primera vez. Así, según la teoría lacaniana, el sujeto alcanza a constituirse a partir de una imagen:

El estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago* (2000: 87).

En el estadio del espejo, el niño adquiere una imagen agradablemente unificada de sí mismo. Se trata del infante que alcanza a desarrollar una gran satisfacción cuando se mira. Además, peca de reírse por la misma reproducción de sus gestos y acciones en el espejo. El niño, por tanto, está feliz. Se siente centrado, unido, poderoso y colmado. Ciertamente, en la imagen el niño logra ver una unidad que no experimenta en su propio cuerpo en tanto depende de la madre. Sin embargo, Lacan asegura que esto resulta ser una fantasía o un engaño feliz, pues el niño en realidad se identifica con una imagen externa a él. Este se reconoce en lo que, sin duda alguna, no es él mismo sino otro. Frente a esta fase placentera del niño lacaniano, se sitúa acá la particular experiencia del niño-sujeto poético en el espejo. En este poema, el hecho de que el yo poético no se vea como un todo unificado, sino como un monstruo, con anomalías, dice mucho sobre la experiencia de la infancia. Sobre esto, Dreyfus afirma lo siguiente: “Reeleerse, volver a las viejas imágenes y revelar la falsa pulcritud de la infancia (...)” (2007: 281). En efecto, lo perverso se encuentra plasmado durante esta etapa. Asimismo, este “revelar la falsa pulcritud de la infancia” puede considerarse dentro del poema como la verdad oculta sobre la que el yo poético está dispuesta a alcanzar.

Ante su reflejo en el espejo, el sujeto poético se reconoce como uno fragmentado. Esta imagen (la del monstruo) no le produce ni júbilo ni satisfacción. De hecho, de acuerdo a la teoría lacaniana, el niño al verse en el espejo llega incluso a enamorarse de sí mismo. Sin embargo, en el poema, este no es el caso, pues se está frente a una imagen que ha frustrado por completo el entusiasmo que el niño lacaniano experimenta en la fase: “[...] lo más importante aquí es que, en el estadio del espejo, el primer momento de júbilo anticipa su propio fracaso” (Stavrakakis 2007: 43). En definitiva, este momento de regocijo no existe en *El libro de barro*. Lo curioso es que no parece haber algún espacio para este sentimiento.

Dentro de este mundo desconcertante, el yo poético no se percibe como un todo unificado, sino que su imagen le produce terror. Se trata, además, del mismo sujeto que, al intentar retornar a la infancia, recuerda a un niño (él mismo) que se mira en el espejo y

es un monstruo. Claramente se alude a un momento inquietante durante esta etapa. Esto es lo significativo y lo atractivo dentro del poema. Ante el deseo del retorno de la infancia para hallar una verdad trascendental (la fantasía estructurante), surge el síntoma, que es la evidencia de lo real (categoría central lacaniana) y, también, la presencia de un elemento desestabilizador y perturbador: “El síntoma es un encuentro con lo real, con un punto traumático que opone resistencia a la simbolización [...]” (Stavrakakis 2007: 103). Así, se trata de un recuerdo que duramente encara al sujeto poético con la imagen de su propio cuerpo fragmentado (el retorno al cuerpo fragmentado). El síntoma, en esa medida, encarna la verdad que el sujeto no es capaz de aceptar de sí mismo y que le resulta difícil de procesar.

Siguiendo con el poema anterior (“El niño se miró al espejo...”), los recuerdos perturbadores de la infancia aparecen en lo oculto y solo se alcanzan a visualizar en el espejo: “Misterios de la luz. Según el cristal en que se mira nacer o morir” (Varela 223). La poeta nuevamente incorpora el juego entre lo claro/oscurito. A través de la luminosidad del cristal, el niño-sujeto poético puede observar brevemente lo recóndito de la infancia. La luz, por tanto, sirve en este poema para alumbrar lo oculto y misterioso. Sin embargo, tan pronto como se sugiere esto, el yo poético advierte que esta gran luminosidad también puede distorsionar el recuerdo de la infancia: “Las viejas imágenes se oxidan” (223). El hecho de que las imágenes se oxiden confirma la imposibilidad de alcanzar el recuerdo de la infancia de forma confiable. Son recuerdos de una vida pasada, que con el paso del tiempo han sido alteradas. En ese sentido, se deduce que “desenterrar la infancia” es un deseo inaccesible. Víctor Vich, por ejemplo, señala que:

La exploración sobre lo íntimo traerá como consecuencia la representación de una subjetividad que nunca puede llegar a ser por completo transparente a sí misma y que, más bien, se descentra a cada instante: una subjetividad que busca conocerse mejor, pero a la que le es imposible entender muchas cosas que la estructuran (2016: 118).

Efectivamente, poco a poco Varela plasma a un sujeto que, en su misión de confrontar el malestar de lo ausente, fracasa en revelar lo oculto. De esta manera, resulta complicado evocar la infancia: “Al pelar un fruto abrume el misterio de la carne” y “los dientes rasgan un continente oscuro, los sentidos descubren la fragilidad de cualquier límite” (Varela 1996: 223). El sujeto poético reconoce sus propias dificultades y limitaciones. El recuerdo del padre o de la etapa en concreto solo se puede alcanzar de forma incompleta y deformada.

22

Para hacer esta casa mortal el barro de los sueños, harina de huesos para el pan y el agua como el linde entre lo que no es y lo que no será.

Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego perecedero, arcano.

Todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas.

(Varela 1996: 238)

La imposibilidad de perforar el recuerdo a través de la memoria se encuentra en el siguiente poema. El yo poético refiere al hueso y al pan, figuras que representan lo hallado y lo perdido en *El libro de Barro*. Ambos elementos se complementan y ciertamente son fundamentales “para hacer esta casa mortal el barro de los sueños”. Ante los ojos del lector, Varela revela los ingredientes para realizar este poemario. Lo extraviado y lo oculto se reúnen: “harina de huesos para el pan y el agua como el linde entre lo que no es y lo que no será” (Varela 238). Significativamente, se infiere “el barro” desde el título del poemario. El barro es una masa blanda y compacta de tierra y agua. Este último (el agua) es otro de los elementos fundamentales que se sugiere desde el poema inicial, cuando la mirada curiosa del sujeto poético se posa sobre la espuma oscura del mar. Esto, además, da cuenta del deseo insatisfecho del yo por llegar a lo oculto y misterioso. Sin embargo, me parece que lo importante acá es el elemento de la tierra. La harina de huesos conforma la tierra: el polvo de lo que alguna vez fue (vida pasada), de lo que ya no es y no será. Este polvo que, a la vez, alude a la arena, donde hunde el sujeto la mano para dar con lo extraviado. Así, la misma preparación de “el barro de los sueños” condena el fracaso de descubrir una verdad de la vida pasada. Por esto mismo, quizá, es que se refiere a un “sueño”. El mismo acto de retornar a la infancia no es más que un deseo que carece de probabilidad de realizarse. Esto es algo que aturde al yo poético, pero que no detiene el anhelo de seguir explorando su interioridad.

La fragilidad de la memoria se evidencia más adelante cuando el yo poético expresa “elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego perecedero, arcano”. Ante el fracaso de atravesar por completo el recuerdo mediante la memoria, el sujeto sugiere escuchar su canto. En el poema anterior, también invita a agudizar el oído para “eco tras eco, desenterrar la infancia” (Varela 223). De esta forma, existe cierta conciencia de la complejidad de la memoria.

Esto se evidencia con las palabras que el yo poético escoge para describirla. Se trata de un canto que desgarrar la carne del sujeto y, por tanto, lo lastima y lo vulnera. El verbo “lacerar” es uno que describe una acción violenta y que el sujeto emplea, pues también corresponde a su estado actual: afligido y desconcertado por aquello que no puede alcanzar. El poema plasma a un sujeto fragmentado y descentrado frente a la vida. Así, la carne roja, que prospera y destella en el presente es evidencia del malestar de lo ausente y de la batalla que confronta el sujeto ante su deseo de desenterrar la infancia y fracasar en su intento. Igualmente, el sonido, el eco y el canto son formas para reemplazar el silencio y el vacío de no haber alcanzado el hueso, el bocado de pan, el recuerdo del padre y de la infancia en su totalidad.

### 2.3. El autodescubrimiento del sujeto: investir el fantasma

Blanca Varela en *El libro de barro* presenta a un sujeto convencido de que en la etapa de la infancia se encuentra la verdad que necesita descubrir. Sin embargo, se ha examinado en el anterior subcapítulo que “desenterrar la infancia” supone un reto complejo para el yo poético. La dificultad de desenterrar los recuerdos perturbadores forma, también, parte de la batalla del sujeto con lo despojado por el tiempo. A pesar de ello, el deseo de hallar una verdad que lo trascienda de manera significativa permanece y resiste ante los obstáculos. Este deseo es el estímulo eficaz que lo mantiene distraído del presente. Asimismo, lo incita a continuar explorando su interioridad.

El sujeto/cazador/niño que desea ciegamente alcanzar lo oculto y lo misterioso a través de la memoria y del recuerdo perturbador para encontrar un gran acontecimiento es la evidencia de la presencia de la fantasía estructurante. En esta sección, se plantea que el deseo es fundamentalmente la presencia de dicha fantasía. El sujeto está empeñado en esta porque le promete el goce a través de la eliminación de la falta (aquella inherente en el sujeto). Esta idea propuesta por Stavrakakis y que se empieza a sugerir desde el primer subcapítulo, acá se observa de manera más detallada en estos poemas centrales.

### 13

El dolor entre dos paredes ya no es el dolor. Ponemos el día y la noche entre nosotros. Todo nos une y nos separa. Tanto olvido es otra vez descubrirse, evitarse, girar en redondo. Estrella invisible fuera de órbita. Órbita que fue o es la memoria. Lado de sombra, la memoria crece y se devora, y la luz está cerrada y vacía como un estuche inútil donde alguna vez algo brilló hasta consumirse.

Extrañeza de la propia mano, la que toco. La ajena mía. Eso existe. Zona inexplorada de la carne íntima. Otra tierra en la tierra. Eso en la soledad del cuerpo tendido bajo la noche.

(Varela 1996: 229)

El deseo es un cuento, una narrativa y una fantasía que surge porque promete la felicidad. El sujeto poético se lo cuenta para ser feliz e incentivar la búsqueda de la verdad que logre trascender su existencia. Al respecto, Stavrakakis destaca lo siguiente:

Si la condición humana está marcada por una búsqueda de un goce perdido/imposible, la fantasía ofrece la promesa de un encuentro con esta preciosa jouissance [disfrute], un encuentro que es fantaseado como capaz de recubrir la falta en el Otro y, en consecuencia, de colmar la falta en el sujeto (2007: 77).

En efecto, el deseo surge por la falta constitutiva de la subjetividad humana. Frente a esto, la fantasía asegura la eliminación de la falta y la recuperación del goce. Sin embargo, lo cierto es que el goce está inevitablemente perdido y no es posible alcanzarlo. Aun así, es un relato tan persuasivo para el sujeto (vacío y dispuesto a encontrar su completud) que prefiere aferrarse a dicha fantasía. Ciertamente la atención del yo poético está en explorar su interioridad (en un inicio “horadar el silencio” (Varela 1996: 217)); muy a pesar de que esto signifique atravesar una zona oculta de sí mismo (“zona inexplorada de la carne íntima”). Alcanzar la verdad es un deseo ansioso y uno destinado al fracaso.

Ante la imposibilidad de alcanzar el recuerdo perturbador y desenterrar la infancia, el sujeto poético comienza a angustiarse. No obstante, la angustia no interrumpe la búsqueda: “El dolor entre dos paredes ya no es dolor. Ponemos el día y la noche entre nosotros. Todo nos une y nos separa. Tanto olvido es otra vez descubrirse, evitarse, girar en redondo (...)” (Varela 229). La fantasía, entonces, se mantiene firme. En esta cita del poema se encuentra la justificación del sujeto por aferrarse a lo despojado por el tiempo a través de la memoria. Se trata de un “descubrirse” o un autodescubrirse constante. Esto es lo preferible, pues el yo poético decide explorar su interioridad por esto mismo: el deseo de ir más allá de lo que se posee en el presente, el deseo de trascender y confrontar el malestar de lo ausente. Mirar atrás (sumergirse en lo recordado y olvidado) es la única forma en que puede seguir interrogándose: “esta es una voz radicalmente consciente de su fragilidad, pero no es una que termine paralizada a causa del susto” (Vich 2016: 125). Si bien alrededor de todo el poemario se plantea un universo acongojado, el yo poético reprende la inmovilidad y la inacción. Por tanto, aunque falle en el proceso de encontrar

el goce (hallar una verdad, esto que resulta inalcanzable), sigue aferrado al fantasma. Zizek, al respecto, afirma que el fantasma no es solo una escena, sino también es un velo (1999: 31). La fantasía es un guion que hace que el sujeto desee la realidad de una determinada manera. Considero, entonces, que a pesar de lo inalcanzable que resulte desenterrar la infancia, el sujeto poético no se paraliza por lo desconocido. De esta forma, la fantasía persiste y el sujeto continúa con la exploración de su interioridad: “(...) El poema es enigma y revelación: fuego que en sí mismo se consume, pero al trasluz nos muestra, extraviados y amnésicos, como al principio mismo de los tiempos” (Dreyfus 2007: 283). En efecto, parte del autodescubrirse está en profundizar el vacío que queda tras no alcanzar el recuerdo (el eco lejano del recuerdo: “eco tras eco desenterrar la infancia”). El intento de desenterrar la infancia y el fracaso mismo es lo que ciertamente exhibe a un sujeto desorientado y repleto de lo ausente.

