



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE PREGRADO

*YO SÉ CÓMO SE PIERDE LA PUPILA Y SU NEGRO COLOR*¹: VISUALIDAD Y
PAISAJE EN LA POESÍA DE STELLA DÍAZ VARÍN

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

Constanza Menéndez Díaz

Profesor guía: Javier Bello

Santiago de Chile, 2022

¹ Del poema VI de *Sinfonía del hombre fósil* de Stella Díaz Varín (97).

ÍNDICE

Agradecimientos.....	3
Resumen.....	4
Introducción.....	4
Cap. I: Marco teórico.....	8
1. Iconología.....	9
2. Paisaje.....	10
3. Fotografía.....	11
4. Melancolía.....	13
Cap. II: Luz y tinieblas.....	14
1. Dios, luz y palabra.....	14
2. El demonio y las tinieblas.....	16
3. Astros.....	19
4. Ceguera.....	21
Cap III: El ojo.....	23
1. El observador.....	23
1.2. Animal y vegetal.....	25
1.3. Infancia.....	26
1.4. Melancolía.....	27
Cap. IV: Paisaje.....	29
1. Silencios.....	29
1.2 Ciudad.....	30
1.3 Costa.....	32
1.4 Otros paisajes.....	33
Conclusión.....	34
Referencias bibliográficas.....	36

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, en primer lugar, a mi profesor guía, Javier Bello, por su acompañamiento en la realización de esta tesina, por compartirme sus conocimientos sobre poesía, literatura y escritura.

Agradezco también a mis padres por su apoyo permanente, por proveerme desde niña de todo lo necesario para que me transformara en la lectora que soy y por creer siempre en mis capacidades, incluso cuando yo misma dudé de ellas. A Ignacio y Alonso, mis hermanos, y a Lirayen, Daren y Ayelen, mis primos, por ser mi espacio seguro y mis mejores amigos. A mi familia.

A China, por acompañarme al escribir, ayudarme a organizar mis ideas, ser mi apoyo durante los últimos meses y tener siempre confianza en este proyecto.

A Ignacia y Josué, junto a quienes viví la experiencia de escribir una tesina este año, y que estuvieron para mí siempre que los necesité.

A Sergio y Vicente, con quienes comparto mi gusto por las letras desde hace años, además de una hermosa amistad.

A mi gato, Niño, por sus mimos y ternura, que siempre me confortan.

A Stella Díaz Varín, cuyos poemas me enseñaron a amar la poesía.

RESUMEN

En este trabajo se explora la dimensión visual de una selección de poemas escritos por Stella Díaz Varín. En ellos nos encontramos con un énfasis primordial en el sentido de la vista: los poemas proyectan destellos o umbrías sobre diferentes objetos, por una parte, y muestran un paisaje de fondo, al que se alude directa o indirectamente. La detención que se le dedica a la descripción visual responde a una necesidad de belleza, que funciona como consuelo ante una existencia trágica, que se sobrelleva mediante diferentes estados poéticos. Para llevar a cabo esta investigación se hará una lectura de una serie de motivos concatenados, que comparten como característica principal aludir al sentido de la vista, ya sea porque se alude al motivo de la luz y la sombra, ya porque estos motivos se sugieren entre las demás palabras, ya porque se alude directamente al acto de mirar. Esta acción puede ser realizada desde diferentes puntos de vista. En ocasiones lo visto está en el interior del sujeto, cuando se trata de una manifestación onírica o de una visión profética, quien lo proyecta hacia afuera. En otros casos, puede encontrarse en el exterior, cuando se visualiza un paisaje, en el que se concentran contenidos emocionales que provienen desde el interior del hablante.

INTRODUCCIÓN

En la poesía de Stella Díaz Varín hay una evidente insistencia en el mirar. Los hablantes de los poemas dan una especial importancia a transmitir lo que ven sus ojos. Por lo tanto, se crea una dimensión de sentido a partir de la vista. Los poemas, por lo demás, dan espacio al lector para que se detenga a observar diferentes paisajes desde los que surge todo un imaginario visual que pasa por territorios naturales, marinos y terrestres (lo vegetal, lo mineral), y por territorios urbanos y artificiales, oníricos y visionarios. Ya sea en la ciudad, en una playa, un bosque, las montañas, zonas abisales, hondonadas o lugares abandonados, los hablantes dejan lugar a la contemplación.

Esto, porque la belleza que se puede contemplar es un consuelo ante la vida, que por una u otra razón es insatisfactoria. Es así porque los hablantes se encuentran excluidos del

mundo. No hay un espacio destinado a ellos. Es la vida en los arrabales del pensamiento² pero también en los de la ciudad. Leemos en el tercer “Canto de Anadir”: “Hoy he cruzado una calle, donde los niños huelen a viejos trapos en desuso y donde cuya única bebida es el agua pútrida que almacena la calle incolora” (84). Se levanta, desde esas calles, una ciudad brutalizada que no ofrece a sus habitantes más que la sórdida agua que escurre por ellas. Aun así, la vida surge, se endereza y bulle, por lo que hay niños y otras criaturas. Hay mucho para ver. El hablante, por lo demás, está dotado de un ojo especial.

En la insatisfacción de los hablantes de los diferentes poemas, hay un sentido melancólico: “Qué queréis que se haga con estos materiales./ Nada. Sino escribir poesía melancólica” (Díaz Varín 115). Esto implica una pérdida proyectada en el yo del sujeto en cuestión y el objeto de dicha pérdida está sustraído de la consciencia (Freud 243). Se diferencia del duelo en que en la melancolía existe “[...] una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico *{Ichgefühl}*, un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” (Freud 243).

El corpus literario que utilizaré en esta investigación comprende veintinueve poemas, de cuatro poemarios: *Razón de mi ser* (1949), *Sinfonía del hombre fósil* (1953), *Tiempo, medida imaginaria* (1959) y *Los dones previsibles* (1992), recopilados en *Stella Díaz Varín. Obra reunida*, por la editorial Cuarto Propio. Escogí estos poemas por su contenido visual, ya porque evocan paisajes, ya porque aluden a la visión.

He decidido trabajar con la poesía de esta autora, en primer lugar, por un tema de avenencias: disfruto leyéndola, pues en su poesía y no me es difícil entrar y envolverme en sus poemas. Pero eso no es todo. Creo que Chile está en deuda con la poeta. Sus libros se extraviaron en el tiempo; es casi imposible ver un ejemplar de *Razón de mi ser*, por poner un ejemplo: se imprimieron mil ejemplares, mas sin reediciones (Díaz Varín 43). Ni la propia poeta los poseía, como cuenta a Claudia Donoso en *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*: “[...] se dieron el trabajo de escudriñar en mi poesía, y para eso tuvieron que conseguir fotocopias que ni siquiera yo tenía” (142). Ante la pregunta de dónde se pueden encontrar sus libros, la Colorina contesta: “En ninguna parte. Ni yo los tengo”

² Del poema de Federico García Lorca “Panorama ciego de Nueva York”: “Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales/ donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas” (48).

(132). Además, poco se la premió por su producción poética, y vivió sus últimos años con una escasa pensión: “Eran veintiocho mil pesos y ahora voy en sesenta. ¡Qué te has creído!” (Donoso 85). Se diría que aquí no hay respeto por el oficio de la poesía.

Nacida en la Serena en 1926, Stella Adriana Díaz Varín fue una poeta chilena de la generación del 50. Su vida se caracterizó por “[...] el desorden y la irreverencia” (Donoso 11), motivo por el cual muchas veces su poesía es dejada de lado para recordar anécdotas. Su espíritu subversivo se debe a un descontento frente a la realidad:

Es que mirado del punto de vista estrictamente burgués, claro que soy un fracaso rotundo. No supe mantener un matrimonio, tampoco soy la mejor madre y también han estado los imponderables, el macetero canalla que te cae en la cabeza, aparte de que uno los anda empujando con un palo. Pero si uno anda llamando al desaguado, a la contrapartida, si uno está siempre buscándole las cinco patas al gato, es porque uno está descontento con su medio y con la sociedad (Donoso 92).

Esta decepción la empujó a la política desde su juventud, desde donde, junto a la poesía —aunque en momentos distintos— buscó un escape a las frustraciones. Una de sus primeras pérdidas fue la de su padre, cuando tenía siete años. Esta muerte significó perder más que solo a la persona: se remató su biblioteca, de la cual Stella solo pudo rescatar un libro (Donoso 18). Se instala, desde entonces, un sentido trágico de la existencia, que se profundiza a medida que la poeta crece y los sucesos trágicos se multiplican.

