



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE PREGRADO

El funcionamiento de los motivos del mar, la melancolía y la muerte en *Sinfonía del hombre fósil* de Stella Díaz Varín

Tesis para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, mención en
Literatura

Katalina Zepeda

Profesores guías: David Wallace y Sergio Caruman

Santiago de Chile, 2023

INDICE

Agradecimientos

Resumen/Abstract

Introducción

- I. Antecedentes
- II. Rastreo historiográfico
- III. Exclusión en el Canon

Capítulo I: Marco teórico

- I. Tema
- II. Motivo
- III. Isotopía

Capítulo II: Análisis de poemas (I-VI)

- I. Trastocada por el mar
- II. Muerte y el mito de Orfeo
- III. La melancolía

Conclusión

Anexo de poemas

Referencias bibliográficas

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer a mis profesores guía, Sergio Caruman y David Wallace, por su enorme disposición, a pesar de los inconvenientes, por su apoyo y comentarios acertados. Por la transmisión de conocimiento, obsequio impagable.

Agradecer a mi familia, amigos y amores, que de una u otra forma han contribuido en la realización de esta tesis, desde un mensaje de aliento, hasta un café preparado en la madrugada. Gracias por creer en mí y en mis capacidades.

A mi gato, por recordarme en su mirada la ternura de la existencia.

A mí misma por no dejarme abatir.

Y a Stella, alma turbulenta en quien encontré un refugio, gracias por escribir los poemas que me acompañarán siempre.

Resumen/Abstract

El siguiente trabajo de tesis tiene como objetivo principal el análisis semántico metodológico de siete poemas de la poeta chilena Stella Díaz Varín, los cuales se encuentran en el segundo apartado del poemario *Sinfonía del Hombre Fósil*, denominado *Introducción al Vértigo*. El análisis se llevara a cabo mediante la utilización de tres términos principales implementados desde la teoría literaria; Tema, Motivo e Isotopía, poniendo principal atención en los Motivos literarios utilizados por la autora, con la finalidad de lograr estabilizar el texto desde el punto de vista semántico, al preguntar por el significado del mismo.

Introducción

I. Antecedentes

Los estudios académicos existentes sobre Stella Díaz Varín y su poesía son escasos. Hay, a mi parecer, un desconocimiento generalizado sobre la autora. Si bien su personalidad y papel en la escena literaria Chilena de la generación del 50, no pasó del todo desapercibida, no existen muchos estudios sobre el total de textos publicados de su autoría y la fuerza literaria que los envuelve. Los estudios de tesis o tipo ensayo que se pueden encontrar, son bastante limitados, y proponen paradigmas que están recién armándose y posicionándose en la crítica literaria, es decir, son trabajos recientes con poca revisión y lectura. Por lo tanto el principal objetivo de este trabajo de tesis, es transformarse en un aporte a esa crítica, en un escenario de estudio que está lleno de vacíos y desconocimiento.

Una vez revisados estos estudios, me limité a clasificarlos en tres líneas principalmente, aquellos referidos a estudios de género; muy de la mano con el movimiento feminista del 2018, donde se realza su figura como autora contestataria y disidente. Estudios autobiográficos, que se centran en analizar su vida personal, estableciendo algunos lazos entre su vida y su obra a modo de justificación, y finalmente investigaciones literarias. Estos enfoques no son excluyentes y en algunos casos se permean unos con otros. Revisaré los antecedentes en cada caso.

Estudios con enfoque de género.

Si bien Stella Díaz Varín nunca se auto denominó como feminista, algunos autores logran realizar esa lectura de su obra; al posicionarse como mujer poeta dentro de una sociedad y escena artística liderada principalmente por varones, en donde su voz y potencia creadora es constantemente silenciada.

Esta posición en donde la crítica literaria la ha relegado, Daniela Ramírez en su tesis *Stella Díaz Varín: Sobre como dejar de sobrevivir para comenzar a vivir en los márgenes de una sociedad masculina a través de la escritura femenina (2018)*, la denomina como *Abyecto*. Y realiza un análisis del concepto desde dos teóricas feministas, Butler y Kristeva. Comprendiendo lo *Abyecto* como, todo aquello excluido de la sociedad, que queda afuera y amenaza a la norma. Se analiza e identifica también la exploración de un *yo* femenino en su poética, de la necesidad de generar un lugar propio y alternativo desde donde escribir, para sobreponerse a esa marginalidad.

Se habla por lo tanto de una escritura primordialmente femenina, y se establece una lectura de su obra con un enfoque teórico-metodológico desde el género y el feminismo. Además de hacer una revisión crítica de los prólogos a sus poemarios *Tiempo, medida imaginaria* y *Los dones previsibles*, donde concluye que el trabajo de la autora ha quedado fuera de la crítica y de análisis literarios.

“A partir de la publicación de *Los dones previsibles* –a la que siguió, en 2011, la edición *post mortem* de su Obra Reunida-, la poesía de Stella Díaz Varín ha experimentado nuevos y sólidos reconocimientos y miradas, en particular de investigadoras vinculadas a los estudios de género.” (Donoso 2021)

Junto con estos antecedentes, y considerando que en la actualidad se continúa enmudeciendo voces femeninas sumamente enriquecedoras para el imaginario cultural del país, estos estudios y esta tesis también, tienen por motivo rescatar su valor como escritora y creadora, más allá de categorizaciones.

Estudios con enfoque autobiográfico.

La información que podemos encontrar sobre Stella y su vida, es mucho más prolífica respecto a la que podemos encontrar de lecturas de su obra. Sin duda su personalidad fuerte y esa impronta que le caracterizaba dieron mucho que hablar. Su historia está sumamente cargada por anécdotas, amoríos y bohemia, lo cual fue configurando una especie de leyenda urbana en torno a su persona.

Más allá de esa caricaturización de Stella, su paso por este mundo no estuvo exento de dolores y desventura, y como podemos apreciar desde el primer momento al leer su obra, su poesía también esta permeada por un temple agónico y doloroso. Desde este lugar, algunos autores deciden llevar a cabo análisis autobiográficos, estableciendo vínculos imaginarios entre su vida y su poesía, retomando el concepto de la *experiencia interior* para justificar dicha relación, “(...) relación que en la poeta Stella Díaz Varín se establece por medio de la escritura que es fiel a su voz, es fiel a su experiencia, que vive desviviendo, como una leyenda turbulenta” como menciona Nelson Rodríguez en su tesis *Stella Díaz Varín: La poesía como gesto autobiográfico (Escritura y experiencia interior)*. (Rodríguez 2004)

De acuerdo a lo que he investigado, este tipo de estudios académicos sobre la biografía de la autora son bastante limitados, no así fuentes de otra índole, como por ejemplo entrevistas a escritores que convivieron en la escena, publicaciones en diarios o revistas, el documental de Fernando Guzzoni, *La colorina* y recientemente el lanzamiento del libro, *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín* (2021) por la periodista Claudia Donoso, en el cual la misma autora revela, antes de su muerte, distintos acontecimientos de su vida, en el contexto político chileno de la dictadura, y la labor del poeta.

Como podemos observar la creación de contenido en torno a la autora, es sumamente actual y algo que está sucediendo en el presente. El año 2006 Stella Díaz Varín ganó el fondo concursable para el fomento del libro y la lectura, que entrega el consejo nacional de la cultura y las artes, mediante el cual publicaría su autobiografía. El libro no logró ser publicado debido a su repentina muerte, pero se rumorea que estaría terminado. Quizás en algún momento salga a la luz.

Estudios literarios.

Estos estudios se remiten a analizar la obra de la autora desde motivos particulares observables en su poética, y corresponde a la tarea que quiero llevar a cabo con este trabajo de tesis. Como ya he mencionado con anterioridad, existe un desconocimiento generalizado y poca información respecto a su poesía, pero existen algunas tesinas recientes, que me parece necesario destacar. *Desde el silencio al nido de la acústica. Asociación circular de sonido-vida y silencio-muerte en dos obras de Stella Díaz Varín* (2012) y *Yo sé cómo se pierde la pupila y su negro color: Visualidad y paisaje en la poesía de Stella Díaz Varín* (2022) Son dos trabajos actuales de importante base teórica, que retoman la reflexión crítica en torno al objeto poético, y proponen nuevos caminos nunca antes planteados.

Autores como Andrés Morales en *La esperanza oculta en Stella Díaz Varín* (2005) y la profesora Rosa Alcayala Toro en *Breves reflexiones acerca de la obra de Stella Díaz Varín* (2010) categorizan su poesía como metafísica, *órfica* o existencial, pero no existen estudios desde la literariedad para confirmar dicha afirmación. El autor del prólogo a su obra reunida, Cristian Gómez, plantea la obra de Stella como poesía religiosa;

“La tradición poética, entonces, con la que se entronca nuestra autora, intentan develar aquellas honduras del ser que permanecerían ocultas para el ser humano en su rutina diaria, honduras o abismos de su condición que solo podrían alcanzarse en una introspección profunda, que –en un gesto circular que involucra otros niveles de lectura- lo alejaría del mundo y su apariencia para devolverlo al mundo verdadero y su esencia (...)” (Gómez, 2011)

La mayoría de los autores que han revisado la obra de Stella confluyen en un punto en común, su escritura está cargada de una multiplicidad de signos que aluden al ser y a cuestionamientos que van más allá de lo material, de aquí estas categorizaciones de poesía religiosa, metafísica, trascendental, mística, etc.