La reflexión del sujeto sobre la memoria que crece o, por el contrario, está cerrada y vacía también se encuentra en el poemario: “Estrella invisible fuera de órbita. Órbita que fue o es la memoria. Lado de sombra, la memoria crece y se devora, y la luz está cerrada y vacía (...)” (Varela 229). El deseo de retornar a la infancia es imposible y una tarea compleja porque entraña un confrontamiento entre la dimensión de lo consciente y lo inconsciente. Esta cuestión que se menciona brevemente en el primer subcapítulo, surge de nuevo, pero de forma explícita. El deseo solo se alcanzará desenterrando algunos recuerdos de la infancia. Sin embargo, lo cierto es que estos recuerdos parecen ser demasiado intensos para traerlos a la consciencia y, por tanto, terminan borrándose o esfumándose de la mente de forma inmediata; así, por ejemplo, como aquel hueso perdido al inicio o la figura del padre que se desvanece. Freud, por ejemplo, señala que “el término inconsciente [...] no solo designa pensamientos latentes en general, sino en particular, pensamientos con un cierto carácter dinámico, a saber, aquellos que a pesar de su intensidad y su acción eficiente se mantienen alejados de la consciencia” (1996: 273). En el poemario se tiene a un sujeto poético que enfrenta la infancia perturbadora a partir del mismo recuerdo de su reflejo en el espejo cuando era niño. Se trata de un encuentro con lo perverso (el monstruo: el cuerpo fragmentado) y que, de alguna manera, revela los contenidos traumáticos que contiene el recuerdo de la infancia. Así, “desenterrar la infancia” a través de la memoria implica un desafío, pero a la vez, aviva la reflexión significativa de “[ese] estuche inútil donde alguna vez algo brilló hasta consumirse” (Varela 229).

El sujeto poético encuentra una vez más lo extraviado. Conforme lo visto hasta ahora, parece ser un patrón que lo persigue desde el inicio: el regreso del malestar de lo ausente sobre lo despojado por el tiempo. Esto se manifiesta también en el presente: “Extrañeza de la propia mano, la que toca. La ajena mía. Eso existe. Zona inexplorada de la carne íntima” (Varela 229). Asimismo, el juego entre lo claro/oscura es otro patrón dentro de *El libro de barro*, como se ha observado a lo largo de este capítulo. En el poema, es en la oscuridad, en el lado de la sombra, que la memoria se devora y se activa (crece). Al igual que en la espuma oscura del mar del poema inicial (“De este lado del mar la espuma es oscura” [Varela 217]), acá también reside lo oculto. De este modo, tras las sombras parece existir el lado que uno desconoce de sí mismo y del que el sujeto anhela sumergirse. Por el contrario, la luminosidad en este poema en particular obstruye ese descubrimiento del lado oculto del yo poético: “la luz está cerrada y vacía (...)” (Varela 229). La luz, entonces, solo aparece para evidenciar el vacío y la ausencia de lo que “alguna vez algo brilló hasta consumirse”. Se trata de la vida pasada representada en un inicio por la figura del hueso perdido. Esta luz en el presente solo revela la falta y el malestar de un yo poético insatisfecho.

## 19

Golpeaste tres veces la campana vacía y nadie respondió. El cerebro, la manzana, el corazón, eran la misma sombra muda y secreta sobre el césped infinito donde el amor se arrodilla a la espera del rayo que se curva, tajante, como otro cielo.

Nostalgia de los ausentes, de los ángeles varios. Ellos, despojados del tiempo, se convierten en alusiva desnudez, en ausencia turbadora.

No es el reino de la voluntad o del deseo. Traducir el silencio es pretender hacer música donde ya no existen ni la garganta ni el oído humanos.

Traducir el silencio. Golpear tres veces la campana vacía. Que mane el agua mínima, que el dios exista y colme con mudo resplandor el antro imaginario.

Cordis. Corazón. Caverna húmeda, oscuridad azul.

(Varela 1996: 235)

La desesperación y el fracaso del sujeto poético se encuentra principalmente en este poema. En este mundo angustioso que plantea Varela solo existe ausencia y vacío: “Golpeaste tres veces la campana vacía y nadie respondió”. El poema expone el

impedimento de acceder a lo oculto (“la carne íntima”). Frente a esta, deviene el silencio. Este no dice nada, pero a la vez dice bastante: la imposibilidad de encontrar un acontecimiento que lo trascienda, la insatisfacción con la vida banal presente, el fracaso de desenterrar la infancia y de alcanzar el hueso perdido. Así, ya no se trata de la mano que hurga con urgencia en la arena para hallar la vértebra perdida; más bien se trata de una mano que golpea con la misma urgencia la campana vacía. Lo extraviado por el tiempo ciertamente está en esta figura: el badajo (el centro de la campana y aquello que permite que el sonido vibre con más fuerza) no emite sonido. La campana, en ese sentido, es un objeto inútil, pues no cumple con su principal función: hacer ruido. El sonido está suspendido, pero el yo poético vuelve a insistir por segunda vez: “Golpear tres veces la campana vacía”. La primera vez, el yo poético refiere a una segunda persona (“tu”) que golpea la campana, ahora en esta se concentra en la acción de golpear. La reflexión del poema, así, está en tocar algo y que el tacto del sujeto no tenga algún efecto en el objeto pasado (representa también lo despojado por el tiempo). El sujeto, por tanto, recrimina la inutilidad de la mano y aterriza en el vacío y en el inevitable silencio. Sin lugar a dudas, resulta curioso que el sujeto vuelva a tocar el objeto inútil por segunda vez, cuando 1) no existe reparo en el objeto obsoleto y 2) al otro lado no existe alguien que responda. No existen respuestas dentro de este espacio. Al respecto, Dreyfus añade lo siguiente: “Desesperado es el gesto de la poeta que tres veces llama y tres veces se enfrenta con el mismo escenario: oscuro, vacío. Desesperada y deseante su insistencia. Como en un cuadro donde la luz mengua, a la espera del rayo que ilumine y golpee [...]” (2007: 286). Tanto el objeto al que se aferra para adentrarse en lo oculto no sirve, como también la recepción es completamente nula. La insistencia en tocar la campana vacía forma, además, parte de la tarea compleja de interpretar el silencio (“traducir [lo]”). Horadar el silencio es una manera para alcanzar lo oculto (los recuerdos perturbadores, el hueso perdido, el bosque debajo del agua). Aunque, como se ha visto, es algo que está destinado al fracaso.

No se puede aproximar a lo real, si no solo como ansiedad y deseo. Por ello, la angustia en este poema resulta central. En la segunda estrofa, por ejemplo, se evidencia el sentimiento de lo perdido y la ausencia ideal que invade al yo poético: “Nostalgia de los ausentes, de los ángeles varios. Ellos, despojados del tiempo, se convierten en alusiva desnudez, en ausencia turbadora” (Varela 235). El deseo está condenado a fracasar, pues “la fantasía no puede colmar el deseo, ya que no puede capturar el real presimbólico desconocido; solo puede sostenerlo, revelando la experiencia humana como una

dialéctica de la imposibilidad” (Stavrakakis 2007: 90). El sujeto poético no puede atravesar el silencio como tampoco puede desenterrar la infancia. En el poemario, está condenado a sostener la vértebra perdida por un breve segundo y perderla al instante. Esta es la imposibilidad de la experiencia humana que describe Stavrakakis: encontrar y perder el bocado del pan/el hueso perdido. El goce es breve para que, después, aparezca de nuevo la angustia. El malestar de lo ausente estruja indefinidamente al sujeto.

La obsesión del yo poético por intentar descubrir una verdad (“traducir el silencio” y “horadar el silencio”) es la metáfora del ser humano que busca continuamente representar lo real perdido/imposible. Ambas están condenadas al fracaso, pues “nuestros intentos de simbolizar lo real nos fuerzan a perderlo para siempre (Stavrakakis 2007: 89). Lo real resulta imposible de representar, según Lacan. Se trata de la falla de lo simbólico, su falla inherente, su afuera constituyente. Sin embargo, aún existe la ilusión de que pueda ser posible. Por ello, es que los seres humanos aún representan, simbolizan y se identifican. Lo cierto es que “toda representación de la realidad está articulada en un marco fantasmático, una promesa de encontrar nuestro disfrute perdido” (Stavrakakis 89). En ese sentido, es imposible e inalcanzable la vértebra perdida, el bosque bajo el agua y el retorno a la infancia para descubrir en esta etapa una verdad que satisfaga el presente del sujeto: “No es el reino de la voluntad o del deseo. Traducir el silencio es pretender hacer música donde ya no existen ni la garganta ni el oído humanos” (Varela 235). En definitiva, no existe forma alguna de traducir lo no dicho. Por más que esto sea lo que anhele el yo poético, resulta complicado escuchar o rescatar otras voces dentro de este espacio, ya sean voces de los “ángeles ausentes” o de los mismos recuerdos donde estos permanecen. Así, Natalia Giannoni asegura que:

La actitud agónica, inquieta y nostálgica de la poesía vareliana se debe pues a la tensión de captar las voces y los sonidos del silencio, sus indicaciones, sus advertencias, sus ausencias y sus presencias, lo cual no solo constituye una tarea colosal sino casi un desafío a algo superior por el anhelo de comprobar su existencia o bien de apremiarlo para que nos dé una señal (2007: 291).

Este poema, por tanto, evidencia el decaimiento de los sentidos en el presente (el oído y el tacto), la inutilidad de alcanzar la palabra ausente y la incapacidad de interpretar el silencio.

Por último, en las dos últimas estrofas, el silencio y el vacío se complementan en donde “mana el agua mínima”. El yo poético busca de alguna forma la palabra ausente en espacios de armonía. Por ello, desea ansiosamente que exista algún dios para que

“colme con mudo resplendor el antro imaginario” (Varela 235). Esto ciertamente conforma la fantasía; aquella que “intenta remediar la deficiencia (imposibilidad) fundamental del gran Otro, “restaurar” la completud del otro” (Stavrakakis 2007: 79). Sin embargo, estos espacios de armonía no existen en el poemario. Esto es lo que está perdido en su totalidad, pues desde el inicio la poeta plantea un mundo donde prevalece la angustia y el desconcierto. A pesar de esto, tercamente el yo poético continúa aferrándose a la idea de que en este espacio ilusorio pueda haber alguna señal que lo guíe. Así, de alguna manera podrá atravesar el silencio y llegar a la zona oculta (sea “la carne íntima” o “el antro imaginario”). El deseo de alcanzar/hallar/revelar una verdad o un acontecimiento es un juego distractor sobre la que el sujeto está dispuesto a participar. Se trata de la pérdida del goce que el sujeto atravesado por la falta experimenta y que es reemplazada por la fantasía. Este juego, de igual manera, tiene una dinámica interesante: se repite constantemente. El yo poético regresa siempre al mismo lugar donde comenzó. Así, en el inicio todo está disperso y fragmentado (silencio, vacío, hueso perdido) y en el final también (“Cordis. Corazón. Caverna húmeda, oscuridad azul” (Varela 235)). En efecto, se trata de un sujeto que fracasa una y otra vez, ya que, como se ha visto, la fantasía modela la construcción de los deseos del ser humano y le da cierto sentido a su vida.

A lo largo de este capítulo se ha logrado abarcar las tres ideas centrales que se propone del deseo insatisfecho en *El libro de barro*: el reconocimiento de una falta, el descentramiento del sujeto y la presencia de la fantasía estructurante. En cada poema que se ha analizado, se plantea a un sujeto que experimenta el malestar de lo ausente y su confrontación directa con ella en el presente. Desde el inicio, el yo poético persigue aquello que es imposible de alcanzar: “la vértebra perdida”. Esta figura es metáfora de lo hallado y lo perdido, y también el enigma que incita al sujeto a preguntarse sobre su historia pasada. La falta que lo condiciona provoca el deseo. A partir de las nociones de Lacan y Stavrakakis, se conoce que el sujeto está inevitablemente condenado a desear siempre, pues es el motor del ser humano. Este impulsa sus pasiones, deseos e ideales. Asimismo, el deseo jamás logra estar satisfecho: el sujeto nunca termina por estar saciado ni completo (la figura del pan rancio que jamás satisface al yo poético). Por más que busque su completud o el goce en “desenterrar la infancia” para encontrar una verdad que lo trascienda, está siempre destinado al fracaso, pues siempre sucederá el vacío y el silencio del otro lado. El sujeto poético de Varela, a la vez, es uno que no se paraliza ante lo desconocido. En la confrontación del malestar de lo ausente a través de la memoria, el sujeto se topa con lo desconocido y lo oculto de sí mismo (los recuerdos perturbadores

de la infancia). Si bien esto supone un encuentro abrupto con una zona inexplorada suya (“la carne íntima”), decide continuar con la exploración de su identidad. Ver hacia atrás y tratar de “pelar el fruto” y “horadar el silencio” es una manera para estar más cerca del acontecimiento que necesita en el presente. La promesa del goce perdido evidencia la presencia de una fantasía estructurante. La fantasía se plantea en estos poemas como un cuento o un guion que el sujeto poético se cuenta para ser feliz y, por ello, jamás es interrumpida, pues la ilusión permanece hasta el final.