Al tiempo de llegar a Santiago queda embarazada producto de una violación, lo que la llena de culpa y la empuja a casarse para proteger a su hijo, sin estar enamorada (59-60). Tuvo conflictos con el PC debido a su pensamiento, crítico de Stalin, y a que se rumoreó que mantenía relaciones amorosas con Gabriel González Videla (48-49). Vivió la dictadura como opositora política, siendo allanada unas diez veces e incluso atropellada en una ocasión por agentes de la CNI (100). “Lo único que puedo decir es que no he visto nada más cruel que la existencia humana, y de eso se trata mi poesía” (64), señala la poeta. Sin embargo, a pesar de la tristeza que esto produce “[...] puedes encontrar algo bello” (127).

La generación del 50 se caracterizó por cuestionar las prácticas del criollismo, generar una reflexión crítica de su propia obra, buscar la mayor universalidad en los temas tratados,

el cambio en los métodos narrativos y las polémicas que generó en las discusiones entre escritores y críticos literarios (Godoy Gallardo 112). Con la publicación de la *Antología del cuento chileno*, se comienza a hablar de esta generación. La crítica distingue dos motivos que se repiten en el libro: infancia y desesperanza (Godoy Gallardo 106). A pesar de que Stella Díaz no se encuentra antologada, es fácil distinguir dichos temas en su obra. Hay un fuerte interés por lo metapoético, línea que se abre en la poesía chilena a partir de Huidobro, Neruda, Mistral y De Rokha.

Cuando hablamos de paisaje en el poema, pensamos en el panorama que podemos construir con la información que este nos entrega. El hablante, muchas veces, se desenvuelve en un espacio, o bien lo evoca. Por supuesto, en muchísimos poemas no se configura paisaje alguno, mas en una parte importante de la producción de Stella Díaz, estos sí se dibujan.

Al hablar de paisaje en el poema, también pensamos la escritura como dibujo: “Digo escribir o dibujar, porque a menudo son aventuras gemelas, que se dirigen a buscar en la oscuridad, que no encuentran, no encuentran, y a fuerza de no comprender y de no encontrar (dibujan) hacen surgir bajo sus pasos, el secreto (Cixous 32). En un acto de creación, en la oscuridad, emerge la palabra y de esta, la imagen, como cuando Dios dijo “«Haya luz», y hubo luz” (Gen. 1. 3). Los paisajes, la geografía, surgen desde las palabras de Dios, donde antes había tinieblas, la “no-comprensión” (Cixous 32). Así, “el pequeño Dios” hace uso de la palabra para dibujar el paisaje.

Ahora bien, no podemos hacer uso del término “pequeño Dios” sin pasar revista a su origen. Este surge del verso “El poeta es un pequeño Dios” (v.18), último del famoso “Arte poética” (1916), del poeta de vanguardia chileno, Vicente Huidobro. En este poema se propone la figura del poeta como un creador —acudiendo al origen de la palabra *poesía*³—, quien, siguiendo la línea de la teoría creacionista, no imita ni embellece la realidad, sino que sirviéndose de sus elementos, inventa una nueva, imitando en esta acción a la Naturaleza, o a Dios, que haciendo uso de la palabra creó el universo. El poema, por lo tanto, es en sí mismo “un mundo” (Maritain en Goic 38).

³ *Poiesis* proviene del verbo *poieo*, que significa hacer, crear, producir (Goic 39).

Como apoyo teórico para esta investigación utilizaré diversas fuentes. Para analizar pictóricamente los poemas, acudiré a *Estudios sobre iconología*, de Erwin Panofsky. Para entender la perspectiva del observador, en este caso los hablantes, me basaré en *Sobre la fotografía*, de Susan Sontag. En relación al paisaje consultaré *El arte del paisaje*, de Raffaele Milani y *Habitar el paisaje*, de Eliana Ortega. En lo que se refiere a la melancolía, acudiré a “Duelo y melancolía”, de Sigmund Freud y a *La tinta de la melancolía*, de Jean Starobinski.

Esta tesina se compone de cuatro capítulos. El primero, el marco teórico, contiene los materiales con los cuales se realizará esta investigación, textos sobre iconología, fotografía, paisaje y melancolía. En el segundo capítulo, “Luz y tinieblas”, comienza el análisis. Este se divide en tres apartados. El primero refiere al contraste de luz y sombra existente en la poesía de SDV, al valor de las palabras en la creación de la luz y del mundo en general; el segundo, a la presencia del demonio en forma de ángel y a su relación con la melancolía; el tercero, a la importancia de los astros como objeto luminoso; y el quinto, a la ceguera como consecuencia del exceso de luz.

El tercer capítulo se concentra en el observador, en las distintas formas que adquiere y sus diferentes puntos de vista. Se divide en un apartado (“El observador”) con tres subapartados; el primero, referente a la posibilidad de los hablantes de adquirir rasgos vegetales y animales; el segundo, a la niñez y su punto de vista; el tercero, a la melancolía inherente a los hablantes.

El cuarto capítulo trata la noción de paisaje, y cómo este adquiere distintas significaciones para los hablantes. Consta de un apartado (“Silencios”) y tres subapartados. El primero trata sobre paisajes de ciudad, el segundo sobre paisajes costeros y el tercero sobre otros paisajes.

Capítulo I: MARCO TEÓRICO

Antes de comenzar el análisis es importante aclarar ciertas nociones teóricas. Como el aspecto a tratar es la visualidad, los textos teóricos se concentran en la imagen. *Estudios sobre iconología*, de Erwin Panofsky, *Sobre la fotografía*, de Susan Sontag y *El arte del paisaje*, de Raffaele Milani, tratan sobre imágenes que se producen desde la materialidad,

que podemos observar con los ojos: pintura, fotografía y paisaje. Sin embargo, los aplicaremos a poemas, en donde las imágenes se transmiten mediante el lenguaje y se producen en la imaginación del lector. *Habitar el paisaje*, de Eliana Ortega y *Poetas en pintura*, de Hélène Cixous, por otra parte, interpretan la visualidad desde la palabra, que es lo que esta tesina propone.

Existe una dificultad en analizar los poemas como si fueran fotografías, cuadros o paisajes. La imagen poética es, en algún sentido, más subjetiva en el aspecto visual, pues las evocaciones que genera pueden variar significativamente de una persona a otra. Lo que no niega la subjetividad presente en las artes visuales. Valéry afirma que la escritura, a diferencia de la fotografía “[...] sugerirá tantas visiones cuantos lectores tenga” (Sontag 144). Susan Sontag señala, en contraposición a esta premisa, que la fotografía también suscita tantas visiones como receptores tenga. No obstante, el soporte material de una fotografía es más riguroso en cuanto a figuras, colores, etc. que el de un poema, que puede o no especificar dichos detalles.

1. Iconología

Escribir es pintar. Lo último que queda, una vez terminada la página laboriosa, ajustados los sucesivos párrafos, las frases rápidas, las palabras, corriendo como en la cresta de su propio oleaje, es una imagen.

Severo Sarduy, *Cromoterapia*, 1990.

El análisis iconográfico de una obra de arte divide las capas de significado en tres: contenido natural o primario, contenido convencional o secundario, y significado intrínseco, siendo el objetivo del análisis llegar a este último. El contenido natural corresponde a las

[...] formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color [...] como representaciones de *objetos* naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, caras, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como *hechos* y

percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior (Panofsky 15).

La identificación de los objetos y sus relaciones nos lleva al significado fáctico, mientras que la de las emociones que transmiten nos lleva al expresivo. Los motivos artísticos están compuestos por las formas puras y contienen los significados primarios. Describen las situaciones representadas en la obra de arte en los términos más simples, desde una perspectiva fenoménica.

La segunda capa de significado es el contenido convencional, donde los motivos artísticos se agrupan para formar composiciones o imágenes, que son a su vez historias, presentes en la literatura (por ejemplo, el relato de Judith y Holofernes) y alegorías, representaciones personificadas de conceptos abstractos (por ejemplo, la representación de la Justicia como una mujer con una balanza y una espada).

La tercera capa de significado es el contenido intrínseco⁴ y puede percibirse al buscar la “actitud básica” que fundamenta la obra, discernible en el *estilo*. Se ocupa de la obra de arte como síntoma de otra cosa, que incluso escapa al propio autor.

En esta investigación intentaré abordar iconográficamente algunos de los poemas seleccionados con el objetivo de establecer el imaginario visual que los preside, los símbolos que las imágenes poéticas configuran a partir de sus elementos comunes, cuyo conjunto dibuja el universo en que están sumergidos los hablantes de las diferentes composiciones. Esta descripción no será lo rigurosa que sería en caso de aplicarse a un cuadro o incluso a una fotografía o paisaje, porque el soporte material de las imágenes es la palabra: “[...] sabemos que la poesía tradicional se caracteriza por la puesta en escena de su propio soporte: la lengua” (Molina 112).