Desde esa base, decido analizar el apartado *Introducción al vértigo*, que se encuentra dentro del poemario *Sinfonía del hombre fósil* (1953) intentando adscribirme a la última línea de investigación expuesta. Si bien considero que toda la obra de la autora, está sumamente permeada por cuestiones referidas a una poética del dolor y la muerte, acoto la investigación

a este apartado para llevar a cabo un análisis más exhaustivo y minucioso, centrándome en el eje semántico de los textos.

II. Rastreo Historiográfico

Para comprobar el estado de exclusión en el que se encuentra la poeta, he realizado una búsqueda exhaustiva en distintos textos historiográficos sobre la literatura Chilena, cinco para ser exactos. Dentro de ellos figuran textos canónicos y fundacionales sobre la Literatura Chilena, otros no tan populares, con fechas de publicación desde 1954 a 1996. Todos los textos confluyen en un mismo punto respecto a la autora; no es mencionada.

Historia de la Literatura Chilena (1954) por el profesor Francisco Dussuel, menciona en el apartado denominado *ciclo contemporáneo* a los poetas más revisados de la época, nombres como Mistral, Huidobro, Neruda, De Rokha, Oscar Castro, se repiten. Posteriormente nombra y describe a ocho poetas más del siglo XX, sin embargo Varín no aparece.

El profesor Vicente Mengod realiza una exhaustiva descripción de los escritores chilenos más destacados, en *Historia de la Literatura Chilena* (1967). En el apartado *Poesía del siglo XX* menciona autores como Pedro Prado, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Oscar Castro y Nicanor Parra. Posteriormente se dedica a rastrear nuevos nombres, describiendo a un total de cincuenta poetas chilenos, nombrando algunos como Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Gonzalo Rojas, Pedro Lastra, Oscar Hahn, Enrique Lihn, Jorge Teillier, etc. Este último íntimo amigo de Stella Díaz Varín. A pesar de revisar autores coetáneos, que compartían la misma escena literaria, Varín no es mencionada.

El profesor Hugo Montes publica *Historia de la Literatura Chilena* en Febrero de 1974, al revisar el índice resuenan los nombres de Mistral, Huidobro y Neruda como grandes logros, posteriormente en las secciones *Generación del 57* y *Poesía de Fin de Siglo*, donde podríamos situar a la autora, esta no es nombrada, revisé también el índice onomástico con el que contaba el texto, ya que si bien no la mencionan como poeta consolidada, podrían mencionarla como amistad o destacar su relación cercana con algún escritor; sin embargo, no aparece.

Historia de la Literatura Chilena (1994) por el profesor Maximino Fernández Fraile, constituye una de las historiografías más completas respecto a la escena literaria chilena en distintas épocas, con tres tomos que van desde la literatura en la época colonial hasta la generación de los 90 y post 90 o también llamados “niños 2000”. Expone en el tomo II, capítulo III: *Las alturas poéticas*, los grandes logros de mediados del siglo XX, apellidos como Huidobro, Neruda, Castro y Parra cuentan con su propia sección, seguido por el apartado de *Otros Poetas* donde el autor nombra y describe brevemente a treinta y siete poetas más del periodo, ocho de las cuales corresponden a poetas mujeres, sin embargo Stella Díaz Varín no es nombrada.

Historia Crítica de la Literatura Chilena de Cedomil Goic presenta un arduo trabajo de investigación y análisis en sus tres extensos tomos, revisé el tomo correspondiente al contexto de Varín, el cual correspondería al tomo III, *La época contemporánea*, donde el autor menciona y estudia el trabajo de los autores contemporáneos más destacados en distintos ámbitos, ya sea, narrativa, dramaturgia, ensayo, y poesía, en esta última línea se mencionan autores como, Vicente Huidobro, Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Nicanor Parra y finalmente Enrique Lihn en el apartado La poesía de hoy, como poetas más actuales, sin embargo Stella Díaz no es mencionada.

III. Exclusión del canon

Mujer crítica de su entorno, rebelde a los catálogos y los prototipos, cuestionadora y amiga de las verdades, marginal y marginada, influyó posiblemente en su borramiento del canon literario.

Naín Nómez, *Antología crítica de la literatura chilena*, 2006

De esta manera, podemos observar mediante el rastreo historiográfico de la autora en la literatura chilena, que existe un silenciamiento a su persona, o como mejor diría Harold Bloom, una exclusión del canon. Como explicita en el prefacio a su texto *El Canon Occidental*, el autor entiende autores canónicos por quienes representan una autoridad en nuestra cultura, *tanto por su sublimidad o como por su naturaleza representativa* (Bloom

1994). El autor intenta responder la pregunta ¿Qué hace que un autor sea considerado canónico? ¿Cuáles serían los principales rasgos para entrar en esta categorización, y a que tarea se enfrentan en el camino? Afirma que, “La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña.” También menciona que “Cuando se lee una obra canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos. (...) tienen en común esa cualidad misteriosa, esa capacidad de hacerte sentir extraño en tu propia casa.” (Bloom 1994) En primera parte sería necesario entonces esa cualidad de extrañeza que el autor menciona repetidamente, la cual vendría dada por cierta originalidad del texto, pero aquí nos intrincamos en otra cuestión problemática y difícil de dilucidar, ¿Qué hace que un texto sea o no original?

Según Pfeiffer la originalidad correspondería a una actitud interna y está directamente ligada a lo prístino del ser, sería “un modo de enfrentarse con el mundo, de ser en él” (Pfeiffer 1976) esta cualidad sería la base para toda poesía verdadera. La cual debe estar acompañada por una capacidad de expresión y fuerza plasmadora que logre salir de representaciones, tradiciones, imágenes y simbolismos repetidamente utilizados que terminen transformando el texto en un cliché. Sin embargo en la medida en que una lengua se encuentra conformada establemente, por lo tanto literariamente, casi todo sentimiento o vivencia se encuentra ya sistematizado en un campo metafórico, poéticamente representado o “sellado en una convención idiomática” (Pfeiffer 1976) por medio de la tradición.

La tarea de crear un texto original y por lo tanto canónico parece entonces un imposible, ya que estaría todo escrito. Es aquí donde los autores deben utilizar su genialidad creativa para lograr anteponerse a lo que Bloom denomina *la angustia de las influencias*, terminología que hace referencia al complejo proceso de la influencia literaria. Es decir, todo gran escritor/a es consciente de que su obra puede tomar cierta inspiración de obras canónicas anteriores, pero sabe reconstruirlas (o deconstruirlas) con experticia para proponer nuevos lenguajes y posicionarse dentro del canon.

Como bien aclara el autor, “Hay que arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar una originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental. La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también

una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon.” (Bloom 1994)

Ahora bien, regresando a nuestra autora, ¿Cómo sería posible competir o *luchar*, si no estás siendo visto? ¿De qué manera entras en la disputa si no te permiten alinearte en las filas? Varín ni si quiera entra en la competencia literaria a la que se refiere Bloom, al quedar completamente excluida de todos los índices. Existe un ocultamiento a su trabajo como poeta, pero una visibilización de su quehacer. Ocultamiento del que la misma autora era consciente, y no tenía escrúpulos para manifestarlo, como hace en la entrevista a Esteban Navarro, *Stella Díaz Varín: a trancas y barrancas*, del año 1992, cuando le interrogan respecto a su opinión por el feminismo en la poesía y si la poesía tiene sexo para ella.

“¿Tú crees que los hombres deberían hacer algo por ti?

–Yo creo que alguno debió haber hecho algo ¿ya? Y no han hecho absolutamente nada. Al contrario: cuando se trató de Stella Díaz, que es la galla galluda y controvertida y dudabsin (¡!), pongámosle una lápida encima a la Stella Díaz. En cambio, las mujeres se han portado estupendamente bien, se han portado como mujeres que son, y verdaderamente están diciendo <<miren, esta mujer escribió esto>>, <<a esta mujer hay que invitarla acá>>.” (Navarro 1992)

Al quedar, por lo tanto, excluida del canon literario occidental clásico, se genera una especie de *Canon Subalterno* o una contra hegemonía en torno a la autora, ya que sí existieron voces críticas interesadas por rescatar su obra, pero que finalmente quedan relegadas a un *underground* difícil de escudriñar.

Capítulo I: Marco teórico

El siguiente trabajo de tesis tiene como objetivo principal el análisis semántico de la poesía de Stella Díaz Varín, específicamente del apartado *Introducción al vértigo*, del segundo poemario publicado por la autora, *Sinfonía del hombre fósil*, del año 1953. El cual está conformado por un total de seis poemas titulados por números romanos del I al VI. Para llevar a cabo dicho análisis, será necesario aclarar y especificar primero ciertos conceptos teóricos desde los cuales abordaré los textos.