### III. El tiempo y la conciencia de muerte

*Desde que surge un signo, comienza repitiéndose.*

JACQUES DERRIDA

El sujeto poético de *El libro de barro* es testigo de lo cambiante y lo inestable a través del tiempo. Es, además, víctima del malestar que supone dejar algunas cosas atrás y, por ello, mantiene siempre esa mirada al pasado (su aferramiento hacia lo despojado por el tiempo). Se trata de una mirada de angustia y desesperación por retomar un asunto a medias o por rescatar algo significativo de una etapa que puede modificar de forma positiva (como no) su presente. Todo esto, sin duda alguna, como parte de la exploración de su interioridad y con el fin de satisfacer su existencia. Así, el sujeto busca ciega y lamentablemente algo que lo trascienda sin conseguir grandes resultados, pues es difícil traspasar los recuerdos perturbados de la infancia para hallar en esta una verdad como también alcanzar ese hueso perdido (la metáfora de lo hallado y lo perdido). Dentro de este poemario, se tiene, entonces, a este sujeto particular que se reconoce como uno desconcertado frente aquello que aparece y desaparece constantemente (el hueso perdido). El malestar de lo ausente es el síntoma de esta repetición configurada en cada poema; surge en el presente y motiva la búsqueda de una verdad en el pasado. Lo hallado y lo perdido, por tanto, vuelve siempre para que el sujeto reconozca bochornosamente su fracaso y la inevitabilidad de su inacción (“¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento?”<sup>7</sup>). La repetición o lo constante no solo se encuentra implícitamente en ese acto de hallar y perder (la imposibilidad de alcanzar una verdad), sino también en el reconocimiento del sujeto de un tiempo cíclico. Desde los tiempos primitivos, los hombres y dioses antiguos mencionados en el poemario han repetido la tarea de explorar su interioridad para hallar de forma irónica y trágica a la vez, al igual que el sujeto poético, las mismas revelaciones y la eterna insatisfacción con el presente. Al respecto de esto y siguiendo el epígrafe inicial, Derrida menciona que “desde que surge un signo, comienza repitiéndose” (1989: 405). El signo, de esa forma, configura esa no-identidad que remite a lo mismo y que es inherente de sí. En ese sentido, al igual como se reconoce el vacío inherente de la subjetividad del sujeto que nada lo llena ni satisface, se comienza poco a poco a identificar la acción de repetir como una conducta inseparable a dicha insatisfacción. Curiosamente, este círculo de sucesos, como bien podría llamárselo,

---

<sup>7</sup> Referencia al poema de Blanca Varela: “¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo. / Lo otro es aire alrededor de la isla que danza. / Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. / ¿Son lo mismo? / Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre” (1996: 225).

apunta a la condena de la misma estirpe: repetir compulsivamente y ser testigos de su mismo fracaso.

Lo hallado y lo perdido se suceden continuamente “como lo hacen el día y la noche, la vida y la muerte, el origen y el destino” (Muñoz Carrasco 2007: 220). Ciertamente, en la repetición se identifica también la pulsión de muerte y la proclividad que el ser humano tiene al dolor, al goce y al componente autodestructivo. El sujeto poético repite y no aprende porque insiste en aferrarse a lo pasado; no apunta a un presente, mucho menos a un futuro. A parte de ser una condena heredada, se trata fundamentalmente de un fracaso insoslayable porque alimenta la fantasía estructurada del sujeto (el deseo del retorno a la infancia o al pasado). Su carácter fragmentario supone que el mismo sujeto está separado de sí y esto se puede evidenciar a través del lenguaje. En *El libro de barro*, este (el lenguaje) se encuentra “agujereado” (es decir, atravesado) por metáforas de la repetición en lo hallado y lo perdido de “la vértebra perdida” y la repetición acompasada del oleaje del mar (las olas que van y vienen; y que indican sucesión). La forma en cómo es representada la realidad en los poemas (una realidad totalmente fragmentada) guarda correspondencia con el lenguaje implementado (las distintas metáforas). En los poemas, de hecho, se puede identificar el estancamiento del sujeto poético en el mundo.

El presente capítulo se centra, de esta forma, en comprobar lo enunciado, el estancamiento del sujeto y su condena a la repetición, a partir de dos aspectos: el reconocimiento del sujeto poético del tiempo circular y la tendencia a la aniquilación (el retorno a la muerte). Se afirma, en ese sentido, la consciencia del sujeto respecto a un tiempo cíclico; este rodea su existencia y alimenta la angustia frente a lo caótico de repetir lo mismo que aquellos hombres y dioses antiguos (sus antepasados). El sujeto reconoce su inmovilidad e inacción frente a las horas perdidas. Es inevitable, entonces, esperar a la noche, fiel acompañante del sujeto, para atormentarse una vez más sobre sus fracasos. El capítulo, igualmente, reitera el retorno a la muerte y la inclinación del sujeto poético por insistir en lo perdido por el tiempo (mantenerse en el círculo), muy a pesar de que no exista alguna posibilidad de éxito. No es capaz de alcanzar una verdad; insistir en ello forma parte de un disfrute autodestructivo.

### 3.1. El reconocimiento del sujeto poético del tiempo circular

Alrededor de los poemas, se plantea a un sujeto poético consciente de un tiempo circular. Este, a la vez, indica y representa un ciclo repetitivo y constante. La angustia del sujeto, precedente a su origen y como parte inherente de su fragmentariedad, se acrecienta

a partir de dicho reconocimiento. Así, los poemas reunidos dentro de esta sección evidencian la preocupación del sujeto por el tiempo y la confrontación directa con su inacción e incapacidad por escapar del círculo.

Se trata de un espacio y tiempo en el que el sujeto exhibe su estancamiento frente a un mundo caótico: lo latente (el malestar de lo ausente) permanece de forma continua dentro del ciclo. La condena del sujeto poético reside precisamente en la contemplación del tiempo perdido y su misma fugacidad (las etapas, los días y las horas). Esto sugiere una inquietud persistente dentro de los poemas. Igualmente, se revela poco a poco una vida que comienza a desintegrarse para volver a dar origen a lo constante. El malestar de lo ausente en *El libro de barro* está destinado a emerger de forma sucesiva en el presente (la exposición de lo cíclico en su máximo esplendor):

## 2

Seguridad de lo cambiante. Columnas de polvo sostienen el cielo de la tarde. Desaparecen como un pensamiento demasiado intenso para durar. Eternidad circular, evasiva. Ahora más lejos, al poniente, fuego destinado a morir tiñe todo lo visible, lo vivo. También lo inerte, pero con menos esplendor.

La noche confirmará este recuerdo.

Los días son iguales, las horas no. Calidades del tiempo inagotable y escaso. Uno y ninguno. El ojo mide como una araña su territorio. Fiebre bajo las hojas y nieve en el corazón.

Hallar el frágil huesecillo de la stirpe al azar y perderlo.

(Varela 1996: 218)

“Seguridad de lo cambiante...” sugiere de entrada, pues es el segundo poema del libro, la preocupación del sujeto poético por el tiempo. El sujeto no puede controlar la inevitabilidad de las cosas como tampoco la incertidumbre que padece ante un mundo fragmentado. Ciertamente, lo cambiante y lo seguro son dos palabras diferentes de por sí. Ambas al juntarse en una frase conforman el oxímoron y, por tanto, el nuevo sentido (la innovación) que Blanca Varela está tratando de otorgarle a esta combinación de palabras. Lo cambiante indica, valga la redundancia, algo que cambia o que se somete a un cambio. Por ejemplo, se puede decir que hoy es un día (sea lunes, martes o miércoles) y mañana es otro (sea jueves o viernes) y, en esa medida, el día cambia (si es tomado de forma literal). El sujeto poético, de hecho, puede padecer otras cosas durante el día. Es decir, el día o lo que ocurre durante este lo somete a otras cosas (experiencias, sentimientos y

vivencias). No obstante, y particularmente en este poema, a pesar de que cambie el día, el sentimiento al finalizarlo es el mismo. La angustia jamás es desplazada y se mantiene activa en el sujeto. Asimismo, el malestar de lo ausente no es interrumpido por otro, sino que permanece dentro del ciclo para surgir una y otra vez (esa noche confirma lo latente: “la noche lo confirma” (Varela 218)). Este suceso que se repite día tras día oprime y desgasta al sujeto; y con esto se afianza lo seguro y lo fijo. En ese sentido, el sujeto contempla el paso de los días (“los días son iguales”) y, ante la repetición inevitable (lo constante), reconoce la fatalidad de su situación: su eterna condena. Al respecto, Gazzolo infiere sobre la condena interminable del sujeto como parte de un ciclo repetitivo (2007: 81). Lo repetitivo, entonces, comienza a aludirse a partir de las referencias circulares dentro del poema.

“Eternidad circular, evasiva” es una expresión que apunta al concepto de “vida” que un adulto le implanta a un niño durante la infancia: la vida es un ciclo. Se nace, vive, reproduce y muere. Igualmente, alude al mismo hecho de que las estaciones, los años, los días se repiten sin cesar. Así, la vida de todo individuo está conformada por las mismas etapas: infancia, adolescencia, adultez y vejez. Considero que esto (la conciencia de tiempo del sujeto), si bien se encuentra inserta dentro del libro, sin duda alguna apunta a algo más trastornado. Ese “algo más” es aquello que está vinculado con lo patente, el malestar de lo ausente y la eterna repetición o, como bien señala Unamuno, “el sentimiento trágico de la vida”, la vuelta a la muerte (Barros 1996: 14). Se trata de un ciclo destinado a repetirse sin alcanzar grandes resultados. Es decir, en medio de lo rutinario, se vive una vida sin sentido en la que constantemente el sujeto poético de este libro desea alcanzar revelaciones que lo ayuden a sentirse conforme con su vida, pero sin lograr algún éxito. El sujeto se sumerge en lo oculto, en su interioridad y en su pasado, específicamente en la etapa de su infancia, para revelar un acontecimiento que trascienda su existencia y satisfaga su presente. Sin embargo, la condena del sujeto se basa en ese fracaso constante y continuo: “Columnas de polvo sostienen el cielo de la tarde. Desaparecen como un pensamiento demasiado intenso para durar” (Varela 218). La columna de polvo representan metafóricamente lo inestable, lo cambiante y lo despojado por el tiempo. Además, revelan su condición débil y vulnerable, pues están hechas de polvo y, bajo esta condición, todo lo que sostengan está destinado a desplomarse. Como se tiene conocimiento, las columnas deben ser fuertes para sostener cualquier cosa. En este poema, la resistencia está perdida y, frente a esto, la columna representa fundamentalmente una falla. Es inútil y no cumple con su función principal, la de

sostener. Ciertamente, la falla también se encuentra presente en el sujeto poético. En este caso, se trata de una falla inherente a él, propia de un sujeto que se reconoce como descentrado, pues su angustia precede a su creación y deja rastro de su origen fallido. Su condena guarda relación con esta falla: permanecer inmóvil e inactivo frente a este mundo sin salvación y frente a la repetición del ciclo. Esta exhibe los fracasos de los que se aferra el sujeto sin cambiar de rumbo, la repetición de la historia de sus antepasados al explorar su infancia y, aún sin acceder a la etapa perturbada, pues los recuerdos “desaparecen como un pensamiento demasiado intenso para durar”, la persistencia del deseo de retornar al pasado, dejando de lado el presente. Respecto al fallo del sujeto, Emil Cioran señala lo siguiente: “El hombre es un robot con fallos, un robot loco mezcla de automatismos y de caprichos. Con tal de que se quede así y no lo reparen algún día” (1996, citado en Barros). En definitiva, el libro de Varela da cuenta de los caprichos, deseos inalcanzables del sujeto poético y de su inmensa capacidad por aferrarse a estos sin producir algún cambio relevante para su vida. Todo ello forma parte de la condena heredada: hallar y perder el hueso perdido.

El sujeto es testigo de su fracaso y lo contempla sin posibilidad de actuar o cambiar algo de su condición de inmovilidad: “Ahora más lejos, al poniente, fuego destinado a morir tiñe todo lo visible, lo vivo, también lo inerte, pero con menos esplendor” (Varela 218). La pulsión de muerte del sujeto poético, el retorno a la muerte, es algo que comienza a aludirse en este poema y que, en general, coincide con la estructura circular que plantea el poemario. De este modo, se está frente a un sujeto que, después de reconocer la eterna condena (“Eternidad circular, evasiva”), aquella cíclica e inescapable, reflexiona en este momento sobre el hecho de que todo lo vivo desencadena en muerte para más tarde renacer (el renacimiento se encuentra en la imagen implícita del amanecer, que indica un nuevo día). Así, por ejemplo, como el sol que cae en ese atardecer y que indica el paso a la noche día tras día, lo vivo también se tiñe de color negro. Ahora, ¿qué podría significar que todo lo vivo se tiña de negro y decaiga en muerte? Sugiere, sin duda alguna, la preferencia del sujeto hacia la desintegración de lo vivo. Antes se hablaba del sentimiento trágico de la vida, propio del retorno a la muerte: “Sentimiento que está en la raíz de todo sufrir, pero que también hace a la virtud de habitar poéticamente el mundo” (Barros 1996: 14). Esto, sin duda alguna, indica algo perturbado dentro del sujeto poético, pues encuentra y pierde la vértebra perdida de forma automática. Se trata de una acción destinada a darse dentro del ciclo. El sujeto, en sí, no realiza un movimiento distinto que el de completa contemplación e inacción/inmovilidad frente a este proceso incesante. De

este modo, el atardecer y amanecer acontece sin cesar y el sujeto dentro de *El libro de barro* aparece solo como un espectador ridículo de tal escenario. Repite constantemente y fracasa en su búsqueda al acabar el día. Sin embargo, otro día comienza de forma inmediata y, con todo preámbulo, vuelve a fracasar (lo hallado y lo perdido aparecen en este terreno despojado mientras “el ojo mide como una araña [dicho] territorio” (218)).