2. Paisaje

⁴ Sigo el modelo teórico entendiendo que en realidad no existe un significado intrínseco de una obra de arte, ya que este es variable según una serie de factores, como el tiempo, la recepción, etc.

Delimitemos la noción de *paisaje*. Este conforma una unidad que depende de cada detalle, pues estos, en conjunto, lo componen; de acuerdo con lo que plantea Raffaele Milani, en su libro *El arte del paisaje* (2005), “[e]s más que la suma de las partes, de los fragmentos individuales de nuestra mirada dispersos a través del tiempo de la sensibilidad; más que la atracción de los procesos psíquicos: es el alma de una infinita y mágica concatenación de las formas” (49).

Pero los paisajes tienen también una faceta humana, porque son intervenidos por nosotros. El paisaje no es únicamente natural, “[...] es una obra de arte equiparable a cualquier creación humana, pero mucho más compleja: mientras un pintor pinta un cuadro, un poeta escribe una poesía, un pueblo entero crea el paisaje que constituye un depósito profundo de la cultura y que muestra la huella de su espíritu” (Ortega 11). Con este epígrafe, del ya mencionado libro de Milani, Eliana Ortega comienza *Habitar el paisaje* (2016).

Ortega explora los paisajes que ofrece Latinoamérica a través de los poemas de tres poetas del continente: Blanca Varela, Soledad Fariña y Diana Bellesi. Su objetivo es indagar cómo expresan la identidad desde la escritura de estos paisajes (17). La autora pretende —y es esta una de mis pretensiones en este trabajo— “mirar en sus versos” (18). Me guiaré en parte por este libro en cuanto a explorar no solo paisaje, sino que también la oposición luz/oscuridad, muy presente en los poemas de Blanca Varela, así como en los de nuestra autora. En la obra de ambas, por lo demás, abundan las alusiones al acto de mirar, por lo cual la lectura en paralelo podría ser productiva.

3. Fotografía

Pero no hemos tomado aún en consideración al observador. A menudo en el poema el hablante se encuentra físicamente presente en un espacio, que puede contemplar y muchas veces describe para nosotros. Y aun cuando no lo haga, aquel se construye, en base a alusiones o silencios. Es importante considerar en qué posición se encuentra respecto de su espacio, y a qué escala pertenece este, pues lo visto puede ser lo más próximo (como por ejemplo, el propio cuerpo) o algo más lejano (su alrededor, un paisaje). Asimismo, el hablante puede hallarse fuera de él, mirarlo con aun más distancia, como cuando en un sueño

no participamos de la acción, cuando nuestro sueño parece una película de la que solo somos espectadores.

Para tratar este tema, acudiré a las disquisiciones de Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1973), conjunto de ensayos en que la pensadora aborda el impacto de la fotografía en nuestra forma de mirar y comprender la realidad. La fotografía inaugura una nueva forma de ver, encontrando belleza donde antes no se hubiera pensado encontrarla, pues es solo un tema de perspectivas:

Los fotógrafos —dice Susan— transformaron la visión en un nuevo tipo de proyecto: como si la propia visión, cultivada con suficiente avidez y resolución, pudiera en verdad conciliar las exigencias de la verdad con la necesidad de encontrar bello el mundo (91).

Sontag hace un paralelo entre poesía y fotografía como actividades que buscan instruirnos a partir de imágenes, enseñarnos a “desarticular las formas” y cambiar el contexto, una manera diferente de comprender lo que nos rodea, alejándose ambas de la pintura, que aparece con objetivos distintos:

El *ethos* de la fotografía —educarnos (según la expresión de Moholy-Nagy) en «visión intensiva»— parece más próximo al de la poesía que al de la pintura moderna. Así como la pintura se ha vuelto cada vez más conceptual, la poesía (desde Apollinaire, Eliot, Pound y William Carlos Williams) se ha definido cada vez más por su interés en lo visual. («No hay verdad salvo en las cosas», como declaró Williams). El compromiso de la poesía con la concreción y la autonomía del lenguaje es paralelo al compromiso de la fotografía con la visión pura. Ambas implican una discontinuidad, formas desarticuladas y unidad compensatoria: arrancar a las cosas del contexto (para verlas de una manera nueva), enlazar las cosas elípticamente de acuerdo con las imperiosas aunque a menudo arbitrarias exigencias de la subjetividad (99).

El observador, tanto en la fotografía como en la poesía, busca transmitir la peculiaridad de lo que ve, mostrando a los demás lo que ellos mismos pasan por alto al mirar (Sontag 100). Es su tarea un intento por poseer la realidad —que no puede aprehenderse—

desde la posesión de las imágenes (159). Tanto el fotógrafo como el poeta, por lo demás, no son observadores pasivos, puesto que confieren importancia a lo que fotografían o describen.

4. Melancolía

Freud señala en “Duelo y melancolía” (1915) que esta última es una afección que [...] se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autoreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo (242)

Es similar al duelo en tanto en tanto en ambos el cuadro se produce por la pérdida de un objeto al que la libido está vinculada (243). El enfermo de melancolía puede saber “[...] *a quien* perdió, pero no *lo que* perdió en él” (243). En estos casos el yo se empobrece. Existe, además, una escisión de este, en la cual “[...] una parte se contrapone a la otra, la aprecia críticamente, la toma por objeto [...]” (245).

Pero el origen del término “melancolía” es muy anterior al texto de Freud. La atrabilis es uno de los cuatro humores imaginarios que antiguamente se pensaba que fluían por el cuerpo humano. El predominio de uno de estos humores sobre los otros definiría el temperamento de una persona: sanguíneo, cuando se trata de una mayor cantidad de sangre; colérico, cuando hay más bilis amarilla; flemático, cuando el exceso es de flema; y melancólico, cuando es de atrabilis. El exceso de bilis negra —otra forma de llamar a este fluido—, propio del temperamento melancólico, se vincula a diferentes tipos de persona, entre ellos a ociosos, lujuriosos, ricos (Starovinski 49) a quienes llevaban una vida monástica (46), a los solitarios (51), príncipes, filósofos y poetas (53). Esta forma de ser también se hacía patente entre los estudiosos, pues “[...] predispone a la contemplación y a las actividades intelectuales: en primera instancia, se trata de un privilegio, y no de un mal” (47).

La melancolía se vincula a cierta oscuridad proveniente del pecado original, de la negación o el alejamiento de Dios: “Así fue para Adán, puesto que mientras la luz se extinguía en él, la melancolía se coaguló en su sangre, de donde emergieron la tristeza y la desesperación” (De Bingen en Starovinski 49). La pérdida de la inocencia del ser humano, al

adquirir este el conocimiento del bien y el mal descrita en el Génesis, genera por lo tanto una tristeza ya inherente a él. Este renegar de la inocencia suele homologarse al paso de la infancia a la adultez, que también puede significar una pérdida, como es notorio en el poema “La palabra” de SDV, en que una palabra extraviada “a pocos días de terminar la infancia” (v. 5) ocasiona desazón en la hablante y da origen a una búsqueda infructífera. Esta puede representar una forma de hablar perdida con los años, un código infantil que los años borrarán. El poeta es un ser melancólico por excelencia (Starobinski 53), que busca en el ejercicio poético un alivio a esta condición: “ Y para todos aquellos que tienen el don de la poesía, la liberación es poesía” (44).

Capítulo II: LUZ Y TINIEBLAS

1. Dios, luz y palabra.

Llevaban las gacelas a enterrar al unicornio. Mi amigo tomó mi mano y preguntaba extrañado por qué todo era de luz.

Epígrafe del cuarto poema de *Tiempo, medida imaginaria*, SDV.

Nos encontramos en el territorio de la luz. Dios la ha creado, separándola de las tinieblas. Es el primer día del mundo (Gen 1.3). La luz brota de la palabra que han pronunciado Sus labios, desde la abstracción de la materialidad. El lenguaje, sin embargo, parece ya existir, ser anterior a la creación, que sucede desde la palabra divina (Goic) ¿Quién enseñó a hablar a Dios? No sabemos, pero Él, primer poeta, lleva a Adán sus animales para que los nombre, traspasándole su facultad poética (Gen 2, 19). Por otro lado, en el prólogo al Evangelio según San Juan, leemos: “En el principio existía la Palabra/ La Palabra estaba junto a Dios,/ y la palabra era Dios” (Jn 1: 1, 2), es decir, que la palabra participa de la naturaleza divina. Este es “el lenguaje del Paraíso” (Goic 48) del que habla Vicente Huidobro, anterior al hombre y

que lo sobrevivirá, “ [la poesía] es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del juicio Final [...]” (Goic 48).

El poeta busca la palabra primigenia, el origen de las palabras, la piedra angular del lenguaje:

Una sola será mi lucha
Y mi triunfo;
Encontrar la palabra escondida
aquella vez de nuestro pacto secreto
a pocos días de terminar la infancia (Díaz Varín 142).