Al estudiar el carácter semántico del lenguaje, nos atenemos específicamente al significado de este, es decir, al sentido e interpretación de las palabras en un contexto dado, de acuerdo a lo anterior, acoto la investigación a las unidades sintacto-temáticas que puedo encontrar en los poemas al preguntarme por aquello de lo que se habla. Como bien menciona Cesare Segre en su texto *Principios de análisis del texto literario*, la palabra estaría colmada de potencialidad, entendiendo potencialidad como la capacidad de una misma palabra por poseer distintos significados. Si a lo anterior le agregamos el escenario denso y conceptual que poseen los textos poéticos, con su lenguaje figurado, metafórico, distintos simbolismos e imágenes, la comprensión y la búsqueda de significado en este tipo de escritos se convierten en una tarea compleja y difícil de develar.

Por consiguiente tomaré tres términos implementados por la teoría literaria que se obtienen desde el aspecto semántico del lenguaje y la semántica estructural, estos corresponden al Tema, Motivo e Isotopía, los cuales tienen por finalidad caracterizar los textos desde el punto de vista de su coherencia global, local y específica de los clasemas, respectivamente. Al recurrir a símbolos específicos que se repiten constantemente a lo largo de la obra, se refuerza el significado o la idea central, el qué quiso decir la voz elocutiva del poema, obligándonos a poner una atención específica en la insistencia. Los tres términos buscan, por lo tanto, estabilizar y cerrar el posible significado de los textos.

I. Tema

Para comprender el motivo es necesario primero identificar el tema, ya que corresponde a la unidad anterior y de mayor amplitud. El Tema es aquello que brinda la coherencia

global en una obra literaria, es decir, la idea central que hace inteligible el significado de un texto. Para Tomachevski el tema corresponde a la “unidad significativa mínima, reiterada a lo largo de una obra” (1970), y en términos de Estébanez, “el tema es lo que posibilita la coherencia interna de una obra, es su rica complejidad” (1996)

En ese sentido podemos afirmar que el tema es, por lo tanto, aquello de lo que se trata un texto, la materia elaborable, o la idea inspiradora, el cual se inscribe siempre dentro de un campo semántico y terminaría preparando “las conexiones simbólicas atribuibles a los significados” según Segre (1985)

Para Van Dijk (1980), todo texto posee un núcleo informativo fundamental, aquello de lo que trata o su tema, en relación a esto propone el término de Macroestructura textual, el cual hace referencia al contenido semántico global que representa el sentido de un texto. La Macroestructura funciona entonces como un mecanismo o una herramienta de coherencia global, el tema más general, del cual se desprenden subtemas locales a medida que se desarrolla el texto.

II. Motivo

El motivo, a diferencia del tema, es aquella unidad que asegura la coherencia local en términos de repetición, es más específico que el tema, ya que este puede contener distintos motivos; y varios motivos, a su vez, pueden construir “el almacén temático de la obra” (Beristáin 1995)

Como explicita Wolfgang Kayser en el texto *Interpretación y análisis del texto literario*, “El motivo es una situación típica que se repite, llena, por lo tanto, de significado humano. (...) Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica en el fondo el nombre de motivo (derivado *de movere*)” (1992)

El motivo es la unidad que resulta de la observación, durante el análisis del texto, a partir de una doble perspectiva: sintáctica si se ve como preposición atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento, semántica: si se atiende a las relaciones de semejanza –y de oposición- que establece con otras unidades próximas o distantes. Es decir motivo

es aquella “cierta construcción” cuyos elementos se hayan unidos por una idea o tema en común. (Beristáin 1995)

En la poesía, el motivo se entiende como la concreción de un significado conceptual: mediante este se entrega un mensaje cargado de representatividad, una emoción intensa que termina siendo homogénea a lo largo del texto. De esta manera “Cuando un motivo aparece de forma recurrente a lo largo de una obra puede constituir lo que se denomina un *leitmotiv*” (Estébanez 1996) entendiendo *Leitmotiv* como el motivo dominante o central y que puede estar presente en el total de las obras de un poeta. Este sistema de congruencias u oposiciones semánticas formalizan y estabilizan el texto, facilitando al lector, la tarea de caracterizar el mundo poético del autor.

III. Isotopía

Isotopía corresponde a un término desde la semiótica estructural, instaurado por Greimas, y hace referencia a la categoría estructural que caracteriza el funcionamiento del texto. En términos sencillos corresponde a una repetición de conceptos de significado similar dentro de un mismo campo semántico.

Para Beristáin “Isotopía es cada línea temática o cada línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de este, su coherencia.” (1995)

Esta repetición en las líneas de significación, orientan nuestra lectura, y dirigen efectivamente nuestra comprensión del texto en torno a su sentido, van funcionando como un elemento *revelador*, quitando posibles ambigüedades que se presentan en el texto, sobre todo en el poético, estableciendo una matriz de lectura que brinda uniformidad al poema, en términos del significado.

Cada una de estas líneas de significación, mencionadas anteriormente, conforman la red isotópica en el texto, redundante y repetitiva, o como bien menciona Segre, se produce una “Iteratividad a lo largo de una cadena sintagmática de clasemas (=unidades mínimas

de significación contextual) que aseguran la homogeneidad del discurso enunciado.” (1985) buscando, por lo tanto, una lectura única.

De esta forma, es posible organizar esta red isotópica en relación con una categoría semántica principal, teniendo en consideración las diferentes líneas temáticas que la conforman, de igual manera en que “las aguas afluentes suman su entidad a las aguas del río (isotopías más profundas, que menciona Greimas) en que desembocan.” (Beristaín 1995)

Teniendo estos tres conceptos definidos me remitiré al análisis de los poemas poniendo principal atención a los motivos literarios presentes en el texto, (los cuales se adscriben a temas, como categoría de significación mayor) y la identificación de las distintas isotopías a lo largo de los poemas, considerando que ambos conceptos buscan la estabilización y la búsqueda de coherencia dentro de un mismo campo semántico que finalmente se observará como homogéneo.

Capítulo II: Análisis de poemas

Si a cada día, si a cada espacio vengo,
por la noche mis manos enloquecen,
y el vértigo fustiga la horadada simiente.

Stella Díaz Varín, *Sinfonía del hombre fósil*, 1953.

La serie de poemas a analizar son parte del segundo poemario publicado por la autora en el año 1953, denominado *Sinfonía de hombre fósil*. La primera edición de este texto fue publicada por Ediciones Salamandra y se desconoce el tiraje total de ejemplares. La segunda publicación corresponde a su obra reunida por Ediciones Cuarto Propio en el año 2011. El poemario consta de tres apartados, *Cantos de Anadir*, *Introducción al vértigo* y *Sinfonía del hombre fósil*, lo cual hace sentido si entendemos sinfonía como una composición (musical) de tres movimientos que mantiene cierta unidad de tono y desarrollo. Por consiguiente el significado literal de fósil, corresponde a una sustancia orgánica muerta, también responde al concepto de algo muy viejo, petrificado y antiguo, en este caso a un *hombre fósil*. Desde esta base podemos dilucidar los primeros indicios de significación para el resto de su obra, la cual desde el título mantiene una relación con –lo muerto-, con algo petrificado por el paso del tiempo, a lo cual me referiré más adelante.

Por otra parte la sección a analizar, denominada *Introducción al vértigo*, también entrega un contenido semántico primordial para el entendimiento del resto de los poemas, ya que entendemos la sensación de vértigo, como trastorno del sentido del equilibrio caracterizado por una sensación de movimiento rotatorio del cuerpo o de los objetos que lo rodean, y en su segunda acepción, turbación del juicio, mareo, aturdimiento, vahído.¹ Se entiende por lo tanto, la sensación de malestar físico que entrega la voz elocutiva, una introducción al mareo. Y a medida que nos vamos adentrando al contenido de los poemas, se torna cada vez más intenso este movimiento circular.

¹Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23ª ed., [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es>

I. Trastocada por el mar

“¡Que mi quilla reviente! ¡Que me pierda en el mar!”

Stella Díaz Varín citando al *Barco Ebrio* de Rimbaud, en *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*. Claudia Donoso, 2021

Al ir develando los poemas desde su contenido semántico, la cantidad de relaciones y conexiones que es posible establecer, es sumamente productiva y quiero creer que asertiva, es por esto que parto desde el título de la sección para caracterizar el primer motivo literario identificable en la obra. El mareo, que mencionaba con anterioridad, proviene del latín marea (mare), y nace desde la indisposición que sentían los marineros al adentrarse al océano, el ir y venir constante de los navíos generaba la náusea y finalmente el vómito. Esta fatiga causada por la inmensidad de las olas, es una constante que se repite en la poética de Varín, quien recurre una y otra vez a imágenes que mantienen relación con lo marítimo, de sus objetos y características.