Lo hallado y lo perdido es una cuestión que regresa siempre para resaltar el malestar de lo ausente e incrementar la angustia del sujeto poético. La figura de la vértebra perdida (lo despojado por el tiempo y el motivo central dentro del libro) retorna en la segunda estrofa del poema: “hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo” (Varela 218). Su mención indica fundamentalmente la obsesión compulsiva del sujeto poético por encontrar algo significativo de su pasado y, ante la imposibilidad de esto, dar cuenta de su enorme fracaso. La acción de hallar y perder (el hueso perdido) lo llevan continuamente al inicio. Esto, sin lugar a dudas, alcanza a afianzarse con el tiempo circular/cíclico configurado en el poemario. Al respecto, Muñoz Carrasco señala lo siguiente:

Hay de nuevo una vocación de búsqueda que se concreta ahora en el escurridizo hueso de la estirpe encontrado y perdido sucesivamente – se actualiza de nuevo el lema: perseverancia, asunción del fracaso y fe [vinculado a la falsa esperanza de pensar que se puede encontrar algo]. –. La exploración continúa. Se convierte en un acto inalterable y casi estéril. Como cuando se repite una palabra habitual hasta vaciarla de significado, la repetición del gesto acaba rozando el sinsentido (2007: 222).

El sujeto, de esta manera, es consciente del tiempo y la repetición cíclica. Aunque esto lo acorrale y sumerja en un sinsentido, de alguna forma también alimenta su deseo (la fantasía estructurante) por seguir explorando su interioridad muy a pesar de sus dificultades (el acceso a los recuerdos, la memoria frágil y vulnerable).

Es complicado, casi imposible, traspasar los contenidos traumáticos de la infancia y, en ese sentido, la angustia prevalece, ante todo, pues la noche lo confirma: el malestar de lo ausente, lo latente, representa lo teñido de negro y que es igual conformado por lo vivo, aquello revestido de negro, y también por lo inerte que brilla con menos esplendor. Al respecto, Muñoz Carrasco afirma que, una vez articulado cíclicamente el tiempo, el lector alcanza a identificar la tendencia del sujeto hacia la desintegración de todo lo vivo. Esto se basa concretamente en su intento de remontarse al origen (2007: 222). El origen del sujeto es uno fallido (la inexistencia de la totalidad) y que cuestiona de forma constante, pues supone que allí reside el inicio de todo su malestar; esto tiene que ver con

la exploración de su interioridad (la tarea que se ha trazado desde un inicio). Se trata, no obstante, de un recorrido hacia atrás (la mirada al pasado) sin éxito, ya que continúa repitiendo los mismos fracasos que sus antepasados (los dioses y hombres antiguos) y ante la fatal realidad, el sujeto padece la dichosa “fiebre bajo las hojas y nieve en el corazón” (Varela 218). La angustia, en ese sentido, permanecerá en una línea infinita.

La angustia estirada o prolongada en una línea sin fin se encuentra específicamente en otro de los poemas de Varela y del que me parece importante comentar de forma breve. En “Si esta línea viajara...”, el sujeto poético manifiesta uno de sus fervientes anhelos. Se trata de que la línea, lo repetido como un suceso infinito (el malestar permanente), explote y se transforme en la nada, en “puro aire”. El poema está compuesto por supuestos en los que se usa la condicional (“Si...”) para dar cuenta, una vez más, del juego ilusorio, de la imposibilidad de dichos anhelos, del estancamiento de un sujeto que no puede más que contemplar y desear, sin alcanzar a observar resultados que cambien su condición angustiante:

17

Si esta línea viajara al infinito y se dilatara hasta convertirse en puro aire.

Si pudiera encontrar la puerta más estrecha. Un esguince, un guiño y reptar nuevamente sobre la arena. Súbita simiente, pez rey de la pezuña incipiente, cristalina, sin uñas, sin dientes, sin útero ni testículo. Sin agujero donde incubar memorias de la especie. Transparente tabernáculo abuelo de la entraña donde dormita el ojo ciego del ser.

Ángel novísimo, incapaz de cerrar los ojos que la velocidad ha desvelado. Cabellos al viento, aureola del vértigo. Manos-hélices-alas, y la bajada al légamo de una playa original y virgen.

(Varela 1996: 233)

La condicional se emplea en el poema para suponer e imaginar lo que podría suceder si se estuviese frente a un escenario diferente (se plantean situaciones hipotéticas). Igualmente, el poema manifiesta implícitamente el deseo del sujeto por escapar del tiempo cíclico e infinito. No obstante, la contradicción entre el primer y el segundo condicional provocan que el lector sea testigo del particular estancamiento del sujeto poético, pues de forma inconsciente continúa repitiendo manías que solo lo autodestruyen (por ejemplo: hundir la mano en la arena para encontrar el hueso perdido, aun sabiendo que está destinado a perderse). Así, si bien la primera condicional manifiesta

el deseo de que la línea infinita termine por transformarse en nada y que, a la vez, puede indicar el anhelo hacia el desprendimiento de eso que hace que regrese al inicio; en la segunda condicional, el sujeto sugiere una continuación del ciclo. Es decir, acontece una insistencia en la repetición: “Si pudiera encontrar la puerta más estrecha. Un esguince, un guiño y reptar nuevamente sobre la arena” (Varela 233). Reptar sobre la arena alude al poema inicial<sup>8</sup> de todo el poemario, cuando el sujeto hunde casi desesperadamente su mano para hallar y perder la vértebra perdida. En definitiva, la insistencia en la repetición confirma su obsesión por lo despojado por el tiempo (el hueso perdido) y, además, incrementa la angustia del sujeto, pues “es importante reconocer que la insistencia suele provocar angustia e impotencia” (Barros 1996:18). Dicha obsesión se mantiene y mantendrá hasta el último. De hecho, se trata de una acción mecanizada (es destinada y forma parte de la condena de su estirpe, de sus antepasados) dentro del libro y que, por tanto, advierte un malestar de fondo. Hallar y perder el hueso perdido es la metáfora de un hallar y perderse de forma constante en cada etapa, día, hora y así sucesivamente: “A esa eternidad circular, evasiva, se reduce indudablemente el deseo del mundo, es decir, del yo que, como una araña, mide el territorio de lo visible como si midiera su propia oscuridad” (Negroni 2007: 279).

La imposibilidad de alcanzar la vértebra perdida guarda correspondencia con la imposibilidad de acceder a la memoria frágil: “Sin agujero donde incubar las memorias de la especie” (Varela 233). La angustia del sujeto poético se encuentra ligada a su incapacidad por guardar un momento o recuerdo de su pasado. Esta tarea resulta complicada, ya que no se ha logrado retener por completo el recuerdo de la infancia; sino que, más bien, constituye un fragmento difuso que evidencia la misma fragmentariedad, característica del sujeto como de su mundo. Paralelamente y aunque consciente del tiempo circular alrededor de su existencia, el sujeto poético no logra enterrar las memorias de sus antepasados (los dioses y hombres antiguos referidos en el poemario) para construir una propia e individual, si no que éstas se encuentran confluidas con la suya como si fuera solo una. Por el mismo hecho de que se trata de recuerdos fragmentados suyos y de otros, el sujeto está condenado a repetir la misma historia de sus antepasados: cuestionar al dios divino, explorar el pasado inútil (pues no existe nada en la infancia que se pueda rescatar),

---

<sup>8</sup> Referencia al primer poema de *El libro de barro*: “Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. / La extravió al instante. Sombra de marfil, desangrada. Mi / padre sonrío. De este lado del mar la espuma es oscura. / Huele a fiera me dice la pequeña amiga. El mar huele a vida / y a muerte le respondo. Supongamos que es así...” (Varela 1996: 217).

hallando y perdiendo el huesecillo frágil. En ese sentido, el sujeto de *El libro de barro* se encuentra constantemente regresando al inicio con miras a comprender su naturaleza, pero fracasando en el intento y, entonces: “Cabellos al viento, aureola del vértigo. Manos-hélices-alas, y la bajada al légamo de una playa original y virgen” (Varela 233).

La estructura circular planteada en el poemario afirma la inevitable repetición de eventos y la angustia que padece el sujeto al no tener la posibilidad de intervenir y, así, poder salir del ciclo. En el presente poema se hace nuevamente mención acerca de dicha estructura. Sin embargo, lo peculiar se encuentra en que lo repetido no se infiere solo por el tiempo, sino también por el espacio que lo rodea (las islas y el movimiento de las olas del mar). Esto indica, a la vez, un encierro del que el sujeto poético no tiene escapatoria:

10

Lentos círculos, infinitas islas en un mar interior que gira sin  
pérdida ni ganancia.

Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y  
desvelada. Retroceder hacia la luz es volver a la muerte. El reloj  
vuelve a dar las horas perdidas.

(Varela 1996: 226)

La expresión “lentos círculos” sugiere que se trata de un ciclo infinito, que no posee por default un principio o un fin. La lentitud de la estructura cíclica contribuye al impacto emocional del sujeto. Así, el movimiento resulta un tanto desesperante y provoca una inquietud ideal e ininterrumpida. El ciclo, por lo general, dilata el malestar de lo ausente en cada fase y de forma prolongada. En ese sentido, no existe una estrategia para huir de lo repetitivo. Marcelo Barros, referente a esto, señala que “no hay nada tan perturbador como la sensación de la imposibilidad de un corte, de un intervalo o variación” (1996: 18). Frente a esto, el sujeto se posiciona como uno consciente de los círculos que lo acorralan y que lo incitan a rendirse en una afirmación que comprueba su condena: “infinitas islas en un mar interior que gira sin pérdida ni ganancia” (Varela 226). En esta serie de islas incesantes reside, sobre todo, la angustia del sujeto, pues se revela desde el inicio un escenario que carece de lugares de escape. Ciertamente, todo lo que le rodea es igual de repetitivo: “Una de mis grandes angustias, decía Reb Aghim, fue ver – y sin que yo pudiese detenerla– mi vida redondeándose hasta formar un bucle” (Derrida 1989: 403). En definitiva, el sujeto reconoce su estancamiento en el mundo como también su inmovilidad frente a lo latente y constante.

Debido a la misma estructura, una de sus grandes dificultades es identificar lo ganado de lo perdido. Esto se da por la misma costumbre de vivir en un tiempo circular, donde todo se repite sucesivamente; donde la repetición, además, se da de manera automática. Se trata de un sujeto que realiza acciones de forma automática sin ser verdaderamente consciente de su automatismo (por ejemplo: hallar y perder la vértebra perdida). Resulta necesario considerar que cuando se actúa así, no existe la manera de que se dé un eficaz discernimiento frente a las cosas que se ganan o pierden durante el día, más bien todo se vacía de significado y de sentido. Respecto a esto, Barros asegura que el ser humano experimenta aquello que él denomina “la necesidad de repetición” (1996: 21). Curiosamente, al sujeto le resulta inevitable repetir, sobre todo cuando el escenario, lugar donde el sujeto habita dentro de *El libro de barro*, insiste en esto mismo. Frente a esta inevitabilidad, el poema sugiere la pulsión de muerte y la insistencia del sujeto como una tendencia a mantenerse en lo fijo de forma inconsciente, pues lo repetido es lo único que conoce (es propio de su naturaleza). De hecho, el espacio, “la playa original y virgen”, del que refiere el anterior poema, alude ya a un sujeto rodeado, casi como un suceso interminable, por una serie de islas que lo encierran en un centro, donde todo lo que existe es arena y agua. Por un lado, la arena es la materia donde el sujeto sumerge siempre su mano para hallar y perder la vértebra perdida. El agua, por otro, evoca los recuerdos de la historia de sus antepasados (los dioses y hombres antiguos). En suma, ambos indican que todo está condenado a repetirse. Lo constante y latente, que es el malestar de lo ausente, se traza otra vez en aquella línea infinita: el atestiguamiento de la eterna condena y de los fracasos del sujeto poético. La angustia que surge de lo repetitivo también guarda correspondencia con la danza constante del oleaje del mar. En su perpetuo movimiento existe un pasado que tampoco puede ser retenido y que, igualmente, representa la dificultad que supone alcanzar una verdad trascendental para darle un sentido significativo a su existencia.