La palabra perdida, olvidada en el paraíso de la niñez, que la mirada se esfuerza por encontrar, por reconocer. El efecto que provocaría encontrarla sería una profunda conmoción interior, lo que haría evidente al hablante que su búsqueda ha concluido. Pero esto es una utopía, pues el poema acaba antes de encontrar la palabra oculta: “Se termina la búsqueda y el tiempo./ Vencida y condenada/ Por no hallar la palabra que escondiste” (142).

La palabra escondida posee luminosidad, emana luz como la primera palabra. La búsqueda es interior. El hablante no se pasea por las calles de la ciudad ni explora la naturaleza. No, pues allí no descubrirá nada. Lo explorado son la casa, el huerto y la biblioteca. Todos estos espacios tienen en común que le pertenecen, además todos se asimilan a un libro, objeto eminentemente visual. La voz lírica tiene la intuición de que se trata de una palabra material, tangible:

Mira cómo está mi casa, desarmada
Hoja por hoja mi casa, de pies a cabeza.
Y mi huerto, forado permanente
Y mis libros como mi huerto,
Hojeado hasta el deshilache
Sin dar con la palabra (142)

Una casa de hojas, un huerto hojeado y libros destrozados. Vacíos todos de la palabra añorada. Quizás se encuentra en los ojos del mar, como señala otro poema, “Origen de soledad”:

No quieras que me encuentre
en el confuso panorama de algas
ni busques en la cuenca de las olas
mi escondida palabra (57)

Quizás se trata de un mar interior. La palabra inicial (Goic 47) o sabiduría se encuentra “[s]obre las olas del mar, sobre toda la tierra” (Si 24:3), como se señala en el Eclesiástico. El poeta es quien debe rescatarla. Para ello debe mirar hacia atrás, rebuscar en el pasado y tal vez es un otro quien la esconde, como en un poema sin título de *Tiempo, medida imaginaria*:

Amigo, adolescente,
niño de la palabra;
Solitario, enviado desde tiempos nocturnos
para hacerme olvidar en tu beso
los fuegos explorados (116)

Hay un retornar a la inocencia primera de la infancia y de la adolescencia. Para conocer la palabra escondida debemos volver al tiempo en que la lengua era algo extraño, nuevo, desconocido. La luminosidad al inicio de este poema surge de un espacio prístino. Como señala su epígrafe, “[...] todo era de luz” (116). La frente del “niño de la palabra” ha sido asimismo iluminada por el beso de un ángel, ser de luz. En su pupila, un arcoíris, que recuerda la alianza que pactó Dios con su creación: “[...] en cuanto aparezca el arco en las nubes, yo lo veré y me acordaré de la alianza perpetua entre Dios y todo ser vivo, toda la vida que existe sobre la tierra” (Gen 9:16).

El motivo inicial es claro: un niño de rodillas, probablemente rezando, frente a un ángel que lo bendice con su beso. El blanco abunda pero estamos en presencia de la totalidad de colores, que se reflejan en los ojos del pequeño. Él, al igual que las palabras es anterior a la creación de la luz, pues fue “[...] enviado desde tiempos nocturnos” (116). Su beso la vuelve otra vez niña, ya que la hace “[...] olvidar los fuegos explorados” (116).

2. El demonio y las tinieblas

Un ángel ha caído:

¡Cómo has caído de los cielos,
Lucero, hijo de la Aurora!
¡Has sido abatido a tierra
Dominator de naciones! (Is 14:12)⁵

Es Luzbel, el más hermoso entre los ángeles de Dios, el más perfecto, que deseaba hacerse “[...] semejante al altísimo” (Is 14:14) y en consecuencia fue precipitado “a lo más hondo del pozo” (Is 14: 15), es decir, a la oscuridad más absoluta.

Pienso que la melancolía es diabólica, desde el episodio en que la serpiente envenenó de atrabilis la sangre de Adán, acusación de Hildegard von Bingen. A partir de ese momento, la melancolía es un mal propio de los seres humanos. Me recuerda al “Ángel caído”, pintura de Alexandre Cabanel, donde la mirada de Luzbel apunta a los cielos, mientras su rostro, en cambio, está dirigido a la tierra; sus ojos lloran hirvientes lágrimas, concentradas, gruesas. Son lágrimas de ira, se diría, pero me gusta pensar que también responden a una tristeza profunda, pues él ha descendido de los cielos, frustrando su ideal de ser tan grande como Dios, de desplegar todo su potencial, quien dijo en su interior:

Al cielo voy a subir
por encima de las estrellas divinas
voy a establecer mi trono; [...]
Subiré sobre las crestas de las nubes
me haré semejante al Altísimo (Is 14:13-14)

En “N a r c i s o”, de *Tiempo, medida imaginaria*, nos encontramos con el motivo del ángel caído, unido al del joven del mito griego que lleva el mismo nombre. Sabemos que se trata de Narciso por el título, y sabemos que se trata del ángel por dos versos. El primero es

⁵ Según la Biblia de Jerusalén, en pasajes como este se ha visto prefigurada la caída de Luzbel, a pesar de que originalmente habla de un rey babilonio o asirio.



Angel caído, 1868, Alexandre Cabanel

el siguiente: “Me aproximo a tu figura alada/ a tus pequeños vértigos” (119). El vértigo corresponde al de la expulsión de los cielos a la tierra. El segundo es aun más evidente: “ Y te rebelas sabido ángel en espera de la caída” (119). Hay también un pequeño dios, o más bien, una pequeña diosa, aliada del ángel y hablante lírico: “Emerjo —pequeño dios—/ desde el vientre más recóndito/ para unirme con la distancia, tan precisa” (119).

Lo que une las figuras de Lucero y Narciso es la caída de ambos; se trata de personajes decadentes, que en algún momento deslumbraron por su hermosura para luego caer a tierra, al agua, al fondo del abismo. Ambos pierden algo, además, en ese proceso. Luzbel, el reino de los cielos, y Narciso, la propia vida.

El Narciso-Ángel a quien se dirige el poema debe su belleza a una carencia de la hablante, es “[e]mbellecido en una gota de agua/ mirada a través de la sed” (120). La gota de agua es algo minúsculo, y de estas dimensiones es el efebo del poema, a la medida de la pequeña diosa. La sed es el lente a través del cual se mira.

El demonio representa la pérdida para el hombre, puesto que lo lleva a desobedecer a Dios y con ello a romper el vínculo espiritual con Él. Se vincula también con la oscuridad, al encontrarse esta relacionada con “el principio del mal” (Cirlot 344). En este poema, no obstante, no se vincula al demonio con la oscuridad, sino que continúa siendo una figura luminosa: “Y te envuelves en la luz de viejos astros” (119). Esto se debe a que aún conserva su forma de ángel.

En “Cuando bajó del mar hacia la tierra” nos encontramos nuevamente con una figuración del demonio. Desde el título, que menciona una caída. En el caso de este poema, y a diferencia del anterior, el diablo es visto de forma negativa, ya no como un aliado o un ser de deseable belleza, sino como encarnación de los males que abundan en la vida. Las “cosas del demonio”, como las llama el hablante, parecen rodearlo, llevándolo inevitablemente por la vía del mal: “me despido de la virtud como de una vieja amiga/ y existo entre los malhechores,/ entre los profanadores de tumbas (123).

Es como si el hablante hubiera perdido una parte de sí al pactar con el diablo, o por hallarse más cerca de él que el resto de las personas, y encontrara, a pesar de todo, una forma de alejarse: “Cuando uno desde la mano se aproxima,/ ya nada, ni el amor parece cosa del demonio” (123). Estos versos sitúan al amor como un mal que puede, sin embargo, subvertirse, pero además nos indican que para el hablante, en su normalidad, todo es cosa del demonio, lo que se confirma: “—Las preocupaciones también/ son obra del demonio—” (123).

Quizás en este poema se pueda apreciar mejor la relación del demonio con las tinieblas. En el quinto verso se presenta una imagen que proyecta sombra sobre el poema completo: “bajo el alero ladran flores oscuras” (123), que bien podrían ser las “flores del mal”, los vicios del mundo, recordando los poemas de Baudelaire.

3. Astros

Hay un sol. Es inusual, pues le pertenece a la noche, es dominado por ella. El astro que nos da el día es visto aquí como se vería desde el espacio, inmerso en oscuridades infinitas. Un sol de luz negra atraviesa las ventanas, alimentando sombras. La luz llega desde más lejos,

es atenuada por la distancia, no alcanza a deshacer la noche que rodea al hablante de los “Cantos de Anadir” del libro *Sinfonía del hombre fósil* (Díaz Varín 2013: 79-84): “Para mí, nunca se arrodilló el día, y veía el sol a través de la noche, porque toda mi vida era una sola noche precipitada y solitaria” (81). Está sumido en la más completa oscuridad. Es más, él mismo afirma que es como alguien a quien arrancaron los ojos unas águilas (81), es decir, es como un ciego que perdió la vista de forma dolorosa. Ha sido despojado de la luz solar y sus bondades.