La utilización del mar como tópico literario, es un recurso ampliamente revisado por teóricos y críticos, y se posiciona como un motivo recurrente en la literatura occidental, de la misma forma que adquiere multiplicidad de símbolos de acuerdo al movimiento literario y contexto en que se utilice. Suele ser visto como metáfora de la existencia humana, en relación al héroe que viaja y lucha contra las tempestades y también como símbolo ambivalente entre la vida y la muerte, al ser las aguas en movimiento la representación del estado transitorio entre ambos extremos.

Desde el romanticismo se entiende la contemplación del mar como un espacio de meditación interior, también se habla de la representación del subconsciente, ya que su característica inmensurable suele dirigir a la sensación estética de lo sublime y por lo tanto, de aquello que “reside en la imaginación”. (García 2008)

Como menciona María Teresa Caro en su texto *El mar, absoluto literario. La influencia del romanticismo alemán en la Renaixença Catalana*, “El mar de los poetas románticos es una utopía de sentido figurado en cuyos regazos buscan el vaivén de lo eterno residual. El paisaje marino, naturaleza donde confluyen lo acabado y lo inacabado, inspira su

mirada interior como un espejo de lo que Bachelard denomina <<inmensidad íntima>>, pues en la poética de su espacio se desata la pasión humana que no imita sino que penetra la obra natural para entender su modo de operar orgánico y vivo hacia la plenitud y variedad interminables” (Caro 2013)

En este sentido y en relación, no solo a las repetitivas imágenes marinas que utilizan los textos, sino también a las múltiples alusiones que hace frente al atributo inmensurable que posee el mar, adscribo la línea de análisis respecto a la visión que se obtiene desde el Romanticismo. Por lo que el motivo principal que es posible abordar en *Introducción al vértigo*, tiene que ver principalmente con la emoción intensa de sentirse turbada por la magnitud marina, la cual le generaría el vértigo, el malestar físico del mareo, el que se observa en los seis poemas que componen la sección. Además de lograr la estabilización de los textos en términos de su sentido, mediante la insistencia de estas imágenes y la formación de isotopías en torno al mar y sus cualidades. Revisemos en cada caso:

En Poema I, primer verso de la primera estrofa, la hablante enuncia, “Desde la inmensidad con tu trozo de proa, desde donde venías mi primer enemigo” (Vv. 1-2) presentando desde el inicio, características alusivas al mar y su cualidad de inabarcable, seguido por *proa*, que se entiende como la parte delantera de una embarcación que tiene por finalidad cortar las aguas.

El motivo del mar, aparece, nuevamente en el sexto verso, al mencionar “la oscura bandada de tus manos” (Vv.6), entendiendo que bandada puede corresponder tanto a un grupo de aves o a numerosos peces que nadan en conjunto. En este caso, y respondiendo al modelo de análisis semántico que propone Greimas en relación con la isotopía, nos atenemos al significado que alude a los peces, ya que genera la continuidad temática necesaria para entregar la lectura uniforme del texto. En la tercera estrofa, verso veintiuno se hace referencia a “un hueso marino” (Vv. 21) y al finalizar, el poema cierra con “Desde donde venías con tu traje de arena y olor submarino...” volviendo a estabilizar el texto en torno a símbolos propios del mar, sus cercanías y profundidades, con *arena* y *submarino* respectivamente. Además de vestir al *vértigo* con ropajes marinos,

brindándole por lo tanto la misma cualidad de inmensurable que mencionaba con anterioridad.

En poema II, verso segundo, la hablante manifiesta su deseo de vencerse “sobre algas gigantes” (Vv.2), “Como pez derrotado” (Vv.5), estableciendo una comparación entre ella y un animal acuático, y en poema IV establece un símil entre su brazo y “un largo remo” (Vv.1) de esta forma no solo utiliza símbolos marinos, o alusivos a este, sino que también se integra a si mismo dentro del imaginario poético, generando una analogía entre su cuerpo y objetos o animales del mar, lo cual refuerza aún más la redundancia en torno al escenario y va colmando al texto de significado en todas sus interpretaciones posibles.

En el mismo poema IV, tercera estrofa, verso primero, expresa, “Vienes en una ola de varados espectros” (Vv.1) , para continuar con, “y su alma de superficiales espumas rotas” (Vv.16), en ambos casos, las palabras *varar* y *espuma*, pueden contener diferentes significados de acuerdo a su contexto, pero si prestamos atención a la cadena sintagmática de clasemas, entenderemos *varar* en su significado alusivo a vehículos marinos, por lo tanto: verbo que denota sacar a la playa y poner en seco una embarcación, para resguardarla de los golpes del mar. Por otro lado *espuma* corresponde a masa de burbujas que se forma en la superficie de los líquidos, deduciendo líquido, gracias a la línea temática de significación, como las aguas del mar en este caso.

En poema VI enuncia “ven del océano, hasta esta costa solitaria”, “yo sé bien estar sola, como un secreto barco abandonado”, “tú con tus palabras oceánicas y tu vientre de antiguos corales y anochecidos” (Vv. 2/12/18) insistiendo en el paisaje de la costa marítima, una costa que se presenta solitaria, con barcos abandonados que asimilan su condición de soledad. Corales antiguos, petrificados como *lo fósil* y perenemente anochecidos colman al texto no solo en función del océano, sino también en relación con aquello que permanece eterno en el tiempo, lo infinito, lo sublime.

Respecto a lo anterior, las alusiones a lo inabarcable son repetitivas, cualidad que está directamente relacionada con el océano y su vastedad, lexemas como: inmensidad, tiempo, muerte, desmedido, presente, silencio, vacío, luz, alma, oscuridad, se observan y repiten a lo largo de los poemas, los cuales corresponden a conceptos que son inmateriales

e infinitos, estableciendo así una doble isotopía, primeramente en relación con el mar y su capacidad inmensurable y por otra parte, se unen estas otras acepciones que se vinculan con la infinitud de la extensión, característica atribuible a lo celestial, en lo cual me detendré más adelante.

La identificación de la isotopía, por lo tanto, al igual que el motivo de los poemas, en este caso, puede organizarse en torno al mar. Lexemas como: océano, costa, barco, corales, algas, proa, peces, arena, submarino, remo, aguas, espuma, garfios, viento, configuran un imaginario poético sólido en torno a imágenes iterativas, que no solo se observan en este poemario sino en toda la obra de la autora. Por lo que también podríamos hablar de un idiolecto².

Por su parte uno de los motivos identificables en la sección de seis poemas, corresponde a la idea de un hablante turbado por las olas tempestuosas del mar, como menciona en poema III “Cuando a mortales sacudidas y espesas nieblas/ tiendo a vencerme sobre algas gigantes” (Vv. 1-2), pero al mismo tiempo mantiene una relación de ambivalencia y contradicción con el *vértigo* que le genera, ya que si bien sufre y siente dolor por su presencia, al mismo tiempo lo declama y lo llama desesperadamente en poema IV,

“¡Ay hermano, ay mi corazón, su mundo solo;
Vértice, superficie aquí en mi mano!
Tiendo el sonido para hablarte y quiero
Vencer el miedo para hablarte, quiero” (Vv. 5-8)

Como mencionaba en un principio, el mar en el simbolismo occidental, está fuertemente vinculado con la idea de un tránsito hacia otro estado inmaterial, es decir, el paso desde la vida a la muerte, hacia otro mundo. Lo que siguiendo con la explicación anterior, también tendría sentido en términos de una relación ambivalente con la idea de la muerte, un temor pero un deseo profundo por su llegada. Lo que llevaría al hablante a mantener una existencia tormentosa en base a esa contradicción.

² Lenguaje idiosincrásico, privativo de un autor, tal como el, singularmente lo emplea, con sus peculiaridades individuales, según su competencia lingüística y su conformación sociocultural.

El mar y su vaivén configuran por lo tanto un motivo principal en la sección de poemas seleccionados, en relación a sus cercanías: como la playa, las costas, la arena, sus profundidades submarinas, los animales que le envuelven y objetos utilizados por el hombre en él, como embarcaciones. Y también respecto a su capacidad vasta e inabarcable.

En este sentido daré paso al siguiente motivo identificable en la obra, el cual está fuertemente vinculado con el concepto de atravesar hacia otro mundo, y por lo tanto, deriva del simbolismo romántico del mar como espacio de tránsito.

II. La muerte y el mito de Orfeo

“Porque condición *sine qua non* para morir es estar vivo, pues. Eso es irredargüible.”

Stella Díaz Varín en *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*.

Claudia Donoso, 2021.

Si regresamos al título del poemario escrito por Varín en el año 1953, nos encontramos con el primer indicio respecto al siguiente motivo presente en su obra, *Sinfonía del hombre fósil*, en donde definíamos con anterioridad, lo *fósil* como aquella sustancia orgánica muerta, algo muy antiguo, que ha permanecido por millones de años petrificado, aislado y solo. Un organismo, que en algún tiempo recóndito existió vivo, pero ahora se encuentra incesantemente muerto frente al paso del tiempo. Así, la muerte no solo se encuentra presente en el título del poemario, sino también en el de la sección, *Introducción al Vértigo*, ya que como mencionaba con anterioridad, el *vértigo* representa para el hablante una relación directa con el mar en sentido de mareo, y el mar representa el tránsito hacia el más allá, es decir al mundo de los muertos.