Es desgastante ser testigos una y otra vez de los fracasos de uno mismo. Sin embargo, en este caso, se está frente a un sujeto que, a través de esta actividad autodestructiva, alimenta y refuerza su compromiso con la tarea que se ha trazado, la de explorar su interioridad, y con su deseo de retornar a la infancia, muy a pesar de que esta resulte inaccesible (la fantasía estructurante o, en otras palabras, la ilusión falsa y ficticia): “Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y desvelada” (Varela 226). Llegar a la noche resulta ser un momento esencial, pues se da la apertura a la ausencia ideal. Así, el sujeto se desvela ante la angustia, ante las preguntas que surgen frente a un

mundo caótico y fragmentado. No logra escapar del sentimiento de vacío que experimenta al finalizar otro día más. Ciertamente, lo perturbado en el poema también se manifiesta en el deseo de acceder a lo oculto, al terreno oscuro, casi demoníaco (se trata de un sujeto separado de sí y que se autodestruye al repetir sus fracasos), presente en el sujeto. Parece que existiera una fuerza sobrenatural que lo lanza a seguir repitiendo sus errores de manera compulsiva y que carece de absoluto sentido: “El factor mayor de angustia reside en que precisamente el automatismo de repetición parece carecer de sujeto y actúa de un modo completamente acéfalo” (Barros 1996: 19). Frente a esta cuestión, reconoce su posición carente de movimiento y de acción. Entonces, de forma lamentable y bochornosa, le queda solo la mera contemplación de las horas perdidas y la espera de un nuevo día que apunta exactamente a lo mismo.

El poema, asimismo, refiere a la preferencia del sujeto por la desintegración de todo lo vivo. La pulsión de muerte es colocada en contexto cuando manifiesta que “retroceder hacia la luz es volver a la muerte” (Varela 226). Tras la noche silenciosa en la que el sujeto poético se ha desvelado, resulta evidente las dificultades a las que se enfrenta: la inaccesibilidad de lo oculto y la fragmentariedad de un mundo que no le otorga respuestas a sus dudas, sino que, por el contrario, acrecienta sus cuestionamientos. En este momento, se puede presenciar la dinámica entre lo claro/oscuras dentro del poema. En capítulos anteriores, se mencionó que la luz puede alumbrar lo oculto. Sin embargo, la luz también puede invocar un territorio peligroso, por lo mismo que es inexplorado, y que finalmente da cuenta de aquello sobre lo que jamás se tendrá acceso. La claridad o la luz resplandeciente no necesariamente conducen a conocimientos más relevadores, sino que pueden alumbrar cuestiones incluso más oscuras. Retroceder a la luz (es decir, ir al punto de partida) implica regresar a la muerte. Así, remontarse al origen significa ridículamente y como parte de su condena volver a ser testigo de sus fracasos en un nuevo día. Al respecto, Negroni apunta que:

He aquí la música absoluta: retroceder hacia la luz es volver a la muerte. No es otra la conciencia que espera como premio al final del viaje del poema. El resto es, como siempre, el tiempo. En él, una mujer con un balcón en la mano, con un mar en el balcón, con infinitas islas en el mar, acicala su pena y viste su mirada de animalitos tristes (2007: 282).

La conciencia del tiempo circular del sujeto conlleva a la confrontación de una realidad dura en sí misma, donde las horas están perdidas y pasan de forma fugaz sin la existencia de un verdadero acontecimiento que aligere la angustia del sujeto.

La fugacidad del tiempo y la preocupación del sujeto poético frente a su estancamiento en el mundo se evidencia en el siguiente poema a partir de las referencias simultáneas entre las etapas de la vida de cualquier individuo (la juventud, la adultez y la vejez) y las estaciones del año (primavera, otoño e invierno). Igualmente, el poema sugiere a un sujeto que ha cedido ante su condena y que revela una vez más su inclinación hacia lo decadente, aquella a la que cualquier individuo está destinado a aceptar con espléndida dignidad:

11

Llevar la decrepitud como una flor. O como una corona.  
 Es envidiable el otoño, la segura y hermosa dignidad con que se  
 acuestan las hojas de los árboles sobre la tierra.  
 Es envidiable el invierno de esas latitudes donde la nieve y el  
 silencio se parecen a la sabiduría que nos seduce por su ausencia  
 de sombra.

(Varela 1996: 227)

La decadencia del sujeto se encuentra asimilada y aceptada desde el inicio del poema: “Llevar la decrepitud como una flor. O como una corona” (Varela 227). Esta expresión perfectamente podría corresponder a la metáfora de la vejez. Claramente en el poema el sujeto es consciente de sus etapas. Por tanto, él es quien confronta este paso de la juventud (primavera) a la vejez, lo decadente (invierno). La flor, entonces, es desplazada de su etapa propia de la primavera y ahora es empleada simplemente como un adorno, como un rastro de lo que fue y ya no será. En ese sentido, el sujeto afirma que “lo que ya no es” necesita ser tomado con gracia y disponibilidad, casi como cuando uno acepta un premio (por ejemplo, una medalla) y se lo coloca encima de inmediato. De este modo, lo que el sujeto solicita es aceptar lo decadente; se trata de, incluso, vestirse (usar la corona de flores) de lo decadente para cumplir de alguna manera con el ciclo de vida y sobre todo con la estructura circular que plantea el libro.

Resignarse ante lo decadente implica asimilar la vecindad de la muerte. Así, si en los anteriores poemas se comienza a aludir la cuestión sobre la desintegración de todo lo vivo, en este momento la muerte ya es algo que debe esperarse y que está pronto a darse. Además, se trata de un momento ansiado por el sujeto, pues la muerte justifica su existir y porque, igualmente, es el indicio de otra vida, de un nuevo ciclo (del renacimiento de lo repetido y lo constante): “Es envidiable el otoño, la segura y hermosa dignidad con que se acuestan las hojas de los árboles sobre la tierra” (Varela 227). El

otoño representa la adultez, aquella en donde con dignidad las hojas comienzan a caerse y lo decadente, si bien casi lejano y cercano a la vez, es un elemento que está siempre presente, pues se está próximo a la vejez. ¿En qué momento de su vida se encuentra el sujeto poético? Probablemente en una adultez madura, pues así podría entenderse la ansiedad que padece el sujeto ante el retorno a la muerte. Una ansiedad que sugiere muchas cosas: 1) Si se trata de algo que se espera con muchas ganas, entonces, se entiende que no puede prolongarse más. 2) Existe un atractivo a lo decadente. Es decir, lo decadente debe poseer algo seductor que llame la atención del sujeto. De hecho, casi al final, el poema confirma el elemento seductor del invierno (la vejez, el declive, lo decadente): “Es envidiable el invierno de esas latitudes donde la nieve y el silencio se parecen a la sabiduría que nos seduce por su ausencia de sombra” (Varela 227).

Casi como un enigma, el poema evidencia la atracción que el sujeto siente hacia lo inaccesible, (el silencio) y confronta también la cuestión sobre el fracaso de la recuperación de la palabra inocente y pura o, en otras palabras, el fracaso por interpretar el silencio. De esta manera, se afirma el deseo pretencioso de un sujeto por alcanzar lo inalcanzable: traspasar los recuerdos de una infancia perdida (forma parte del pasado) o alcanzar una memoria individual que se aleje de sus antepasados. La tarea por interpretar el silencio conforma parte de un deseo, que, por su sabiduría (tratar de interpretarlo, comprender la música de los antepasados, sus memorias y recuerdos propios), seduce ciegamente al sujeto. El final resulta ser el mismo: “ausencia de sombra” (Varela 227). El malestar de lo ausente está destinado a surgir nuevamente dentro del ciclo.

### 3.2. La tendencia del sujeto poético a la aniquilación de todo lo vivo

En *El libro de barro* existe un terreno oculto e inaccesible sobre el que el sujeto se aferra y lucha por traspasar. Así, intenta incontables veces encontrar la vértebra perdida. No obstante, y para su desgracia (pues acá reside el malestar de lo ausente), lo halla y pierde automáticamente. Casi como quien alcanza una plenitud ilusoria y breve, el sujeto padece la ausencia ejemplar.

Lo hallado y lo perdido regresa de forma constante dentro de la estructura circular planteada en el poemario para dar a notar que existe algo latente que se está dejando atrás o que el sujeto trata de ignorar. Su malestar es ese, la acción de hallar y perder. Aunque provoque una angustia constante, el malestar de lo ausente se mantiene alrededor de los poemas, pues alimenta el deseo (la fantasía estructurante) del sujeto: el retorno a la infancia, la tarea de explorar su interioridad y la ansiedad por encontrar algo en el pasado que lo trascienda. Por ello, repite inconscientemente, muy a pesar de que esto suponga su

misma autodestrucción y autosabotaje. No aprende y no puede escapar del círculo que lo rodea y oprime. La imposibilidad de alcanzar la vértebra perdida sugiere desde el inicio la incapacidad del sujeto de hallar una verdad trascendental en el pasado para cambiar su percepción del presente. Sin embargo, la insistencia a la repetición se prolonga siempre en una línea infinita. Resulta, entonces, inevitable repetir e, igualmente, constituye parte de la condena de sus antepasados, quienes parecen haber realizado el mismo viaje que el sujeto en este libro; la historia se repite, pues forma parte de un ciclo.

Frente al reconocimiento del sujeto poético de lo cíclico (los referentes circulares dentro del libro), que apunta a una eterna repetición y que lo continúa acorralando en un centro inexistente, asume su estancamiento en el mundo. Lo oscuro se tiñe alrededor de los poemas para dar cuenta de la tendencia del sujeto a la aniquilación y a la desintegración de todo lo vivo. Dicha tendencia guarda una estrecha relación con la pulsión de muerte. Se trata de la inclinación que se tiene al dolor, al goce y, en general, al componente autodestructivo. Por ejemplo, en *El libro de barro*, esta inclinación se encuentra de forma evidente en el simple acto de repetir los fracasos (hallar y perder). El sujeto no aprende, sino que insiste en la repetición. De hecho, “Freud entiende la pulsión de muerte como una necesidad primaria que tiene lo viviente de retornar a lo inanimado, reconociendo lo demoníaco donde impera la destrucción, la desintegración y disolución de lo vivo” (Corsi 2002: 362). Alrededor de los poemas de Blanca Varela, entonces, se presenta a un sujeto que por el lenguaje que emplea (un lenguaje atravesado por metáforas) sugiere dicha tendencia a lo inanimado e insiste en el retorno a la muerte. Frente a esto, se revela poco a poco la naturaleza del sujeto:

4

La sangre del cordero africano es indeleble.  
 También las flores de labios prietos, sedientos.  
 A la mitad del campo agoniza semejante luz sin  
 advertencia. Como un arpa del señor los huesos suelen llorar al  
 son  
 del viento. Destilan música los huesos, al son del hambre.  
 Ojos susurrantes se abren y cierran donde ni cal ni arena  
 fueron sino edades y cenizas del corazón.

(Varela 1996: 220)

El poema plasma la inclinación del sujeto poético hacia la desintegración de lo vivo al manifestar que todo lo que se encuentra a su alrededor, el espacio donde habita, ansía el retorno a la muerte y agoniza alrededor de esta misma. Así, por ejemplo, en la

primera estrofa en prosa destacan dos figuras arquetípicas de lo agonizante, el cordero africano y las flores de labios prietos: “La sangre del cordero africano es indeleble. También las flores de labios prietos, sedientos” (Varela 220). El poema desde el inicio se tiñe de rojo vivo; se trata de la sangre de este animal que destaca de forma llamativa, pues sugiere un malestar que emerge en el presente. Resulta excepcional, incluso, que se mencione que la sangre funciona como indeleble y que en cierto sentido permanece grabada en *El libro de barro*. Lo indeleble o imborrable desconcierta y alude una vez más a la herida fundacional y al malestar de lo ausente que se encuentra en la historia de sus antepasados. Dicha historia ha sido ya antes escrita y también se ha ido borrando en los muros hechos de barro, en los bordes del libro mismo<sup>9</sup>. Alrededor del poemario, existen pequeños fragmentos de la historia de ellos. La condena a repetir lo mismo que los dioses y hombres antiguos preocupa, pues revela el estancamiento del sujeto y su inmovilidad en un mundo que se muestra totalmente fragmentado al igual que su memoria: “La repetición que propicia el tiempo circular consigue, además, que los contrarios [los antepasados], tan presentes en todos los libros, sigan aquí conviviendo gracias a la contigüidad de la sucesión” (Muñoz 2007: 212). En ese sentido, persiste siempre el deseo inevitable de mirar hacia atrás y evocar la infancia sobre la que no se tiene ni tendrá acceso del todo. Ciertamente, el deseo por explorar su interioridad, preguntarse por su origen (la historia de sus antepasados), se ve representada en la metáfora de “las flores de labios prietos, sedientos” (Varela 220). En esta se manifiesta lo perturbado, pues se trata de una figura peculiar que al igual que el sujeto poético está sediento por tener acceso a lo paradójicamente inaccesible. No obstante, como permanece siempre sediento resulta inevitable su continua insatisfacción. Nada lo llena ni satisface (hasta la sangre del cordero parece insuficiente) y, por ello, desea ciegamente sin lograr alcanzar cierta plenitud.