El sol se encuentra empobrecido, apagado, atenuado. Algo limita su luminosidad. Lo que responde a la carencia común a muchos de los hablantes en la obra de SDV, que los hace melancólicos. Por ejemplo, en el poema III de la sección “Introducción al vértigo” del mismo libro, la voz lírica está “[...] en actitud de sol desposeído” (91). En “N a r c i s o”, que ya revisamos, la hablante está “erguida aún, a pesar de los soles/ tan opacos en su raíz” (119). En “Origen de soledad”, de *Razón de mi ser* (1949), se habla de “opacos soles” (56). El día, por otra parte, puede ocultar la luz proveniente de estrellas más lejanas que el sol, como sucede en el poema I de la sección “Sinfonía del hombre fósil”, del libro homónimo: “Ay astro, mal herido por el día” (102).

Ahora bien, no todos los cuerpos celestes están cargados de esta falta de energía u oscuridad. Existen astros prístinos, pertenecientes a los cielos que se encuentran sobre espacios naturales. Desde ellos se produce la luz que permite la existencia de los espacios que habitamos: “Desde donde la luz inicia la distancia,/ desde los puros astros montañeses” (102).

Las estrellas, por su parte, son un símbolo positivo, a diferencia del sol. El herrero de “Cantos de Anadir” sueña con “[...] caminos estrellados [...]” (84), que lo llevan “[...] más allá de la vida, a errar en la eternidad”, es decir, a un lugar ideal, pues va “[...] en busca del fuego que no se consume” (84). Los caminos estrellados, miríadas de puntos brillantes que recorren el cielo nocturno, aparecen como una guía, un mapa celeste que indica el rumbo hacia el tesoro más añorado.

En “Corazón anclado”, de *Razón de mi ser* (Díaz Varín 2013: 54-55), las estrellas se encuentran en el interior del hablante y de la persona a quien se dirige. La estrella perteneciente a la voz lírica podría referirse a su razón o más bien a su pensamiento, que es

variable; guarda muchos humores distintos, lo que refleja su forma de ser: “[...] la estrella multánime bajo mi cabellera” (54). En cuanto a quien se dirige el poema, también se trata de un símbolo del pensamiento, ya que : “y en mi vieja bitácora de marinero rubio/ atrapara tu estrella rutilante de sales/ duradera en tus sienes [...]” (55). La estrella podría simbolizar, al igual que en la poesía de Martí, el ideal de libertad.

Las estrellas también pueden impedir la visión con su luminosidad, como sucede con el búho de “Advenimiento”, también de *Razón de mi ser* (Díaz Varín 2013: 58-59), “que de contar estrellas dormidas, quedó ciego” (58). La luz adquiere, por lo tanto, un doble carácter: puede ser benéfica y permitirnos ver lo que nos rodea, e incluso guiarnos a nuestros objetivos, o bien cegarnos con su potencia.

La luna, a diferencia de las representaciones del sol ya mencionadas, es un símbolo luminoso y positivo. Se la representa de color blanco, vinculado a la iluminación y a la ascensión (Cirlot138). En el poema “Inmanencia del mar y del amor”, también de *Razón de mi ser* (Díaz Varín 2013: 58-59) encontramos un sentido de belleza en los rayos de luna, portentosamente blancos, en que se encuentra la hablante: “En aludes de níveas claridades lunares/ desparramadas al ritmo de sonoras/ lentejuelas vibrantes como carne viviente” (60).

4. Ceguera

La luz nos permite ver, pero puede llegar a ser tan brillante que ciegue a quien la mire demasiado, sumiéndolo en las tinieblas. El ojo puede ser fácilmente carcomido por la luz, como señala en su petición la hablante del poema “Ven de la luz hijo”⁶. La voz lírica se dirige a su hijo no nacido aún, desea que este sea cegado por la luz en el descenso desde los cielos, territorio de la luz, hacia la tierra, desde ese territorio luminoso hacia este lugar que habitamos, que sería tinieblas sin la ayuda del sol. La tierra alberga en sus profundidades a las tinieblas:

Que te ciegue la luz hijo.
Ven de la luz;
desde donde la pupila sueña

⁶ Díaz Varín, Stella. *Tiempo, medida imaginaria*. En *Stella Díaz Varín. Obra reunida*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013

y vuelve atormentada
como un escombros vivo (117)

La hablante quiere que su hijo tenga la experiencia visual de la luz total, la que ciega, para que así aprenda a valorarla por sobre la oscuridad, “ten la luz y desmiente la tiniebla” (118), le pide, ya que “[e]n la luz son más bellos los ojos de Dios” (118). Esto corresponde a la búsqueda implacable —común a muchos de los hablantes de los poemas— de belleza, que sirve de consuelo ante la vida.

La luz permite la visión de lo evidente, pero también de los detalles, que ella y su hijo sí serían capaces de valorar, y desde esta valoración darle lugar en el mundo, considerar bello, lo que es comúnmente ignorado y marginado, aquello que tiene su propia existencia aparte, sin ser visto:

avisora el espacio
avisora el horizonte.
La curva que deja el corazón de un muerto
la mano que se esconde,
la mano que nadie quiso acariciar (118).

La ceguera también puede ser ocasionada por la tristeza, como en el poema IV de “Introducción al vértigo”, en que el hablante augura la pérdida de sus ojos: “Ay, una sola tristeza me está hundiendo los ojos/ que se me caerán por la garganta” (94); esos ojos que antes fueron “seducidos desde la raíz” (94), es decir, capturados por un objeto de deseo. Que seguramente se perdió, lo que ocasiona que todo lo que el hablante pueda observar carezca de valor, como si todo fuera igual e indiferente.

El hablante del primer canto de Anadir —del que ya algo se mencionó más arriba— señala en el comienzo de esta poesía en prosa, que se encontraba “[...] como aquel a quien le han sido arrancado los ojos por una manada de serviles águilas” (81) Es esta, claramente, una forma extremadamente violenta de despojar a alguien de su visión. Es la manera en que la voz lírica comunica el estado en que se encuentra, añadiendo que “[...] mi sangre entonces, era vertida en el pozo más oscuro de mi casa junto con el estiércol y las palomas muertas” (81).

Puede ocurrir que algún sujeto presente en el poema reniegue de la luz y busque cierto tipo de ceguera. Esto sucede en “Profecía”, de *Los dones previsibles*, donde un individuo al que el hablante refiere, decide renunciar al don de la clarividencia y observar como lo haría cualquier mortal:

Ocurrió
Que cerró las pupilas ante la luz
Y no estuvo más allá
De las cosas presentes (148).

Capítulo III: EL OJO

1. El observador

En algunos poemas de SDV, los hablantes superponen su mirada a la de otro, cambiando así su punto de vista en la combinación de ambos. Esto es evidente en el primer poema en prosa de los “Cantos de Anadir”, donde el hablante, figura andrógina, se desorienta de tal forma en la unión amorosa con su amado, que acaba por amar a la esposa de este, quien por su parte confunde las caricias de su esposa y del hablante, para finalmente acabar siendo el intermediario entre ellos:

Yo era aquel a quien el amado confundió con una sola de sus caricias aprendidas de la esposa. Me venía por el costado un suave sopor, y me dormía queriéndola a ella, pensando en ella como la primera amadora. Para mí, ella era él; entonces ya no sabía si mis venas eran más o si mis dedos recorrían verdaderamente mis muslos, deseando encontrar los poros, más abajo de la piel (81).

En el poema IV de “Introducción al vértigo” sucede algo similar. El hablante parece contemplar el mundo a través de los ojos del que llama “hermano”, y puede, así, observarse a sí mismo a través de la mirada del otro: “y no soy yo quien mira, sino tú quien contemplas” (93).

Existen ocasiones en que el hablante se muestra hastiado, y no encuentra sentido en el acto de observar, ya porque la belleza no sea suficiente para calmar su desasosiego, ya

porque no encuentra en el mundo belleza alguna. Sea como sea, existe una carencia que produce una pérdida de sentido en el hablante, antes siempre muy dispuesto a la descripción visual. Como es el caso del poema I de “Sinfonía del hombre fósil”: “El habitante de los cristales no está conmigo ahora./ A qué venir entonces a medir el espacio con el hueco de los ojos./ El habitante de mi sangre no está conmigo ahora” (102).