Las menciones a la muerte, por lo tanto, son una constante desde el inicio y continúan en todos los poemas que integran la sección, la voz elocutiva crea un imaginario poético en torno a su figura, y a símbolos relacionados con esta. La muerte es nombrada directamente, así como el deseo que querer morir, sin embargo, caracteriza también un sentimiento contradictorio, ya que si bien manifiesta un deseo ventral por descender al mundo de los

mueritos, en ocasiones también expresa angustia por su inevitable llegada. Sentimiento que se irá manifestando en reiteradas, metáforas y analogías.

En este último punto y particularmente en lo que respecta con descender al mundo de los muertos o al más allá, el mito se entrelaza directamente con la historia de Orfeo³, del cual la hablante también utiliza diferentes símbolos que se vuelven repetitivos en los textos, configurando un motivo estabilizador para los poemas.

El mito de Orfeo originado en la mitología griega es utilizado ampliamente en la tradición literaria occidental, ya que su historia se utiliza como metáfora para distintas situaciones, siendo lo más destacable: el viaje al infierno que emprende para traer de vuelta a su esposa Eurídice, y el poder que posee su hermoso canto.

La catábasis de Orfeo, o el descenso al infierno, que le atribuyen al personaje cualidades únicas, es visto como un símbolo de conexión entre ambos mundos, un alma adolorida que fluctúa entre la vida y la muerte. Además de esta conexión, destaca también por su canto, una cualidad única, que le permite atravesar dicha barrera entre los mortales.

El canto hermoso de Orfeo, no es cualquier canto, sino que habla sobre los dioses y sus secretos, como un poder sobrenatural. Por lo mismo, “Se explota la imagen de cantor que posee Orfeo. Por lo que este se convierte en un símbolo del poeta y sus poderes son la idealización de lo que la poesía podría ser. Dominando a la perfección su arte, el poeta puede incluso influir en animales, cosas y dioses.” (Olivares 2007) Así, el mito de Orfeo adquiere un valor metapoético, en donde su canto se asimila a la poesía, y el camino hacia la muerte,

³ Orfeo hijo de Eagro y de la musa Calíope, recibe de Apolo (de quien otras fuentes afirman que sería realmente su padre) una lira como regalo, la cual aprende a tocar con delicada experticia. Era tal la hermosura de su canto, que calmaba a todo humano y animal que le escuchara. Enamora y desposa a la bella Eurídice, con quien mientras daba un paseo, fue mordida por una serpiente, provocándole la muerte. Orfeo en su desesperación desciende al inframundo y tocando las melodías más tristes, enternece a Hades y lo convence para traer de vuelta a su esposa al mundo de los vivos. La única condición que puso el Dios del inframundo, fue que Orfeo no debía volver su cabeza para mirarla hasta que Eurídice estuviera completamente iluminada por los rayos del sol. Orfeo a pesar de sus ansias, no vuelve la mirada en todo el camino, y al llegar a la superficie voltea por fin a ver a su amada, pero Eurídice aún tenía un pie en las sombras del inframundo, por lo que se desvanece y desaparece para siempre del lado de Orfeo. Quien siguió cantando y tocando su lira, sin desposarse con nadie, hasta su trágica muerte.

o hacia el infierno, sería el medio necesario de los poetas para conseguir ese ideal oculto, encarnado en la figura de Eurídice.

Esta es la información principal para entender el mito de Orfeo, y por consiguiente las relaciones de concordancia que son posible establecer entre el motivo de la muerte, la catábasis de Orfeo y los textos seleccionados. Revisaré los motivos en cada caso:

En poema I, la hablante enuncia “¡Ay, ya no tengo más deseo que comparar mi piel con la piel de los muertos! (Vv. 10-11) manifestando no solo su añoranza de poder asimilar su piel a la piel blanquecina y fría de los muertos, sino también y en función de la sinécdoque, su deseo de morir. Continúa en los versos “era como desentenderse de tu paso/ porque era tan difícil la luz para mis ojos” (Vv. 15-16) instaurando un paisaje infernal, desde donde avanzan a la superficie ella y el *vértigo*, la luz le provoca molestia en sus ojos, que han estado una larga temporada en la oscuridad del inframundo.

En la penúltima estrofa del poema I, expresa

“Porque ya no quería vivir estando tu presente
La amargura se echaba a mis pies como un perro
Y era la angustia; como un hueso marino sobre un pequeño laúd
Mientras yo pervertía el silencio
Para así descender de tus ojos. (Vv. 19-23)

En estos versos se condensa la totalidad de los motivos revisados. En primer lugar, la hablante manifiesta su deseo de morir explícitamente, además de sentimientos propios de un temple abatido por la existencia, como la amargura y la angustia. Esto junto con los simbolismos del *perro*, el *hueso* y el *laúd*, colman al texto de significado semántico. Cada uno de ellos en función de la concordancia textual, se relacionan estrechamente con los motivos de la muerte y el mito de Orfeo.

Según Chevalier, no existe mitología que no haya asociado al perro con la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo. Su función primordial es de psicopompo, es decir, aquel que acompaña o guía al hombre en su viaje post mortem. Por lo tanto este símbolo se relaciona con el viaje al más allá y en consecuencia con la figura de Orfeo. El laúd, por otro lado, se

utiliza como un sinónimo para la lira, la cual es el instrumento de Orfeo por excelencia, y herramienta de los poetas, en su sonido residiría la armonía cósmica de los mundos.

La *amargura* como un *perro* y la *angustia* como un *hueso* sobre un *laúd*, en donde el hueso denota además, aquel elemento esencial del ser humano y que permanece en el tiempo, de igual manera que *lo fósil*. De esta forma la voz construye un encadenamiento semántico, elementos y conceptos se van uniendo productivamente en torno a los motivos descritos.

Los versos siguientes la hablante se refiere a un descenso, mediante la perversión del silencio, volviendo a utilizar metáforas para describir el viaje al infierno, expedición que se repite en poema II en donde enuncia “¿De qué exploradas cimas/ podre venir con mi esqueleto a cuestras?” (Vv. 13-14) haciendo referencia a una exploración, de la cual regresa en condición de esqueleto, y por lo tanto, muerta.

Las alusiones a la muerte se organizan en los textos desde distintas perspectivas, en algunas ocasiones la hablante expresa su deseo de morir, como por ejemplo en poema I “¡Ay, ya no tengo más deseo/ que comparar mi piel con la piel de los muertos! (Vv. 10-11) en poema III enuncia, “y déjame morir definitivamente” (Vv. 20) o en poema IV “ebria de muerte y de tristeza estéril,/ para vencerme al día, para vencerme” (Vv. 21-22) entendiéndolo el significado de vencerse en relación a expirar, finiquitar o extinguirse.

También suele describirse y enunciar su voz, como alguien que ya permanece sin vida. En poema II, manifiesta “me caen pájaros a los ojos muertos.” (Vv. 11) seguido por “y yo soy un muerto de comisuras viejas” (Vv. 30) finalmente en poema III “encuétrame mortaja, desentiérrame” (Vv. 16) todos estos versos posicionan a la hablante lírica como un sujeto que permanecería ya muerto, durante el paso del tiempo, ya sean frente a sus ojos *de muerto*, con características de ancianidad o pidiendo que la desentierren, ya que se encontraría bajo tierra y envuelta por la *mortaja*, que corresponde a la sabana o investidura con que se cubre a los muertos.

En poema IV, por su parte, es posible identificar la relación contradictoria que mencionaba con anterioridad, respecto al deseo ventral de querer morir, pero la inevitable angustia por su llegada, como se observa en los versos

“Ay, una sola tristeza me está hundiendo los ojos

Que se me caerán por la garganta
Y la muerte, la muerte, la muerte” (Vv. 32-34)

Unido con una repetición de tres veces del lexema *muerte*, característica de la hipérbole para intensificar el sentimiento que se quiere transmitir.

La utilización de metáforas para la muerte es repetitiva, al igual que conceptos afines, con los que se puede identificar la isotopía, entendida como línea de significación, redundante e iterativa. Lexemas como: muertos, tumbas, asesinados, mortaja, morir, espectros, siniestro (en su acepción de fúnebre) completan y dirigen la lectura en términos de coherencia semántica estructural, brindando la homogeneidad necesaria para su comprensión.

Volviendo al mito de Orfeo, el título del poemario se relaciona directamente con la idea de Orfeo como músico, y por lo tanto, de los poetas como cantores, *Sinfonía del hombre fósil*, en donde *sinfonía* corresponde a: conjunto de voces, de instrumentos, o de ambas cosas, que suenan acordes a la vez⁴, así los textos se entienden desde su inicio como un canto, una melodía armoniosa que compara a la hablante con el protagonista del mito.