Asimismo, la insistencia a la repetición se incrementa a partir del deseo por explorar su interioridad y por aferrarse a un pasado impenetrable. Muy a pesar de que esté destinado al fracaso, el sujeto repite incesantemente y termina siempre en el mismo escenario: “A la mitad del campo agoniza semejante luz sin advertencia” (Varela 220). Se trata de una luz que ya no brilla con esplendor. La pulsión de muerte es la tendencia inconsciente a repetir de forma continua la misma situación penosa (Barros 1996: 16).

---

<sup>9</sup> Referencia al quinto poema de *El libro de barro*: “El lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses / borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro / de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada / aproximándose a la ausencia ejemplar...” (Varela 1996: 221).

Frente a esto, entonces, no existe ni la ligera posibilidad de detener el ciclo repetitivo. Más bien, el sujeto continúa retornando a lo inanimado para ser testigo una vez más de lo agonizante: “Como un arpa del señor los huesos suelen llorar al son del viento. Destilan música los huesos, al son del hambre” (Varela 220). La figura del hueso perdido regresa una vez más en *El libro de barro* y evidencia de forma clara que no existe escapatoria del acto de hallar y perder. Ante el silencio bochornoso de un mundo que no responde las dudas del sujeto, solo queda una música ininteligible de fondo en donde los huesos danzan al compás del arpa de un dios antiguo. Curiosamente, el verbo “destilar” significa expresar con sutileza artística determinado sentimiento o cualidad. A través de la música es que, entonces, se alcanza a revelar el malestar de lo ausente. Se trata de la herida fundacional que se manifiesta en una música tradicional y que evoca un pasado que desea ser renovado. Frente a esto, sale a relucir la figura de los antepasados, de los dioses y hombres antiguos que han pasado por lo mismo que el sujeto poético en su propio libro de barro (la otra versión). En este momento, es el sujeto quien padece el mismo vacío, pero sin perder el deseo por atravesar aquella zona oculta y misteriosa de sí mismo: el destilar de los huesos al son del hambre. El apetito por satisfacer sus deseos es constante al igual que la condena de su fracaso es repetitiva.

La tendencia a la disolución de lo vivo se manifiesta igualmente en la contemplación de la aniquilación lenta de su propia vida. Para este momento, es evidente que el sujeto poético se encuentra en la etapa de una decrepitud absoluta. Así, su vida comienza a decaer de a pocos: “Ojos susurrantes se abren y cierran donde ni cal ni arena fueron sino edades y cenizas del corazón” (Varela 220). Sin duda alguna, el sujeto se encuentra próximo a la muerte y asume este hecho con cierta resignación. Es necesario considerar que el reconocimiento acerca de la estructura circular planteada en el libro conlleva a que también asimile lo cíclico de su vida. La muerte es un acontecimiento que debe darse para que se cumpla con el ciclo y comience, de esta manera, todo nuevamente. “Los ojos susurrantes” son el oxímoron que desvela la fragilidad de unos ojos casi abiertos. Se trata de unos ojos que carecen de ímpetu; ciertamente, el movimiento del pestañeo es igual de lento. Los ojos, entonces, se muestran pasivos frente a su autodestrucción. Además, en cuanto a que susurran, los ojos comienzan a musitar aquello indescifrable e imposible de expresar de forma oral: ni la cal, materia para la construcción

de muros (“las columnas de polvo<sup>10</sup>”), ni la arena, lugar donde el sujeto entierra su mano para hallar y perder la vértebra perdida, pueden acceder a lo oculto. Ambas consistencias (tanto la cal como la arena) representan de forma metafórica la falla (la cal es el elemento que no produce estabilidad en la construcción de las columnas y que alude al poema anteriormente analizado) inherente de la subjetividad humana y el deseo constante del sujeto por atravesar el pasado sin alcanzar a realizarse (la arena donde el sujeto hunde de forma desesperada su mano). De este modo, ambas figuras afianzan la condena fundacional del sujeto como también la ausencia ejemplar que se manifiesta cada vez de manera más sugerente.

Uno de los poemas de Blanca Varela refiere a la muerte de forma explícita, cuando sugiere una breve idea sobre la propia función de la poesía: aquella que confronta a la muerte y la intenta de abolir, inmortalizando lo ausente y lo angustioso dentro de ella. Se trata de una poesía que, en palabras de María Zambrano, se adentre en la carne (“poesía es vivir la carne”), sabiendo de angustia y de su muerte (Giannoni 2007: 291). En ese sentido, en el poema se concentra un tipo de lenguaje que manifiesta las ansiedades y angustias del sujeto poético, y es allí donde acontece la “eterna inmortalidad de la muerte”:

12

Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado.  
Poesía. Orina. Sangre.  
Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía.  
Silenciosa algarabía del corazón.

(Varela 1996: 228)

En *El libro de barro* se plasma a un sujeto poético que confronta el malestar de lo ausente. Aunque este continúe fracasando en revocarlo, la angustia permanece. Esta ausencia ejemplar es la que reside en cada uno de los poemas. Su permanencia tiene que ver con lo constante (la estructura circular del libro) y con el aferramiento del sujeto respecto a lo despojado por el tiempo. Ciertamente, esta cuestión es incorporada en los poemas de Varela. En definitiva, resulta llamativo que exista solo un poema dentro del libro que se dedique a tratar sobre lo mismo: el tema de la muerte en los poemas como un

---

<sup>10</sup> Referencia del poema analizado en la primera sección de este capítulo: “Seguridad de lo cambiante. Columnas de polvo sostienen / el cielo tarde. Desaparecen como un pensamiento demasiado / intenso para durar...” (Varela 1996: 218).

efecto de su perpetuidad. Al respecto, Ana María Gazzolo señala que “la poesía no es sino un fluido corporal más (“Poesía. Orina. Sangre”), cuyo goteo es producto de la nocturnidad y de la entrega febril, es decir, de un proceso en que el cuerpo cede algo de sí. Poesía que es muerte viviente (...)” (2021). La orina o la sangre del sujeto se presta y se abandona ante unos versos que intentan exhibir la batalla del yo contra sí mismo.

Asimismo, la poesía, al adentrarse en un territorio oculto del sujeto, traslada lo perturbado en una escritura que esconde su misma oscuridad. Los poemas, así, se adueñan de un lenguaje perforado por símbolos, figuras arquetípicas, metáforas, metonimias, etc. En este poemario en particular, se encuentra, por ejemplo, la figura de las flores de labios prietos, la del cazador sin extremidades ciego y deseoso, el padre que sonrío a lo lejos, la sangre del cordero africano, la dichosa vértebra perdida y otras más. Todo ello demuestra, la insuficiencia del lenguaje para expresar de forma clara sobre lo que se padece. Así, como lo menciona Víctor Vich, los poemas de Varela exhiben “la batalla del yo contra un lenguaje que debería constituirse como un instrumento apropiado para capturar algo de la condición íntima y singular” (2018: 218) y que, sin embargo, resulta cada vez más complicado. Esto, a la vez, compromete al lector a realizar una lectura más atenta sobre lo que el poema refleja y oculta al mismo tiempo.

La poesía, igualmente, da cuenta de la relación que el poema establece contra uno mismo. En este poemario, entonces, se alcanza a percibir una subjetividad volcada contra sí misma. Acá reside la pulsión de muerte. Se trata de la violencia que existe entre el poema y el sujeto mismo: “el poema como objeto, es figurado como una fuerza que trata a la subjetividad sin compasión y que la arroja cruelmente sobre la tierra” (Vich 2018: 219). En este caso y para este poema, la muerte es evocada para incidir en aquello que fluye de forma interminable. La poesía tiene su propio movimiento; en una línea infinita, el líquido gotea en un recorrido dedicado especialmente para el viandante del libro. Como una herida abierta o algo que se desborda de forma continua, el fluido corporal (sea orina o sangre) de este viajero (el sujeto poético) cede ante la noche nocturna. Este es el momento, donde, como se ha visto, se da el confrontamiento con lo real y que escapa continuamente del lenguaje.

Los dos siguientes poemas infieren de forma precisa sobre el retorno a la muerte a través de la metáfora del oleaje del mar. Para Ana María Gazzolo, en *El libro de barro* “la muerte, como parte de una cadena interminable, se enlaza con la vida en una sucesión que caracteriza a la especie; de hecho, el poemario se abre y se cierra con alusiones vida-muerte y a la relación simbólica del mar con esta (...)” (2007: 81). Las olas, entonces,

representan ese danzar peculiar de la vida que implica ese ir y venir de forma constante, y que alude a lo repetitivo. Se trata de un vaivén que permanece hasta el final; hasta que el libro, esta nueva versión del libro de barro (no la de sus antepasados) dicté su fin. Ciertamente, tal y como lo afirma Concari:

Muchos poemas tienen como tema la muerte o hacen alguna afirmación sobre ella. Desde una postura de aceptación, entrega o reconocimiento, la voz poética explora la finitud del cuerpo y la vida. Sin aceptar la vida posterior, la muerte se convierte en el fin del ser humano (2016: 35).

Así, alrededor de estos poemas, el lector es testigo de la asimilación de la muerte del sujeto mismo:

18

Después de la gran ola el aire se detiene. La gravedad reina.  
Se presienten leves, pequeñísimos navíos en el aire cada vez  
más frío de la tarde, suspendidos frente a un aparente destino.  
La partida y el límite confundidos.  
Sin embargo, qué posibilidades e historias, cuántos sucesos  
inadvertidos. Cualquier cosa, casi nada, lo más oscuro del  
aliento, un asomo de tibieza en el entorno, se convierten en  
tabla de salvación.  
Salvación de qué. Para qué. Cuándo. Férreo sinsentido.  
Celestial es el garfio de la carne en tránsito.

(Varela 1996: 234)

El ciclo está por llegar a su fin. Sin embargo, la eterna repetición, por lo mismo que es eterna, siempre se mantiene intacta en la vida de cada individuo. El ciclo es renovado, pero el sentimiento de vacío y de ausencia se repite sin modificación. No existe algún modo de escapar del malestar de lo ausente; de eso se trata la dichosa condena del sujeto. En ese sentido, el sujeto poético al ser consciente de la estructura circular, de los referentes circulares alrededor suyo (la serie de islas que lo rodean y acorralan en un centro fatal), comienza a cuestionarse sobre su propia vida. Su posición frente a esta condena a la repetición es de total inmovilidad e inacción. Se asume el ciclo y, entonces, significativamente no solo se contempla las horas perdidas, sino también una vida perdida: “La gravedad reina. Se presientan leves, pequeñísimos navíos en el aire cada vez más frío de la tarde, suspendidos frente a un aparente destino” (Varela 234). La imagen de estas pequeñas naves pausadas luego de “la gran ola” sugiere el mismo fin de la vida del sujeto. La gran ola, fugaz acontecimiento, apunta al reconocimiento del sujeto poético de haber vivido etapa tras etapa sin algún sentido que lo haga sentirse satisfecho con el

presente. Así, hasta el final de sus días solo se suceden vacío continuo y sentimiento de extravío frente a lo que no se pudo hacer: “La partida y el límite confundidos” (Varela 234). En un ciclo, el inicio y el fin se confunden. Como todo está condenado a repetirse, incluso la apreciación de un punto de partida y un punto final puede provocar desorientación en el sujeto. Sin ser de gran importancia esta cuestión, ambos puntos reúnen el sentimiento de lo despojado por el tiempo y, entonces, vuelve a surgir en el ciclo el deseo de hallar en otra vida una verdad que trascienda su existencia.

El retorno a la muerte implica en *El libro de barro* el retorno al punto de partida. El recorrido inicia con la tarea de explorar la interioridad del sujeto y culmina con el aferramiento del mismo a un tiempo remoto y que guarda relación estrecha con sus antepasados: “Vimos que el sujeto se arriesga a una indagación sin término. Poco a poco la exploración da resultados y uno de los principales lo constituye la asunción de la condición caótica e inaprensible de la realidad” (Muñoz Carrasco 2007: 222). Se trata de una realidad totalmente fragmentada y que carece de sentido. El intento por acceder a la zona oculta y misteriosa de una etapa que no le corresponde (la infancia) se mantiene en una línea infinita. Por ello, incluso ya cercano a su fin, el sujeto aún cuestiona su vida, sus constantes fracasos y vuelve a recaer en lo mismo: “Sin embargo, qué posibilidades e historias, cuántos sucesos inadvertidos” (Varela 234). Pensar sobre las posibilidades significa seguir incidiendo en ese “qué hubiese pasado si...” (en las eternas oraciones condicionales) y que lo encierra una vez más en un ciclo repetitivo. De este modo, se evidencia en el poema la insistencia del sujeto a la repetición (su necesidad a repetir de forma compulsiva). Se trata, entonces, de ese volver a mirar hacia atrás porque “cualquier cosa, casi nada, lo más oscuro del aliento, un asomo de tibieza en el entorno, se convierten en tabla de salvación” (234).