La voz lírica puede incluso ser marginada socialmente por su forma de mirar. En el prólogo a *Tiempo, medida imaginaria*, encontramos un buen ejemplo. En este diálogo, sucede una discusión respecto de la naturaleza de la luz, entre Carot, protagonista, y su proveedor, quien afirma que “[l]a luz es cosmopolita” (109) y busca “[...] demostrar la existencia universal de la luz” (109). El proveedor tiene una visión cerrada al respecto, ya que cree que la luz pertenece exclusivamente a las ciudades y que estas son todo lo que cuenta como parte del mundo. Carot, en cambio, piensa en los detalles pequeños que la luz permite, como el arcoíris al interior de una bolita de vidrio:

¿Recuerda usted cuando el arco iris se encerraba en un vidrio transparente y girando jugaba a que era agua redonda? Pues ahora, nadie quiere saber nada con el arco iris; vive en la tiniebla más absoluta, pasará mucho tiempo antes de que alguien pueda desagraviarlo. Se ha sometido al exilio más doloroso; y es porque a nadie le interesa el color de la luz (110-111)

Sin embargo, el resto de las personas son incapaces de apreciar el valor que ella ve en esto, y el proveedor augura a Carot que “[s]erá expulsada violentamente de las sociedades secretas —«entidades respetables»—” (111)

Al contrario, la visión puede convertirse en un espacio de unión, en que el hablante se identifica con sus iguales y es capaz de compartir con ellos su punto de vista particular. Esto sucede en “N a r c i s o”, donde la hablante afirma empatizar a tal punto con el ángel caído, que experimentan las mismas sensaciones, aparte de poder comunicarse entre ellos:

Tenemos una mirada en común
y una puerta abierta
para endilgar conversaciones
apoyados en el dintel y recogidos

como suelen recogerse los abandonados
dando el pecho a una música antigua
más aún que la vida y la muerte (119)

En “De la prematura muerte”, de *Razón de mi ser*, el mirar también une a la hablante principal (en el poema hay dos hablantes) con otro, a quien el poema se dirige. Este mirar está en el umbral de la vida y la muerte, pues ella ya ha muerto, y ve a través de los ojos del otro: “tu voz está impregnada de mis voces,/ tus ojos, de mi última mirada” (67).

La mirada puede también superponerse a otra mirada, como en “Desolación y vínculo”, de *Razón de mi ser*, cuando el hablante se disocia o bien sufre una transformación en el proceso de prepararse para la muerte. O tal vez ve con los ojos del pasado, mezclados a los ojos del presente, observando lo que ya fue: “He aquí sobre mis ojos, otros ojos/ mirando la vacía, la ausente risa tuya” (62).

1.2 Animal y vegetal

La mirada de los hablantes en los poemas puede ser tan amplia, que llega a convertirse en una mirada no humana⁷. Por ejemplo, en “N a r c i s o”, la voz lírica identifica su visión con la de un animal acuático, el pez: “y te enseñó a mirar/ como solo pueden hacerlo los peces/ en órbitas que tus manos desconocían” (119). Llama la atención que se mezcle aquí al tacto: lo visual se expande a otros sentidos. La hablante es capaz de transmigrar a otros cuerpos, diferentes del suyo, y además tiene la capacidad de transmitir esta experiencia. La visión de los peces, se transforma para nosotros, humanos, en una especie de ceguera ante lo ininteligible, a lo que nos podemos aproximar desde otros sentidos menos considerados y desde los cuales también es posible ver. Es una nueva forma de entender la mirada, desde lo inferior, tanto espacialmente —los peces están bajo el agua—, como jerárquicamente —los peces son “inferiores” evolutivamente a los humanos. Ella rescata esto como algo único.

En “Biografía del árbol”, de *Razón de mi ser*, la hablante se metamorfosea en un árbol que también es la persona a la que se dirige el poema: una criatura doble o incluso triple, donde se mezclan distintos individuos. Ella ve a través de él: “Las vegetales voces, me traían/ el último parpadear de tu estrecho cerebro de madera” (69) Nuevamente la visión se expande

⁷ Esta idea, vinculada en particular al poema “N a r c i s o” me la sugirió un amigo, cuyo nombre resguardaré.

a otros sentidos, pues desde el oír una voz, se aprende una mirada. Como cuando dice: “Ya que puedes mirar desde tus interiores lo que dice mi voz” (72). También ella se contempla desde la piel de él: “desde el fondo ignorado de tus poros/ miro mis ojos [...]” (69), desde el tacto se llega a la visión.

La hablante reniega de su mirada humana: “No quiero la mirada con perspectivas de color” (72), y por ello accede a la visión de una paloma, que le permite observarlo a él desde un punto de vista inaccesible para un ser humano: las alturas. Desde allí, además, puede mirarlo no solo en el presente sino que en todas sus edades: “Me basta una pequeña paloma con dos párpados/ para mirar volando y así poderte ver/ desde todos los ángulos del tiempo” (73).

1.3 Infancia

En la niñez descubrimos nuestros sentidos y el mundo a través de ellos. La “niña poeta” (158) de “Edades principios y finales”, de *Los dones previsibles*, aprendió a ver a través de la lectura. Afirma no haber leído a Neruda en su infancia, lo que implica que leía a otros autores y a través de esas lecturas aprendió, entre otras cosas, a mirar:

De niña nunca leí a Neruda.
Antes de conocerlo
Me imaginaba dueña del lenguaje
De la sustancia, de la ponderación
Del color y la luz (158).

Sin embargo, fue después de leerlo que realmente se *iluminó*, en los finales de la infancia:

Pero vinieron los trece años
A recordarme agosto
Y fue
Cuando el viejo imprentero de mi pueblo
Iluminó la palma de mis manos
Con “El Hondero” (158).

En el poema VII del mismo libro, el *signo*, que también es la *palabra* de la que hablamos en el segundo capítulo, es el que contiene en sí la imagen poética tan buscada, perdida hace ya muchos años, en la infancia. Este signo se redescubre como un don que la hablante recupera gracias a un niño —quizás su hijo— y se encuentra oculto en el lenguaje:

Todo el ritmo nos pertenece
Nuestro don previsible
Este signo
Que es un extraño signo
Entre dos signos (169).

1.4 Melancolía

Nostalgia de la luz
Círculo
Para fustigar el corazón del hombre
“Diálogo”, SDV.

Existe un “[...] vínculo que los poetas establecieron entre la melancolía y el juego de imágenes sobre las cuales se reflexiona” (Satarovinski 139); hay, pues, un espejo en que el melancólico se refleja y donde puede ver su propia triste imagen, que representa el objeto perdido, ya que este se ha proyectado en el yo.

En “Biografía del árbol” nos encontramos con uno de esos espejos donde el objeto perdido —que es el sujeto al que el poema se dirige— se refleja en la hablante: “Puedes mirarte, es cierto,/ en el trozo de agua donde debiera estar mi corazón/ sí, puedes mirarte” (72). “Edades principios y finales” también presenta uno de estos espejos en que la hablante se pierde:

Es triste descubrir
En los umbrales de la muerte
Que el vano de la puerta

Es el fondo del espejo
Y allí van nuestros pasos... (160).

En el tercer poema en prosa de “Cantos de Anadir”, encontramos a un herrero que se observa a sí mismo en el reflejo de las herraduras de sus caballos, otro espejo melancólico. Este sujeto es activo en su enfermedad, va en busca de lo que perdió. Contempla sus propios hermosos ojos y huye por paisajes increíbles, donde fuegos lejanos iluminan la noche:

Cuando él duerme con las manos bajo la nuca, sin sacarse la pelliza, sueña con sus grandes cuencas verdes, en las herraduras brillantes y blandas con que adorna los cascos de los potros voladores. Una cabalgata lo lleva lejos y él va con su cuadriga, por los caminos estrellados, en busca del fuego que no se consume, más allá de la vida, a errar en la eternidad (84).

Los objetos perdidos pueden ser diversos. En “La casa” de *Tiempo, medida imaginaria*, es el cabello de la hablante: “Dejaban mi cabellera colgando desde el tronco de la puerta como/ trofeo” (115). Esta hablante es exhibida a la mirada ajena, pues dejaban “[...] una cuenca abierta,/ para la mirada de los ojos indiscretos” (115). Ha sido despojada de sí misma, capturada para el deleite visual de otros, cual animal en cautiverio: “Una víbora, encerrada en la jaula/ destinada a cualquier pájaro” (115).

En los “Cantos de Anadir”, lo perdido es precisamente Anadir, un ser andrógino al igual que el/la hablante,⁸ quien se parió a sí mismo/a, junto con Anadir. En un principio, ambos están juntos, son amantes, pero por alguna razón desconocida, Anadir se pierde en el mar, o ,más bien, decide extraviarse allí, y el/la hablante debe buscar formas de acercársele y de paliar la angustia que le produce su desaparición:

Desde tu ausencia me he arrebatado de mar, me hundo en la arena tibia, como en tu cuerpo; te diviso, más que te imagino, sobre la última ola azul. Siempre vas precedida de puertos y de mástiles y de extraños barcos silenciosos, y un coro ronco de marineros se sumerge en el oscuro seno movedizo. Entonces la tristeza y la soledad hacen presa de mí, y me revuelvo como un pez despreciado y moribundo (83).