Esta cualidad del poeta como un músico es identificable en diferentes poemas del apartado, pero por sobre todo en el poema IV, donde la hablante enuncia, “vertical hondada de luz, silvestre canto” (Vv. 4) para continuar con “tiendo el sonido para hablarte y quiero/ vencer el miedo para hablarte, quiero” (Vv. 7-8) finalmente expresa “Ay hermano, mi voz creo un sonido diferente/ para decidir el crujido del agua” (Vv. 14-15) instaurando conceptos como *canto* y *sonido*, a los cuales recurre para descifrar los misterios del agua, o del mar en este caso.

La voz elocutiva dice crear un sonido distintivo, es decir, un canto propio, característico de los poetas, ya que como menciona Olivares, en su texto *La apropiación del mito de Orfeo en Rainer María Rilke y Rosamel del Valle en los textos sonetos a Orfeo y Orfeo*, “Orfeo se transforma en una especie de espejo en que los propios poetas se miran. El transforma su

⁴ Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

dolor en canto, en poesía.” (Olivares 2007) Vinculando la muerte con el arte. El canto de este personaje mitológico sería por lo tanto metapoético en relación a la labor del poeta, y la muerte como el camino para dicho oficio. La melodía de Orfeo es cosmológica y teológica, ya que descifra y conoce los secretos que se ocultan más allá de la muerte, debido a que descendió a los infiernos y es conocedor de sus tierras.

Stella Díaz Varín se refiere a esta labor en el texto testimonial de la periodista Claudia Donoso, en *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*, del año 2011. La poeta responde a la pregunta,

“¿Cuál es la diferencia del poeta en relación al común de los mortales?”

La diferencia es que, habiendo tenido experiencias comunes a todos los mortales, como el amor y la muerte, el poeta necesita transmutar esas experiencias mediante la palabra. Tiene ese don.” (Donoso 2021)

De esta manera se refuerza la idea del poeta como un cantor, como un ser capaz de transmitir y transmutar la palabra en una melodía mayor. El motivo de la muerte, por lo tanto, se presenta fuertemente ligado al mito de Orfeo y sus principales hitos, que corresponder al viaje al inframundo y la implementación de su canto y lira no solo para expresar su dolor, sino también como capacidad transformadora.

III. La Melancolía

“Qué queréis que haga con estos materiales.

Nada. Sino escribir poesía melancólica.”

Stella Díaz Varín. *Tiempo medida imaginaria*, 1959.

Al igual que la muerte y su ineludible llegada, el mar también genera en la hablante la sensación de *vértigo*, con la cual titula la sección. El concepto de *vértigo*, como ya mencionaba con anterioridad, estaría producido no solo por el movimiento ondulatorio de las olas, como explicación directa y material, sino también producto de su cualidad inabarcable, el abombamiento por su inmensidad. La hablante frente al colosal océano, frente a la

presencia de la naturaleza silvestre, parece turbar sus pensamientos, y dirigirlos a los recovecos más melancólicos de su mente.

A lo largo de la historia de la literatura, y las artes en general, la relación del hombre con la naturaleza se ha retratado y abordado desde distintas aristas. Particularmente desde la mirada del romanticismo, se asocia la contemplación de la naturaleza, como un medio para explorar la condición humana, observarla en silencio despertaría en el hombre cuestionamientos frente a su propia existencia. La infinitud de los paisajes, de la vida en ellos, del cielo, del mar, recuerdan al ser lo limitado de su propia vida, y le generan un deseo –imposible- por lo infinito. Este fracaso garrafal, despierta la melancolía del hombre, la soledad asumida como una condición irremediable.

La melancolía⁵ como concepto, no proviene de la tradición romántica como tal, es acuñada desde los antiguos griegos, retomada en la edad media, y analizada en la psiquiatría moderna, sin embargo la visión que usaré para abordar los textos, se atañe al romanticismo, entendida como “enfermedad romántica”, una tristeza profunda que aquejaba a los poetas de finales del siglo XIX.

La tristeza y el sentimiento de soledad, de incompreensión, mantenía a los poetas en una especie de condición, en un estado melancólico que de una u otra forma les permitía la creación, la inspiración necesaria para escribir los sonetos y poemas más lúgubres, por lo

⁵ En la antigua Grecia, la melancolía se explicaba por medio de la teoría de los cuatro humores, la cual explicaba el funcionamiento del cuerpo humano de acuerdo a la preponderancia e interacción de cuatro líquidos que posee en su interior: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Cuando las cuatro sustancias se encontraban en proporción dentro del cuerpo, existía buena salud, por el contrario del exceso de una sobre otra, devinieron en los cuatro temperamentos. Exceso de sangre: Sanguíneo, de flema: flemático, de bilis amarilla: colérico y finalmente exceso de bilis negra: melancólico. La naturaleza melancólica por lo tanto se asocia a la bilis negra, y esta al bazo, (órgano pequeño ubicado detrás del estómago), donde se produciría. La depresión y el cáncer se asociaron a la sobreproducción de esta sustancia.

tanto representaba también una contradicción prístina, la melancolía como la dicha de estar triste, un oxímoron que también es identificable en los textos de Varín. Las imágenes referentes a la soledad, la introspección, la nostalgia, van repletando los textos, además de distintos simbolismos muy arraigados a la tradición del romanticismo.

La voz lírica, por lo tanto, hace de la melancolía un motivo primordial en los poemas, abarcándolos desde esta contradicción esencial, al igual que sucede con el motivo de la muerte: se expresa dolor, angustia intensa por ambas figuras, pero hay una insistencia de la hablante por mantenerse ahí, en la mirada hacia el abismo, hacia ese “oscuro pozo abierto” (Varín 2011) esperando ansiosamente que se le devuelva la mirada.

En poema I la hablante enuncia,

“Desde donde venias mi primer enemigo
Desde la inmensidad, desde donde dijiste
Que veníamos una vez, hace ya tanto tiempo;
Me traías el hacha y el trigo y la mirada,
Y la oscura bandada de tus manos;
Y era entonces,
Cuando yo despertaba de tanto estar dormida (Vv. 2-8)

Inicialmente hace referencia a un *primer enemigo*, idea que retomare más adelante luego de develar el significado simbólico de ciertos signos. Luego se refiere a la inmensidad, a aquello que se presenta infinito, para asegurar una venida antigua, de hace mucho tiempo atrás, volviendo a estabilizar el texto frente a la idea de algo anciano o *fósil*, la venida de un ente del pasado, provocando sentimientos de nostalgia en la hablante, características propias del poeta melancólico.

En los versos siguientes utiliza los simbolismos del *hacha* y el *trigo*, los cuales confluyen en un punto en común, ambos elementos representan un acto supremo de iniciación. Según Chevalier, el *hacha* es uno de los simbolismos más antiguos para el hombre, con ella se abre y penetra la tierra para su posterior fecundación, corresponde a al primer utensilio o arma del humano, con el cual se abre el mundo material: como acto inicial, como toma de conciencia. Por otro lado el *trigo*, es visto como alimento de la inmortalidad, la espiga del trigo representa

para los misterios de Eleusinos⁶ la resurrección: el grano que muere y renace eternamente, este renacimiento es visto también como iniciación, el nuevo nacimiento al estadio primordial. Ambos símbolos recurren a la idea de algo prístino, entendiendo prístino como: antiguo, primero, primitivo, original⁷ lo que se vuelve repetitivo si regresamos al primer verso donde la voz manifiesta la existencia de un *primer enemigo*.

“Desde donde venias mi primer enemigo” (Varín 2011) según lo anterior podríamos deducir por lo tanto, *primer enemigo*, como primer pecado, o el pecado original. Según la biblia el castigo de Dios a la desobediencia de Adán y Eva, fue arrebatarles los Dones preternaturales, estos correspondían a la inmortalidad, la capacidad de dominar las pasiones y la ausencia del sufrimiento. El castigo para el primer pecado por lo tanto fue la muerte para los hombres, es decir, se les arrebató a los humanos la capacidad de infinitud, de trascendencia, entre otras cosas. Cualidades que aún no han sido recuperadas.

Todas estas imágenes y simbolismos estarían, entonces, enlazados con el origen de la melancolía, con aquel destino irremediable, fracaso descomunal de no poder ser infinitos como la naturaleza y sus cualidades. La unión del hombre con su paisaje silvestre significaba la perfección, al arrebatarle este estado original, solo le depara un destino de desdicha y sufrimiento.

El motivo de la melancolía es iterativo a lo largo de los seis poemas, la voz elocutiva retoma contantemente imágenes alusivas a este temple, en el mismo poema I, manifiesta emociones propias del como la *amargura* y la *angustia* (Vv. 19-21) y reitera en la idea de este enemigo prístino proveniente de parajes submarinos.

⁶ Ritos de iniciación celebrados desde la antigua Grecia hasta el posterior Imperio romano, como culto a las diosas Deméter y Perséfone, donde se clamaba por poder divino y recompensas en el mundo del más allá.

⁷ Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

En poema II, se presentan otras características propias del motivo melancólico, como por ejemplo la soledad inherente o la visión del poeta como un caminante o *flâneur*, “Como hasta entonces en soledad, / Camino, palpo vertebrada lluvia” (Vv. 7-8) Siguiendo con

“Vengo a hacer declaraciones a la noche.