Aunque exista la posibilidad de que esta recolección de cosas (de las que infiere el sujeto poético) puedan poseer relevancia y transformar el sentido de su vida, esta es una cuestión destinada a permanecer siempre en una probabilidad angustiosa. Todo es posible y a la vez nada es posible. Esto es lo que de alguna forma caracteriza el mundo fragmentario del sujeto poético; es impreciso y caótico. La incertidumbre es el hilo conductor de la vida de cualquier individuo. Marcelo Barros, al respecto, señala que “lo determinante para el destino de un individuo será el poder o no apropiarse de esa herencia [la herencia fundacional de los padres/antepasados], poder plantearse como sujeto de lo que lo precede y lo determina” (1996: 48). Se trata de un adueñarse del malestar de lo ausente y transformarlo en algo diferente. El sujeto debe romper con el ciclo repetitivo y

dejar de insistir en repetir sus mismos fracasos. Sin embargo, esto resulta una tarea complicada cuando todo lo existente a su alrededor tropieza con el mismo clavo. La estructura circular del poemario propicia la eterna repetición y, ante esto, no parece haber alguna salida: “La pura repetición, aunque no cambie ni una cosa ni un signo, contiene una potencia ilimitada de perversión y de subversión” (Derrida 1989: 404). De esta manera, en el poemario se tiene a un sujeto poético ciego y deseoso que constantemente se aferra al terreno inaccesible de sí mismo; pese a que esto suponga un fracaso, insiste siempre en lo mismo: alcanzar una verdad trascendental de un recuerdo difuso y perturbado es igual de inalcanzable que la vértebra perdida que se halla y pierde.

La memoria se vuelve frágil a través del tiempo. Cuando se trata de recordar algo del pasado, el sujeto solo alcanza a evocar ciertos fragmentos, más nunca la completud del recuerdo. Frente a esto, la realidad de su incapacidad por traspasar y desenterrar la infancia es desalentadora; y, entonces: “Salvación de qué. Para qué. Cuándo. Férreo sinsentido” (Varela 234). El reconocimiento del sujeto poético de un mundo fragmentado y en total desarmonía (el centro no es el centro, la totalidad es inexistente) lo ha conducido a darse cuenta de la inevitabilidad de su condena (el repetir constante): la plenitud es ilusoria y, sin embargo, continúa floreciendo en cada etapa de su vida. La posibilidad de alcanzarla alimenta los deseos del sujeto y, por ello, se mantiene en pie la tarea de la exploración de su interioridad. La autodestrucción del repetir incesante se establece en esto mismo. El sujeto sigue siendo testigo de sus fracasos. Así, ante una figura divina inferior, la inexistencia de un centro en concreto y la falla inherente de la subjetividad humana que provoca que se desee en una cadena sin fin, el sujeto solo presencia una realidad patética y sinsentido. La vida, poco a poco, es reconocida como una cosa absurda y que, sin lugar a dudas, no tiene salvación. El fallo del origen reside en este inevitable vacío. Al respecto, Negroni señala lo siguiente: “Y así, la escena de la creación queda detenida y la poeta con la mirada hambrienta, parada al borde de lo posible, que es también lo efímero, atenta al sinsentido y sus ventajas epistemológicas, toma notas en el cuaderno de la realidad” (2007: 285). En este momento del poemario, el abismo es evidente y parece ser la única respuesta hacia un mundo que solo provoca desorientación y angustia perpetua.

Basta de anécdotas, viandante.

El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho. Y el cielo demasiado maduro ha inundado paredes y ventanas.

A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y ha repetido lo mismo.

Hasta aquí – seda oscura y ríspida voz – tu vida, ha dicho. Esas fueron sus letras.

(Varela 1996: 239)

El recorrido ha llegado a su fin y el sujeto poético, aquel náufrago abandonado en las solitarias islas, contempla el abismo de una vida que está a punto de ser renovada en otra versión del libro de barro: “Basta de anécdotas viandante. El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho” (239). La metáfora del compás de las olas aparece nuevamente para indicar el final determinante de la vida del viajero (el sujeto). Sin lugar a dudas, el mar es un símbolo importante dentro del poemario. Este es capaz de dictar cuándo exactamente acaba el ciclo repetitivo y, en ese sentido, dirige activamente la vida del sujeto mediante el vaivén de sus olas.

El poema refiere explícitamente a la total desintegración de todo lo vivo. No existe marcha atrás. El final ya ha sido advertido por el lector, pues todo está bajo la eterna condena a la repetición. En ese sentido, no es sorpresa que se vuelva a retornar al punto de partida. Al respecto, Muñoz Carrasco manifiesta que:

Con la presencia ineludible del océano comienza ya una medición distinta del tiempo, que toma la naturaleza como referente y no tanto al hombre cargado con su transitoriedad (...). La muerte entonces carece del sentido que se le atribuía en otros poemarios: para el destino de la estirpe [que tiene que ver con la herencia fundacional de sus antepasados] solo significa un nuevo origen [entendido como un empezar de nuevo el ciclo] (2007: 218).

De esta forma, la historia se encuentra destinada a repetirse tal y como lo admite el mismo poema (la condena se confirma en esto mismo): “A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y ha repetido lo mismo” (Varela 239). ¿Qué o quién ha llegado exactamente a lo mismo? El sujeto poético. Él, al igual que el resto de sus antepasados, es el “viandante” que ha emprendido un peculiar viaje, la tarea de explorar su interioridad, y ha tratado de alumbrar varios territorios ocultos de su pasado (en ese sentido “se ha detenido llegando a todas partes”), pero fracasando siempre en el camino. Resulta inevitable la frustración ante la constante repetición. Sin embargo, esta es una realidad

asimilada desde el inicio en *El libro de barro*: “La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola plegándose” (Varela 1996: 221).

Como un suceso perpetuo, el sujeto termina por contemplar el destino que el mar le guarda. Bajo esta lógica, incluso, podría afirmarse que el mar es superior al sujeto en cuanto a que es quien dicta lo que pasará a continuación. El sujeto poético, así, no es capaz de apropiarse de lo patente (el malestar de lo ausente, la herencia fundacional y su eterna condena) y, entonces, su misma naturaleza se coloca por encima de él: “Hasta aquí –seda oscura y ripiosa su voz– tu vida, ha dicho. Esas fueron sus letras” (Varela 239). Llama la atención del lector el hecho de que el sujeto se dirija hacia el mar en un diálogo que carece de sentido. Sin embargo, esto resulta valioso, puesto que demuestra una vez más lo perturbado que se encuentra el entorno del sujeto. Se trata de una conversación íntima entre el mar y el sujeto poético, donde este último exclama en voz alta lo que el mar con sus acciones (el detener el danzar de las olas del mar) ha dictado para él: “Hasta aquí tu vida, ha dicho” (239).

El retorno a la muerte (el regreso al punto de partida) está a un solo paso y con esto mismo, el gran poemario de Blanca Varela termina sus páginas. No obstante, resulta necesario resaltar que la condena de la eterna repetición siembra la posibilidad (porque todo es posible como no) de la existencia de otro libro de barro, en la que el sujeto poético sea otro y donde los fracasos vuelvan a ser otra vez contemplados por una mirada vacía y desorientada ante lo despojado por el tiempo, ante aquello que se muestra inalcanzable y que compromete sugestivamente al sujeto en un constante ir y venir sobre la exploración de su interioridad. Respecto a esto, Dreyfus agrega lo siguiente:

De pronto, las olas del sentido se detienen y ya no es posible agregar ningún trazo: el barro ha terminado de moldearse y su forma, por definitiva, exhibe aun las mismas aristas, las mismas incisiones que son, en realidad, incisiones abiertas para siempre como una herida. Cicatrices y marcas en el tiempo, que revienta y vuelve (...)” (2007: 287).

La herida fundacional se repite en este nuevo punto de partida. La aspiración por abolir la muerte a través de la poesía permanece suspendida en el aire (después de “la gran ola”).

En el presente capítulo, se ha logrado abarcar los dos aspectos que evidencian el estancamiento del sujeto poético en un mundo que al igual que él se presenta totalmente descentrado y caótico: el reconocimiento del sujeto del tiempo circular y la tendencia a la disolución de todo lo vivo. En cada poema analizado, se propone a un sujeto que es siempre testigo de sus fracasos en un ciclo que parece interminable y que sugiere en todas

sus etapas (infancia, juventud, adultez, vejez) el malestar de lo ausente. El reconocimiento del tiempo circular lo ha llevado a darse cuenta de su propia condena: la eterna repetición. Esto guarda correspondencia con la condena heredada de sus antepasados, quienes han pasado por lo mismo y cuyas memorias se encuentran a los bordes del mismo libro. Las figuras de los dioses y hombres antiguos permanecen a lo largo del poemario. Igualmente, la acción de repetir resulta inevitable cuando todo lo que se encuentra alrededor del sujeto alude a referentes circulares (desde el escenario central, las islas, hasta el otro gran protagonista de *El libro de barro*, el mar). Así, siempre se apunta a repetir, sin aprender de los fracasos. Se trata, entonces, de la herida de una condena ajena y heredada que se mantiene abierta hasta el final y que a lo largo de la historia del sujeto poético (la historia del mar) sangra incontables veces. Frente a una vida sinsentido, el sujeto evoca muchas veces a la muerte y se resigna ante ella. Consciente del tiempo cíclico, la acepta con dignidad y, entonces, los poemas adquieren un tinte oscuro. La muerte es un tema dentro de los poemas que da cuenta de la tendencia del sujeto a la desintegración de todo lo vivo. Se trata de la pulsión de muerte; este sentimiento que entraña al sujeto y lo incita a solo contemplar el fin de sus días. La posición de inmovilidad e inacción del sujeto ante lo condenable se mantiene siempre en una línea infinita. El retorno a la muerte implica la vuelta al punto de partida, donde nuevamente el sujeto cuestionará su estar: el cuestionamiento de dios, la exploración a la interioridad, la pregunta por el origen, el anhelo del retorno a la infancia, etc. La vértebra perdida regresa en cada versión del libro de barro para marcar lo angustioso y la falta inherente en la subjetividad humana que revela tanto la división del sujeto consigo mismo como su relación con el poema.

### Conclusiones finales

El sujeto poético de *El libro de barro* es un ser complejo y angustiado frente a su propio descentramiento. En esta investigación se ha alcanzado apreciar a un individuo que, como cualquier otro, se embarca en un viaje hacia la exploración de su interioridad. La obsesión por la búsqueda de la vértebra perdida, metafóricamente, lo ha conducido a tomar una actitud inquieta y desconcertada hasta el final de sus días, cuando por fin el mar, que es dónde inicia la vida, se ha detenido: “Hasta aquí tu vida, ha dicho” (Varela 1996: 239). Así, náufrago de sus propias lagunas como también de la dirección que está tomando su vida, ha confrontado una realidad que es dura y que acrecienta el sinsentido de su existencia.

El lenguaje plasmado a lo largo del poemario ha revelado la representación de un mundo que carece de una totalidad orgánica y armoniosa. Frente a esto, entonces, la espera hacia la gran plenitud, aquella que en cierta forma ansía el sujeto, se suspende por el aire de manera inmediata. Esto se ha alcanzado a evidenciar en el primer capítulo que trata sobre el acercamiento del mismo sujeto poético hacia su origen, hacia un pasado remoto que también va de la mano con la figura de sus antepasados.

En la selección de poemas para el análisis de este capítulo se muestra a un sujeto que cuestiona la “presencia” de dios. Este dios con minúscula que, incluso siendo asesinado por el ser humano de manera simbólica con un cuchillo, también ha sido agraviado por el lenguaje. Se trata de la frase sugerida por Nietzsche “Dios ha muerto”. Esta es comentada a lo largo del análisis y manifiesta que dios ha sido asesinado y que esto ha abierto un sinfín de cuestiones: el hombre está solo en el mundo. De esta manera, la pronunciación de este ser divino, su solo nombre, ya no impone, sino que más bien se lo alude para reprocharle una ausencia que ha impactado en todo individuo. El sujeto poético representa a este dios como un hombre imperfecto que por su misma imperfección ya no pertenece más a ese rango superior que se suponía de su persona. En definitiva, dios para el sujeto es un hombre como cualquiera y de alguna forma también puede ser representado como su propio antepasado, aquel hombre que se ha encontrado en su misma posición y que ha vivido igualmente como el sujeto buscando, pero sin haber encontrado, algún acontecimiento de su historia que le revele un presente más satisfactorio. Sin respuestas y siempre en miras del hueso perdido, queda solo el malestar de lo ausente y lo latente a lo largo del poemario: la acción de hallar y perder sucesivamente.

Dios no es el centro de una totalidad armónica. El centro no es el centro, sino que se encuentra en otro lugar. Esta es una de las conclusiones a la que llega el sujeto poético.

La angustia precede a la creación y esto ocurre porque el mundo es fundamentalmente uno descentrado: la falla en el origen está supuesta en dicha premisa. No hay una figura divina que ocupe el lugar central y, por tanto, añade con su majestuosa presencia una armonía en el mundo. Asimismo, en medida de que se ha cuestionado su superioridad divina, aquella concedida por el ser humano desde tiempos remotos, se exhibe en este poemario esta figura que carece absolutamente de sus facultades poderosas. Por ejemplo, su tacto hiere, pues remarca la herida fundacional del sujeto: el buscarle un sentido a la vida en un acontecimiento que trascienda su ridícula existencia. En ese sentido, el cuestionamiento del sujeto hacia este dios lo confronta directamente con un mundo que, al igual que él, es descentrado. Posee una falta que lo acompañará el resto de su viaje, pero que jamás lo incitará a renunciar en la tarea de explorar su interioridad.