⁸ Ambos transitan por los géneros masculino y femenino a lo largo de los tres cantos.

Hay, sin embargo, al igual que de parte del herrero, un impulso por salvar el mal melancólico: el/la hablante encontró una solución en caso de que Anadir termine de irse, de que ya no se le pueda divisar sobre las olas; incluso dada esa situación “[p]artiría mi sien derecha con una roca, para que los pájaros marinos bebieran en mi cráneo y pudieran hablarte, cuando te paseas en el horizonte, con tu coro ronco de marineros borrachos de muerte” (83).

En “N a r c i s o”, la hablante se encuentra infeliz y sin ningún tipo de riqueza que pueda moverla de ese estado; ya no tiene tampoco la capacidad de reírse: “Estoy ausente de la risa/ y de todo lo que los hombres felices poseen” (119). Esto se debe a la pérdida de alguien, presumiblemente el Ángel-Narciso⁹: “Uno al fin se acostumbra/ a que nadie le diga adiós” (120).

El objeto extraviado en “La palabra” es “[...] la palabra escondida/ aquella vez de nuestro pacto secreto/ a pocos días de terminar la infancia” (142). Esta pérdida es el fundamento del oficio poético y el quehacer lector del hablante. A pesar de que la palabra no puede ser encontrada, ya que el pacto era olvidarla, él continúa buscándola, leyendo y escribiendo:

Mira cómo está mi casa, desarmada.
Hoja por hoja mi casa, de pies a cabeza.
Y mi huerto, forado permanente
Y mis libros como mi huerto
Hojeado hasta el deshilache
Sin dar con la palabra (142).

Capítulo IV: PAISAJE

1. Silencios

Descubrí el silencio

Y un horizonte

⁹ Que podría referir al padre de la autora, que se llamaba Isidro, a quien se dedica el poema

Donde aprendí a reverberar

Con el último rayo verde de sol bajo las aguas

“Edades principios y finales” SDV

En los silencios de los poemas se abren paisajes, pertenecientes a diferentes territorios. Encontramos principalmente paisajes urbanos y de la costa —que, por cierto, a veces se combinan—, pero también algunos rurales. El silencio da espacio a su contemplación, que en ocasiones da lugar a que los hablantes se vean reflejados en ellos, al generar una identificación y proyectarse paisajes sobre sus propios cuerpos, lo que disipa los límites entre cuerpo y territorio.

1.2 Ciudad

El paisaje urbano se caracteriza, en los poemas estudiados, por ser hostil y deshumanizado, un entorno que no protege a las criaturas que lo habitan. En el tercero de los “Cantos de Anadir”, el/la hablante describe la calle como un lugar donde los niños han sido abandonados al tiempo, y que solo les ofrece como alimento agua sucia, dejada allí por la última lluvia; la atmósfera es cruda, desteñida, carente de vitalidad: “Hoy he cruzado una calle, donde los niños huelen a viejos trapos en desuso y donde cuya única bebida es el agua pútrida que almacena la calle incolora” (84).

En el poema II de “Introducción al vértigo”, el hablante se pasea por una ciudad nocturna, desde sus arrabales —pues viene por el camino del tren—, donde los gatos no sobreviven los amaneceres. En las paredes de esta ciudad podemos apreciar rayados, cuyos autores se encuentran en un proceso de degradación. En ellas hay símbolos ilegibles:

Vengo por el camino de los trenes
con olor y substancias 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 de hombre? (89).

Las calles también se configuran como espacios solitarios y cercanos a la muerte, como sucede en el poema IV de “Introducción al vértigo”, donde la hablante, de desesperación y en la locura, araña las calles, con una tristeza que no es en ningún sentido fructífera, sino que no la lleva a ningún lado:

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 (93).

En el poema I de “Sinfonía del hombre fósil”, se combina el paisaje urbano con el de la costa. Las calles por las cuales la hablante transita son viejas, pues han sido olvidadas. Los pasos resuenan en esas aceras solitarias que hace ya mucho que no son embellecidas por la nieve. A diferencia de los poemas anteriores, en estas calles la hablante es capaz de reír, razón por la cual son menos hostiles, quizás más hermosas:

El paso se acostumbra al silencio
como el agua a los muelles,
y voy cantando risas a olvidadas aceras
con detalles ambicionados por la nieve (101)

La ciudad también puede ser, como en el Prólogo a *Tiempo, medida imaginaria*, un entorno artificialmente luminoso: “La luz es cosmopolita [...]” (109). Un lugar incómodo, además, para los forasteros como Carot, que dice: “Desde que abandoné la costa para venir a vivir entre sociedades secretas, no me siento muy bien, siento hasta pequeñas palpitaciones” (109). Las sociedades secretas parecen representar a los habitantes de la ciudad, o a ciertos habitantes, que reniegan del “[...] color de la luz” (111).

En “Cuando la recién desposada”, la novia, que es a la vez la hablante, tiene como único panorama la calle que alcanza a ver desde su ventana. Esta “[...] establece una relación entre el interior humano y el exterior ajeno” (Atria y Silvestri en Ortega 64), es decir, es un espacio límite que separa a la hablante del mundo, a la vez que los vincula. Desde esta ventana ella puede observar un exterior que le está vedado, pero que a la vez le hace compañía:

Ya no estaré tan sola desde hoy día.
He abierto una ventana a la calle.
Miraré el cortejo de los vivos
Asomados a la muerte desde su infancia (114)

“Palomas” de *Los dones previsibles* me hace pensar en la ciudad por la aliteración que se produce con la palabra “palomas”, que evoca una superabundancia de estos animales, propia de las calles de las grandes ciudades. Nuevamente se nos presenta un entorno urbano hostil hacia la vida que alberga, que da muerte a infinitud de palomas, lo que no las hace desaparecer debido a su gran cantidad: “Palomas que son sin número/ Así perecen” (146).

1.3 Costa

En ocasiones el paisaje se confunde con el hablante, debido a la identificación de uno con otro. Esto sucede en “Canto al cisne de acero y a los mares glaucos”, de *Razón de mi ser*. La hablante se encuentra físicamente en el paisaje que describe: “Mares de carne glauca/ no estarán abandonados porque cabalga en ellos” (65); además, es parte de dicho paisaje: “y evoca la pradera la bondad de mis huecos” (65). Esto se evidencia también en los siguientes versos, en que el pecho de la hablante es la tierra donde ancla un barco: “deja caer el ancla sobre mi pecho blanco/ y atraviesa mi entraña con tus mohosas anclas” (66). O cuando dice: “me cimbraré en el viento voladora y extraña,/ palparé en tu seno como en tu carne glauca” (66).

La costa se percibe en este poema, al igual que la ciudad, como un lugar no propicio a la vida: “pero aunque mi espíritu se humedezca de llanto,/ quiero que me abandones en playa desolada” (66). Lo mismo sucede en el segundo de los “Cantos de Anadir”, donde además se mezcla el cuerpo de Anadir al mar: “¡Ay, si la ola negra de tu cabellera me sepultara, y vivir pudiera en mares desconocidos, donde el almizcle y el yodo tiñeran mi piel y bebiera el sudor angustioso de la esclavitud!” (83).

En el mismo poema en prosa observamos que para el/la hablante la belleza que pudiera encontrar en el paisaje no le es suficiente para salvar el vacío presente en su vida: “Más que la muerte que conocemos y está en nosotros, deseo la vida ignorada, más allá del

mar y sus emanaciones, más allá de la montaña y de sus nieves, más allá del fuego y su lengua amiga y acariciadora” (83).

En el poema III de “Introducción al vértigo” nos encontramos con un increíble paisaje subacuático, en que la hablante se resguarda: “Cuando a mortales sacudidas y espesas nieblas/ tiendo a vencerme sobre algas gigantes” (91). En el sexto poema de la misma sección se vislumbra un muelle donde los barcos se mecen: “Yo sé cómo se pierde la pupila y su negro color/ en los costados silenciosos de los barcos” (97). El paisaje, esta vez nocturno, vuelve a identificarse con un sujeto, al que la hablante se dirige: “Amiga mía/ ven con tu olor a distancia,/ ven con tu color de paisaje anochecido” (97).