Vengo por el camino de los trenes

Con olor y sustancias criminales

Vengo a hacer un recuento de los gatos

Asesinados por el alba. (Vv. 15-19)

La hablante afirma caminar en soledad, por las noches más oscuras de la ciudad moderna, esta idea del poeta como caminante también proviene de la tradición romántica, y específicamente del análisis que hace Walter Benjamín a la obra de Baudelaire.

Benjamín acuña el término de *Flâneur o paseante* para definir el mecanismo al que recurre el/la poeta para apreciar la ciudad y sus rincones, recorriendo largos tramos, observando y especulando sobre los lugares y sus habitantes. Este acto tan particular se da en el espacio único de la ciudad moderna. Así la figura del Flâneur se delimita a recorrer las amplias calles, explanadas y pasillos, observando todo con su particular sensibilidad. En este caso, la voz elocutiva transita por el *camino de los trenes*, donde los habitantes pervierten los muros dibujando flores. Stella explica estos los versos en el libro de Claudia Donoso, “Me iba a caminar al camino de los trenes, un camino con olor a sustancias criminales (...) A nadie se le ocurría ir para allá, porque era donde la gente iba a suicidarse. No había un árbol, una flor, una maleza, y no era un lugar de ida y vuelta.” (Donoso 2021)

Al finalizar el poema, la hablante enuncia,

“Todo no es sino una gran diversión y no la quiero.

Los hombres beben en su vaso de amapola bebidas amapolas

Y yo soy un muerto de comisuras viejas. (Vv.28-30)

Volviendo a presentar la insistencia por su ánimo abatido, al no desear diversión y además utilizando la imagen de la *amapola*, la cual puede entenderse como sinécdoque de *opio*, reconocida sustancia consumida por los poetas románticos para incrementar su inspiración.

En poema III la voz elocutiva logra armar una cadena sintagmática de lexemas alusivos a la melancolía y la proporción de sus efectos; Vencerme, desposeído, derrotado, pérdida, apagada, despedazado, se repiten desde el segundo verso hasta el octavo, haciendo referencia a su emoción frente a “Mortales sacudidas y espesas nieblas” (Varín 2011) es decir, cuando le sacude su mortalidad, tiende a vencerse, derrotarse, etc. La isotopía en torno al concepto de desdicha toma fuerza y orienta el texto para nuestra comprensión semántica.

En poema IV se repite el concepto del caminante,

“Vienes/ por las calles de asfalto
Determinadas calles que solía arañar con mis dedos
Ebria de muerte y tristeza estéril
Para vencerme al día
Para vencerme” (Vv. 19-22)

Al igual que la sensación de muerte, de destino aciago y pesadumbre que lleva consigo constantemente.

Otra característica principal del motivo melancólico que manifiesta la voz lírica, tiene que ver con la soledad inmanente que acompaña al ser humano, como explica Olivares respecto a la errancia que caracteriza los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, “En la medida en que el hombre se encuentra expulsado del mundo, la separatividad provocada por esa condición original, trae como consecuencia a su vez a la soledad como categoría básica existencial del ser humano. El hombre existe en *soledad*.” (Olivares 2007) Así melancolía y soledad se vuelven características inseparables, una deviene en la otra y viceversa.

En poema IV la hablante expresa “¡Ay hermano, ay mi corazón, su mundo solo;” (Vv. 5) seguido por “Ay, una sola tristeza me está hundiendo los ojos/ que se me caerán por la garganta” (Vv. 32-33) ambos versos inician declarando un lamento, de lo cual puede deducirse dolor de la voz elocutiva, manifiesta su *corazón* y su *mundo* solo, por lo que la

soledad inundaría el interior y el exterior de su existencia, es decir su totalidad. En poema V vuelve a reiterar su condición solitaria, “perennemente sola como el signo de su frente” (Vv. 5) seguido por, “Para existir después de tanta primavera/ Ella debió tener un silencio estatuario en su única arruga frontal.” (Vv. 13-14) aquí no solo mantendría su temperamento solitario, sino que también sería una cualidad que se extiende de manera *perenne*, es decir, continuo, incesante, que no tiene intermisión⁸.

Finalmente en poema VI la voz elocutiva declara “Ven del océano hasta esta costa solitaria (Vv. 2) “Yo sé bien estar sola, como un secreto barco abandonado” (Vv. 12) aceptando la soledad inherente que le acompaña, e incluso declarándose complacida por su presencia. Lo cual nos lleva a la contradicción prístina mencionada con anterioridad, respecto al sentimiento paradójico, de dolor y deseo frente al aislamiento y soledad melancólica.

De esta manera la melancolía se establece en los textos como un motivo identificable y redundante, que se manifiesta en los textos principalmente vinculada a la tradición romántica, con características y símbolos propios de este movimiento, tales como la insistencia en la soledad, la sensación de nostalgia inherente al ser, y la caminata por la ciudad moderna en la búsqueda frenético de un *algo más*.

⁸ Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

Conclusiones

Esa es la síntesis perfecta: nacer, sufrir y morir. Todo lo demás es el relleno de la empanada, pelos de la cola y millones de camellos.

Stella Díaz Varín en *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*.

Claudia Donoso, 2021.

La siguiente tesis ha permitido rastrear e identificar el funcionamiento de tres motivos principales en la sección de seis poemas denominado *Introducción al vértigo*, de la poeta chilena Stella Díaz Varín. Esto por medio de una revisión exhaustiva y minuciosa de los textos, poniendo especial énfasis en la función semántica del lenguaje, implementando las nociones de tema, motivo e isotopía. Mediante los cuales fue posible establecer líneas de análisis coherentes y productivas, que también se unen a la rica profundidad de los textos revisados.

Los motivos identificados corresponden al mar, la muerte y la melancolía, dentro de los cuales cada uno de ellos estabiliza los textos en función de la repetición e insistencia por parte de la voz elocutiva, al utilizar imágenes y simbolismos que mantienen una misma relación de contigüidad. Al analizar los poemas vemos cómo es posible establecer conexiones, que van adquiriendo sentido a medida que voy develando su significado simbólico. Ese sentido viene dado principalmente por medio de la repetición de términos dentro de un mismo campo semántico, así como también de lexemas que comparten una significación en común.

En ese sentido el motivo del mar es identificable gracias a la redundancia de imágenes que mantienen relación con lo marítimo, ya sea de sus objetos, como de sus características, siendo una de estas cualidades principales la inmensidad, lo inabarcable de su extensión. Esta sensación que expresa la hablante lírica frente a tal magnitud sería aquello que define como el *vértigo*, y se relaciona no solo con la grandeza del mar, sino también, como pude dilucidar, con lo inabarcable de la existencia.

Otro motivo recurrente, que utiliza la voz elocutiva, corresponde a la muerte, la cual se organiza en los textos en relación directa con el mito de Orfeo, ya sea por su particular

viaje al infierno, o por su facultad de cantor. Esta última asemeja a los poetas con Orfeo, y se establece una cualidad metapoética entre el personaje y el oficio. En donde ambos confluyen en la idea de la muerte como el camino, el fin último para encontrar ese ideal oculto.

Finalmente la melancolía en los poemas de Varín se presenta desde la nostalgia de la hablante por la presencia de algo antiguo que le acongoja, la añoranza por un origen esencial que ha sido perdido, vinculando paisajes naturales y extensos que le llevan a la contemplación, el mirar hacia adentro y observarse sola. Además de recurrir a otros motivos propios del temple melancólico, como por ejemplo el tópico del *paseador* o *flâneur*.

Todos los motivos revisados se entrelazan directamente con el movimiento del romanticismo, y sus características. Si bien cada uno por separado tiene su propio asidero en distintas relaciones, de una u otra manera estarían concatenados entre sí, establecen una línea de significación mayor, ya que cada uno de ellos conduce al otro. La relación de coherencia o continuidad no se acaba en cada motivo, sino que están unidos.

Así el motivo del mar, que se presenta desde la infinitud de sus aguas, se relaciona directamente con el motivo melancólico, al entender su asidero en el fracaso comunal del hombre por ser parte de esa eternidad. Eternidad que se acaba para los humanos debido al castigo prístino de Dios al hacernos seres mortales y finitos.

En ese sentido sería interesante nuevas investigaciones que abordaran la poética de Varín desde una mirada existencialista. En parte cuando se estaba gestando la idea de esta tesina quise abordar los textos desde esa línea de investigación, pero los textos me llevaron una y otra vez a la tradición romántica. Si bien y como he podido demostrar, su obra está sumamente ligada a este movimiento, también creo que mantiene motivos e imágenes fuertemente relacionados al existencialismo moderno, lo cual sería interesante abordar.

A pesar del desconocimiento y poca información existente sobre el trabajo literario de la poeta, espero que este trabajo de tesis sea un aporte para esa escena, dentro de la gran cantidad de vacíos y mitos que se erigen alrededor de Stella Díaz. Lo cual significo ciertas dificultades pero también me entrego cierta libertad escritural. Espero que Varín sea más

revisada y comentada en la escena y crítica literaria, que se concentren en su potencia y fuerza única, la cual resuena en el tiempo.