En el segundo apartado de este capítulo, además, se estudió acerca del confrontamiento que el sujeto padece con el silencio. Giovanna Pollarolo en su crítica manifiesta que “*El libro de barro* es una exploración descarnada desde los abismos del lenguaje y de la expresión en busca de la inútil salvación” (2007: 264). Esta cuestión concierne al sujeto. Se trata de la forma en cómo está siendo representada el mundo por Varela en los poemas. Una plenitud inexistente que angustia, pues es inevitable caer en el deseo de alcanzarla (de sentirse, como el sujeto poético, cercano a este mediante el descubrimiento de uno mismo) y, a la vez, en el fatal destino de perderla. La memoria es frágil y el recuerdo igualmente inalcanzable. Esto solo conduce al sujeto en una desesperación que implica una continua lucha consigo mismo. Tal como ese huesecillo frágil que se halla y pierde, la expresión perdida indica el problema con el lenguaje. Las palabras no son suficientes para expresar el malestar de lo ausente. El poemario, en sí, se encuentra atravesado de metáforas y asociaciones. Esto evidencia el abismo del lenguaje que, a la vez, sugiere, el abismo de un mundo caótico e inestable.

La herencia fundacional: una repetición incesante de hallar y perder el hueso perdido se traduce en el conflicto constante del sujeto poético en su esfuerzo por interpretar el silencio. Los dioses-hombres antiguos, que son los antepasados, se comunican alrededor de los bordes del libro. La mancha de sangre, de estos asesinos en su tiempo, queda grabado en el barro y conforma la memoria de los individuos. Sin embargo, es imposible traducir una música lejana e inentendible para los oídos de esta nueva generación. En la nueva versión de este libro de barro, solo queda el desconsuelo de este sujeto moderno y la fatal condena de repetir la misma historia de sus antepasados.

En el segundo capítulo se abarca el tema respecto al deseo insatisfecho. El deseo es provocado por una falta inherente y que ha estado presente en todo individuo (hallar y perder la vértebra perdida), pues una de las cosas que se afirma en el primer apartado es que el deseo es el reconocimiento de una falta constituyente. El hueso perdido no solo representa metafóricamente lo hallado y lo perdido, y un enigma que regresa constantemente para que el sujeto poético reflexione sobre su historia, sino también representa el centro que une a otros huesos. No obstante, en el poemario este hueso se presenta como un fragmento desarticulado y que ya no constituye el centro de todas las funciones dentro de la estructura de un cuerpo. Así, tal como lo sostiene Derrida, “el centro ya no es el centro” (1989: 384). En efecto, Varela desde el poema inicial introduce simbólicamente a un cuerpo y a un sujeto fragmentado, que alguna vez estuvo en completa unidad, pero que ahora se manifiesta solo como el residuo de lo que alguna vez fue.

En medida de que el sujeto encuentra y pierde continuamente, se puede evidenciar una insatisfacción profunda frente a la vida. Esto es en cierta parte motivo por el que el sujeto se emprende en este viaje a la exploración de su interioridad. El deseo, así, se presenta eficazmente como un impulso o una motivación que dirige el sentido de la vida del sujeto. Es necesario entender el deseo como una cadena infinita de deseos que jamás logra ser satisfecha y sobre la que se añade una tras otra. Se ha visto alrededor de este apartado que el sujeto se encuentra enajenado y extraño respecto sí mismo por su carácter descentrado desde el origen (el fallo que precede a la creación). El hueso, de hecho, remite a un pasado y a un residuo que es parte de lo despojado por el tiempo.

Asimismo, el deseo supone el descentramiento del sujeto. La tensión entre el deber y el deseo marca la vida humana. En el poemario, el sujeto se aferra a lo despojado por el tiempo (su obsesión con la búsqueda del hueso perdido) para encontrar una verdad que lo trascienda. Este deseo se coloca por encima del deber, que bien podría ser concentrarse en el presente. Sin embargo, ante el poder que tiene el deseo en la subjetividad humana, el sujeto decide continuar con la exploración de su interioridad. Como se ha visto, en una etapa específica: la infancia. El sujeto está convencido de que allí reside la verdad que necesita traspasar. Así, frente al desconcierto de la vida pasada y la insatisfacción del presente, desea “desenterrar el recuerdo” y activar la memoria para “palpar la imagen, escuchar la sangre”. El deseo, entonces, se presenta como el motor del ser humano. El sujeto es uno que desea y es el deseo lo que lo motiva a la búsqueda de sus pasiones, contradicciones e ideales.

La imposibilidad de traspasar la etapa de la infancia se debe a que es una perturbada y con contenidos traumáticos. Esto se ha evidenciado a partir del breve recuerdo del sujeto poético cuando él de niño se ve en el espejo y solo puede identificarse como un monstruo. En esta parte del análisis, se ha alcanzado a interpretar qué significa ese reflejo monstruoso y qué supone para el sujeto. Para ello, se consultó la noción de Lacan del “estadio del espejo” y sobre este se llega a la conclusión de que, en la etapa del espejo, el niño adquiere una imagen agradablemente unificada de sí. Se trata de un engaño feliz, pues el niño se identifica con una imagen que en realidad es externa. Por el contrario, en *El libro de barro*, el hecho de que el niño-sujeto poético no se vea como un todo unificado, sino como un monstruo, con anomalías, dice mucho sobre la experiencia de su infancia.

La etapa de la infancia es también sugerida por el recuerdo del padre al inicio del poemario. El sujeto poético halla y pierde la vértebra perdida y la sombra del padre inmediatamente desaparece. El padre, ciertamente, constituye una figura inaugural de la infancia. Su presencia, sin embargo, en la actualidad no es más que solo una ausencia y aquel recuerdo que supone una búsqueda. Todo, entonces, parece estar conectado con la infancia. Cuando el niño se mira en el espejo, este se reconoce como un sujeto fragmentado (descentrado). Su identidad ha sido definida desde ese momento.

En el último apartado de este capítulo, se afirma que el deseo es la presencia de una fantasía estructurante. Muy a pesar de la imposibilidad de traspasar los recuerdos traumáticos de la infancia, el sujeto no se rinde, pues el deseo continúa presentándose como una ilusión (una fantasía) que permitirá el descubrimiento de uno mismo. Así, el deseo es un cuento, una narrativa y una fantasía que surge porque promete la felicidad. El sujeto poético se lo cuenta para ser feliz e incentivar la búsqueda de la verdad que logre trascender su existencia. La fantasía es una construcción que estimula y promete encubrir la falta en el otro, como lo expresa Stavrakakis. La estructura de la fantasía es siempre la relación entre el sujeto atravesado por la falta propia de su condición humana y la promesa de la eliminación de esta falta. En el poemario, la atención del sujeto está en explorar su interioridad (“horadar el silencio”); muy a pesar de que esto signifique atravesar una zona oculta de sí mismo (“al pelar un fruto abruma el misterio de la carne”). Alcanzar la verdad es un deseo ansioso y uno destinado al fracaso.

El deseo de retornar a la infancia es imposible y una tarea complicada porque supone un confrontamiento constante entre la dimensión de lo consciente y lo inconsciente. Aquí se consulta las nociones de Freud. El deseo solo se alcanzará

desenterrando algunos recuerdos de la infancia. Sin embargo, lo cierto es que estos recuerdos parecen ser demasiado intensos para traer a la consciencia y, por tanto, terminan borrándose o esfumándose de la mente de forma inmediata como aquel hueso perdido inicialmente. Ante la imposibilidad de desenterrar por completo la etapa de la infancia para alcanzar una verdad o una revelación, el sujeto poético solo encuentra ausencia.

Por último, en el tercer capítulo se ha revisado el tema de la consciencia de tiempo y muerte. En este, la repetición de los fracasos por el sujeto tiene un protagonismo central. Como se ha visto, hallar y perder el hueso perdido es un acto repetitivo a lo largo del poemario. La figura del hueso es inalcanzable; aun así, el sujeto insiste en su búsqueda. Esto demuestra la inevitabilidad de este por ser testigo de sus mismos fracasos. Lo repetitivo alude a dos cosas dentro del poemario: una estructura circular propia del libro que alude a la imagen de la vida como un bucle y la tendencia a la aniquilación de todo lo vivo o la pulsión de muerte.

En el primer apartado, todo parece indicar una condena a la eterna repetición: el mar y las islas que rodean al sujeto poético. El mismo escenario, de hecho, contribuye a la sensación de lo repetitivo. La condena ha sido heredada por sus antepasados, aquellos que han pasado por lo mismo y cuyas memorias están dentro del libro de barro. Los referentes circulares, sin duda alguna, se encuentran insertos dentro de este (las etapas de un ser humano, la figura de los ciclos, las temporadas del año, los días, las horas, etc.). El sujeto poético infiere sobre lo repetitivo esencialmente con la imagen del mar. El mar, donde inicia la vida, tiene su propio movimiento. Este vaivén que va y viene indica la repetición del mismo acto de hallar y perder. Así, todo guarda relación: el danzar de las olas como la vida misma.

El sujeto está condenado a repetir sin aprender. Incluso, insiste en hallar y perder por la ilusión falsa que provoca el mismo deseo. Esta ilusión es la que lo incita activamente a la búsqueda de una verdad que lo trascienda, y que en cierta forma le genera satisfacción. Sin embargo, al mismo tiempo, resulta autodestructivo ser constantemente testigos de los fracasos de uno mismo. Aquí es donde se sugiere el retorno a la muerte o la pulsión de muerte. Se trata del sentimiento que entraña al sujeto y lo incita a solo contemplar el fin de sus días. Se afirma en esto el estancamiento de un sujeto en un mundo que al igual que él se presenta absolutamente descentrado y caótico.

La respuesta frente a la condena fundacional y heredada por parte del individuo es solo de mera contemplación y absoluta inactividad. Los poemas comienzan a adquirir un tinte oscuro, cuando el sujeto, al ser consciente del tiempo cíclico, acepta con dignidad

la repetición misma sin escapatoria y termina abarcando en los poemas el gran tema: la muerte. Esto es lo que abarca, sobre todo, el segundo apartado. En este se ha alcanzado a revisar la preferencia del sujeto por lo inerte. El retorno a la muerte implica la vuelta al punto de partida, donde nuevamente el sujeto cuestionará su estar y la historia del mar (de la vida de un sujeto sin sentido) volverá a repetirse.



### Bibliografía citada

Barros, Marcelo

1996 *La pulsión de muerte, el lenguaje y el sujeto*. Buenos Aires: El Otro.

Concari, Anahí

2016 “Dios y la carne en los poemarios *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* de Blanca Varela”. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

Corsi, Paulina

2002 “Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud”. *Revista chilena de neuro-psiquiatría* 40. 4: 361-370. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272002000400008>

Derrida, Jacques

1989 “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. 383-401.

Dreyfus, Mariela & Rocío Silva-Santisteban, eds.

2007 *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Fondo editorial del congreso del Perú. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Dreyfus, Mariela & María, Negroni

2007 “Lectura a dos voces de *El libro de barro*”. En Dreyfus y Silva-Santisteban, eds. 2007: 279-287.

Freud, Sigmund.

1986 [1912] “Notas sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis”. En *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey. Trad. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu. 270-277.

1986 [1914] “Recordar, repetir y reelaborar” (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II). En *Obras completas*. 147-157.

Gazzolo, Ana María

2007 “Blanca Varela: más allá del dolor y del placer”. En Dreyfus y Silva-Santisteban, eds. 2007: pp. 73-84.

2021 *En la punta de los dedos: aproximación al proceso creativo de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Giannoni, Natalia.

2007 “La palabra silente en *El libro de barro* de Blanca Varela”. En Dreyfus y Silva-Santisteban, eds. 2007: 289-296.

Kristal, Efraín

1995 “Entrevista con Blanca Varela”. *Mester* 24. [https://escholarship.org/content/qt82452542/qt82452542\\_noSplash\\_f001b36163ce94fdf1292c007b491be9.pdf?t=metac2](https://escholarship.org/content/qt82452542/qt82452542_noSplash_f001b36163ce94fdf1292c007b491be9.pdf?t=metac2)

Lacan, Jacques

1958 *El deseo y su interpretación (Versión Crítica)*. Seminario 6. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires. <https://e-diccionessjustine-elp.net/wp-content/uploads/2020/02/El-deseo-y-su-interpretacio%CC%81n.pdf>

2000 “El estadio del espejo como formador de la relación del yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I*. México DF: Siglo XXI.

Muñoz, Olga

2006 “La búsqueda del origen en *El libro de barro* de Blanca Varela”. *Lienzo*. 193-207.

Nietzsche, Friedrich

1882 *La gaya ciencia*. Chemnitz: Ernst Schmeitzner.

1883 *Así habló Zaratustra*. Chemnitz: Ernst Schmeitzner.

Stavrakakis, Yanis

2007 “El sujeto lacaniano: la imposibilidad de la identidad y la centralidad de la identificación” y “El objeto lacaniano”: dialéctica de la imposibilidad social. En *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.

Varela, Blanca

1996 *Canto villano: poesía reunida (1949-1994)*. México DF: Fondo de cultura económica.

Vich, Víctor

2018 “Políticas de lo íntimo en la poesía de Blanca Varela”. En *Poetas peruanos del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Zizek, Slavoj

1999 “Los siete velos de la fantasía”. En *El acoso de las fantasías*. México DF: Siglo XXI.