1.4 Otros paisajes

Así como en algunos poemas un sujeto puede devenir paisaje, este puede adquirir cualidades humanas. “Biografía del árbol” comienza con la descripción de un río antropomorfo, que surca la tierra, junto a un árbol:

Corre el río metálico con sus bocas y sus ojos y sus cabellos
y sus recovecos.
Corre y llega dormido, perfumado de tierra,
cae una hoja, desde lo más alto del copón florido
y el milagro nace (69)

En “N a r c i s o” se mezcla el cuerpo con los paisajes, que no son descritos, sino que se da el espacio al lector para que los imagine. La sangre de la hablante escapa a través de la distancia uniéndosele, se vuelve luz al huir del cuerpo, quedando así un poco de ella en cada lugar, en forma de luz. Ella se une a esos paisajes a través de su sangre, y a la vez la visión de estos penetran su interior pasmándola, acallando su pensamiento:

A medida que la sangre huye como corzo,
a través de todos los paisajes
sin motivo aparente,
como creyendo que las imágenes más remotas
nos silencian el pensamiento (119).

CONCLUSIÓN

En esta investigación hemos revisado una serie de poemas de Stella Díaz Varín, donde se puede observar un énfasis particular en el sentido de la vista, al que se pueden asociar una serie de prácticas de los hablantes, figuras y personajes. Este énfasis deriva de la necesidad de encontrar belleza en su entorno, no siempre el más deseado, que atenúe las insatisfacciones de la vida, o les dé un sentido, un fundamento, una razón de ser, para escapar del estado melancólico en que se encuentran.

En los poemas de SDV, además del mayoritario tono trágico mezclado con el distanciamiento irónico, nos encontramos con la representación de la simbología judeocristiana, que asocia la luz a dios y las tinieblas al demonio, aunque en ocasiones este orden se subvierte en los textos, pues la figura del ángel caído está vinculada al mundo de lo luminoso, ya que aún podemos observar en la figura ciertos remanentes de su forma angélica, como sucede en el poema “N a r c i s o”. La luz, además, se encuentra directamente vinculada con la palabra poética, ya que Dios crea la luz desde la palabra, como vimos, pues el evangelio según San Juan insiste directamente en este aspecto del mito bíblico de la creación. Los sujetos, los personajes y figuras de los poemas pueden sentirse ya cercanos, ya lejanos de él, pues el Dios creador está representado aquí como una figura ambivalente, al igual que el demonio. La melancolía se presenta como un mal de quienes se han alejado de Dios, como Luzbel, o como algunos de los hablantes.

Respecto a la palabra perdida, esta representa el lenguaje primario de los que han recién aprendido a hablar, en el cual existe un juego permanente que llamaríamos poesía en un estado natural. Como existía en los primeros tiempos del mundo, según el Eclesiástico, libre, desperdigada. Es equiparable al lenguaje del paraíso que mencionamos más arriba.

El sol es una figura ambivalente, pues su luz no siempre es benigna, o está velada, menoscabada por una sombra que la absorbe. La inconstancia de la luz se relaciona directamente con el aspecto melancólico de esta poesía. El astro del día, que debiera iluminarlo todo y permitir que la hermosura de cada cosa se despliegue con la mayor soltura, no siempre brinda a los hablantes este gusto, por lo que se sienten en penumbras, donde a veces vislumbran un atisbo de belleza.

La ceguera representa el daño que algo aparentemente benigno como la luz puede producir y la negación del mundo que esta ofrece. Al mismo tiempo se relaciona al don de la clarividencia, y es por eso que la madre del poema “ Ven de la luz hijo” quiere que su hijo sea cegado por la luz, como si así esta bautizara sus ojos.

En cuanto a los hablantes como observadores, en ocasiones estos superponen su visión a la de otros sujetos, lo que les da una doble perspectiva, desde la cual pueden incluso observarse a sí mismos, una característica fundamental de los sujetos poéticos modernos. Su forma de ver las cosas a veces los lleva, a veces, a ser incomprendidos por su entorno, que simplemente se admira ante su presencia, sin acercarse, sin tender una mano amiga o prestar oído, por lo que se encuentran en un estado de permanente soledad, que los induce a encerrarse en ellos mismos y a ser contemplativos.

La mirada que poseen puede sobrepasar los límites de lo humano, transformándose en una visión animal o vegetal, que se representa evocando sentidos que poco parecen tener que ver con la vista. Además, los hablantes a menudo son seres dotados de un don —que es el reverso de su melancolía— que les permite adivinar, obtener conocimiento a partir de visiones. Con respecto a estas últimas, la misma autora afirmó alguna vez haber sentido el éxtasis (Donoso 126-127), y esto se ve reflejado en poemas como “Albedrío”, de *Los dones previsibles*, que no alcancé a revisar en esta tesis, en que la hablante profetiza una de sus visiones.

Los paisajes descritos en los poemas son principalmente urbanos y costeros. El paisaje de la ciudad se vincula generalmente a aspectos negativos, ya que esta se muestra hostil a la vida, como observamos en “Cantos de Anadir”. Esto puede responder a la perspectiva de la propia autora, quien se mudó de La Serena a Santiago, que se transformó en el espacio de lo adulto, lo imperfecto. Los paisajes de la costa, por su parte, en ocasiones se proyectan en el cuerpo del hablante, y en ocasiones también se presentan como lugares desolados. Representan su intimidad, las fuerzas ocultas de su espíritu y los recuerdos de una niñez en que la soledad permitió a la autora explorar los arrabales de La Serena, lugares sucios, en los que “[...] la gente iba a suicidarse” (Donoso 3). En mi opinión, la proyección de dichos paisajes costeros en el cuerpo de los hablantes responde a que ese entorno fue alguna vez el hogar de la autora, por lo que se relaciona a lo más próximo.

Al contrario de la suposición inicial de esta tesina, la belleza no siempre es suficiente para consolar a los hablantes de su mal melancólico. Ayuda, pero no es más que un escape, un consuelo que no contrarresta la enfermedad. Porque la belleza es evanescente, y porque en ocasiones reside en la raíz de la melancolía misma, es decir, es generada por esta. Hay algo bello en lo perdido, en lo olvidado, en el yo que éramos antes de transformarnos, antes de perder el objeto con el que nos perdimos a nosotros mismos. Existe, por lo tanto, una cierta belleza inherente al estado melancólico.

Sería interesante profundizar en temas como la perspectiva de lo animal, lo vegetal y lo mineral que presentan, de manera especialmente intensa, los poemas de *Sinfonía del hombre fósil*. Es llamativo el simbolismo del pez, que se repite con diferentes significaciones, como figuración de la fertilidad, por ejemplo, o todo lo contrario, como representación de lo asexuado.

Por otra parte, por problemas de tiempo, hemos dejado de lado una gran cantidad de relaciones iconográficas presentes en la poesía de SDV, elementos pictóricos que merecen la atención de un estudio por separado. Para esto sería interesante comparar la poesía de Stella Díaz con la de Blanca Varela, que está expresamente relacionada con la pintura y que guarda cierta relación con los poemas de nuestra autora, debido a su fijación en el aspecto visual.

Los aspectos visionarios de la poesía de SDV también fueron dejados de lado en esta tesina y sería de suma importancia hacer un análisis comparativo de algunos textos de *Los dones previsibles* —como el ya mencionado “Albedrío”— con textos místicos, atendiendo a la inclinación de la autora a los estados de éxtasis, como ya mencionamos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

Cixous, Hélène. “Sin Cesar, no, Estado de Dibujación, no, más bien: El Despegue del Verdugo”. En *Poetas en pintura*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

Díaz Varín, Stella. *Stella Díaz Varín. Obra reunida*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.

Donoso, Claudia. *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2021.

García Lorca, Federico. “Panorama ciego de Nueva York”. En *Poeta en Nueva York*. Madrid: Demipage, 2020.

Godoy Gallardo, Eduardo y Ahumada Peña, Haydée. “La generación del 50: momento clave en la literatura chilena (en torno a dos antologías de cuento: 1954 - 1959)”. *Anales De Literatura Chilena*, (18), 103–116. Recuperado a partir de <https://revistanortegrande.uc.cl/index.php/alch/article/view/33699>

Goic, Cedomil. “La poesía de Vicente Huidobro”. En *Anales de la Universidad de Chile*. Núm. 100 (1955): año 113

Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. En *Obras completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Molina, Javier Abad. "Imagen-palabra: texto visual o imagen textual." *Actas del Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación: las lenguas en la educación, cine, literatura, redes y nuevas tecnologías*. Secretaría General Técnica, 2013.

Ortega, Eliana. *Habitar el paisaje. Tres poetas sudamericanas: Bellesi – Fariña - Varela*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2016.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Ramírez Ulloa, Daniela. “Stella Díaz Varín: Sobre cómo dejar de sobrevivir para comenzar a vivir en los márgenes de una sociedad masculina a través de la escritura femenina”. 2018 [en línea]. [consulta: 28 de Julio 2022]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/175729>>

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2018.