Culmino con esta cita de Varín, que creo sintetiza los motivos revisados en esta tesis, y abre la investigación literaria a otros motivos rastreables en su obra, como mencionaba con anterioridad.

“El meollo es que somos una molécula errante en la infinitud de los tiempos, que no sabemos nada de nada y que no estamos hechos para tolerar tanta angustia. Lo único que te puedo decir es que no he visto nada más cruel que la existencia humana, y el individuo está aquí, en esta pequeña cosa que se llama vida y que tiene un coto. Como el hombre no quiere pudrirse ni que se lo coman los gusanos, está dispuesto a creer en cualquier cosa para por lo menos morir más tranquilo” (Donoso 2021)

Anexo de poemas. *Sinfonía del hombre fósil, Introducción al vértigo.*

I

Desde la inmensidad con tu trozo de proa,
Desde donde venias mi primer enemigo;
Desde la inmensidad, desde donde dijiste
Que veníamos una vez, hace ya tanto tiempo;
Me traías el hacha y el trigo y la mirada,
Y la oscura bandada de tus manos;
Y era entonces,
Cuando yo despertaba de tanto estar dormida
Y me subía el corazón a flor de boca para besar tu corazón.

¡Ay, ya no tengo más deseo
Que comparar mi piel con la piel de los muertos!
Cuando a ignoradas lianas rojas penetraste
Y desmedido con tu palabra
Para arrancarme del revés del día,
Era como desentenderse de tu paso
Porque era tan difícil la luz para mis ojos
Como el lecho de una niña que dice estar virgen,
Como la exactitud de tu presencia.

Porque ya no quería vivir estando tú presente.
La amargura se echaba a mis pies como un perro
Y era la angustia; como en hueso marino sobre un pequeño laúd
Mientras yo pervertía el silencio
Para así descender de tus ojos.

Porque no se desdigan mis voces más siniestras,
Desde hoy seré como esos peces sin sexo,
Sin sexo, así como esos arboles

Que crecen a la orilla de tumbas vacías
Desde donde venias mi primer enemigo.
Desde donde venias con tu traje de arena
Y tu olor submarino...

II

Cuando yo veo espigas y uva vieja,
Desperezado estiércol. Sangre viva,
Me viene al tacto su sabor leproso,
Su víscera escondida,
Y en boca impura, palpitan sus hebras silenciosas
Y mueren puramente sus vestidos mortales.

Como hasta entonces en soledad,
Camino, palpo vertebrada lluvia,
Suenan mi corazón de cultivados tallos
Y ensayadas vertientes se aproximan
Me caen pájaros a los ojos muertos
Y huesos derribados y futuras sangres.
¿De qué exploradas cimas,
Podré venir con mi esqueleto a cuestas?

Vengo a hacer declaraciones a la noche.
Vengo por el camino de los trenes
Con olor y sustancias criminales
Vengo a hacer un recuento de los gatos
Asesinados por el alba.
Ya veis, la gente se pervierte serenamente
Dibujando pétalos en los muros ciudadanos,
¿Nunca habéis visto esos extraños signos

Con que juegan los aprendices del hombre?

Entonces

¿De qué escondido pudor me hablaba la lengua de mi amigo,

De que ríos subterráneos regocijaban su piel?

Erntretanto hay niños y bosques apacentando caballos negros...

Todo no es sino una gran diversión y no la quiero.

Los hombres beben en su vaso de amapola bebidas amapolas

Y yo soy un muerto de comisuras viejas.

III

Cuando a mortales sacudidas y espesas nieblas

Tiendo a vencerme sobre algas gigantes,

Y en actitud de sol desposeído,

Me escondo en los umbrales de las puertas.

Como pez derrotado, su suavidad perdida,

Como hacinado grupo de maderas,

Como apagada hoguera, como un grito,

Como despedazado pan, como yo ciega.

Vengo a creerme un eslabón y un símbolo

Y una predilección y un desafío,

Vengo en creerme la soñada boca

Y el huésped prometido y la palabra cierta;

Cuando a quietudes y a presentimientos

Y me encuentro en la tierra caminando...

Háblame corazón, hállame sangre,
Encuéntrame mortaja, desentiérrame,
Que bajo ligera nieve estoy ardiendo.
Deja caer el pelo sobre mi espalda de sonora madera,
Bésame con la lengua de hoja húmeda
Y déjame morir definitivamente.

Los vientos encogidos
Me azotaran insectos
Y en las manos asiré una luciérnaga.

IV

Extiendo el brazo como un largo remo,
Y el silencio venal, frío, sin muerte.
Densas caídas de aceites ignorados,
Vertical hondonada de luz, silvestre canto.

¡Ay hermano, ay mi corazón, su mundo solo;
Vértice, superficie aquí en mi mano!
Tiendo el sonido para hablarte y quiero
Vencer el miedo para hablarte, quiero.

Vienes en una ola de varados espectros
De espejos rotos y residuos de antiguos moribundos,
Y entre mezquinas aguas vienes
Sin dolor, a morir sobre mi cuerpo.

Ay hermano
Mi voz creo un sonido diferente

Para decidir el crujido del agua
Y su alma de superficiales espumas rotas,
Y no soy yo quien mira, sino tu quien contemplas,
Y no soy yo quien habla. Vienes
Por las calles de asfalto,
Determinadas calles que solía arañar con mis dedos
Ebria de muerte y de tristeza estéril
Para vencerme al día, para vencerme
Oscuro pozo abierto para cada deseo.

Y porque mis dos ojos
Seducidos desde la raíz,
Y tangenciales horas previniéndome
Y alborotadas alas circundándome,
Y verticales bronce creciendo en mis axilas,
Y la piel, divulgada más allá de las uñas,
-dolorido espectáculo, la piel, su mundo aparte-
Como una casa vieja, pervertida, llamándome.

Ay, una sola tristeza me está hundiendo los ojos
Que se me caerán por la garganta.
Y la muerte, la muerte, la muerte.

V

Ella estaba parida tristemente
Sobre una ola, también recién parida.
Y era su substancia, de amortiguado rostro redivivo,
Como la mano empuñada de rojo.
Y perennemente sola como el signo de su frente.

Ella, y el viento azul, meciéndola como un padre
Con algo de brutal, y algo de amoroso.

Ella tenía asida a su cintura
La acordonada mano de su amigo.
Tanta enramada para tanta sangre.

Ella estaba parada como un pequeño invierno sedentario
Y en los ojos le bailaba la muerte.

Para existir después de tanta primavera
Ella debió tener un silencio estatuario
En su única arruga frontal.

VI

Amiga mía,
Ven del océano hasta esta costa solitaria.
Amiga mía,
Ven del océano.

He de decirte que un deseo ventral
Como de escaso niño me ambiciona.
Hasta donde entonces,
Podría maldecir sus manecitas garfios.

Amiga mía.
Yo sé cómo se pierde la pupila y su negro color
En los costados silenciosos de los barcos.
Yo sé bien estar sola, como un secreto barco abandonado.

Amiga mía

Ven con tu olor a distancia,

Ven con tu color de paisaje anochecido.

Tú tan solo puedes predecir la velocidad del viento,

Tú con tus palabras oceánicas

Y tu vientre de antiguos corales y anochecidos.

Referencias Bibliográficas

Beristaín, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa, S.A. 1995

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Traducción de Damián Alou, 1994.

Caro, María Teresa. *El mar, absoluto literario. La influencia del romanticismo alemán en la Renaixença Catalana*, Universidad de Murcia, 2013.

Donoso Claudia. *La palabra Escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*. Editorial Universidad Diego Portales, 2021.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, S.A. 1996.

García, Víctor. *Imaginación, entendimiento y razón práctica en la Teoría Kantiana de lo sublime*. Universidad Central de Venezuela, 2008.

Gómez Cristian. *Poesía religiosa*, Prólogo a la obra reunida de Stella Díaz Varín, 2010.

Guzzoni, Fernando. Werner, Giesen. *La Colorina*. Arcoíris Tv. 2008. Documental disponible en Youtube.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Editorial Gredos, 1992.

Varín Díaz, Stella. *Obra Reunida*, Editorial Cuarto Propio, 2011.

Navarro, Esteban. *Stella Díaz Varín: a trancas y barrancas*, 1992.

Olivares, Rene. *La apropiación del mito de Orfeo en Rainer María Rilke y Rosamel del Valle los textos sonetos a Orfeo y Orfeo*. Santiago de Chile, 2007.

Pfeiffer, Johannes. *La poesía, Hacia la comprensión de lo poético*. Fondo de Cultura Económica, 1975.

Rodríguez, Nelson. *Stella Díaz Varín: La poesía como gesto autobiográfico (Escritura y experiencia interior)*, 2004.

Segre, Cesare. *Principios de Análisis del texto literario*, Editorial crítica, 1985.

Tomachevski, Boris. “Temática” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. B. Aires, Siglo XXI, 1970.

Van Dijk, T. A. *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid: Siglo XXI, 1980.