

LENGUA, CUERPO Y FUTURIDAD EN LA POESÍA
DE STELLA DÍAZ VARÍN¹

*LANGUAGE, BODY AND FUTURITY IN THE POETRY
OF STELLA DÍAZ VARÍN*

Claudio Guerrero
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
claudio.guerrero@pucv.cl

Miyodzi Watanabe
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
miyodzi.watanabe@gmail.com

Víctor Campos
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
vpcd10@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo proponer una lectura de la poesía de Stella Díaz Varín a partir de tres ejes críticos: lengua, cuerpo y futuridad. Estos conforman una tríada cuyo horizonte permite indagar en las posibilidades utópicas de construcción del futuro. La voz poética promete y se impone un mandato: hallar la palabra escondida. Esa búsqueda experiencial la realiza construyendo un mito de sí, lo cual le permitirá instaurar una perspectiva alternativa al tiempo histórico, vacío y homogéneo, de la modernidad.

PALABRAS CLAVE: poesía chilena, lengua, cuerpo, futuridad, Stella Díaz Varín.

¹ Este texto forma parte del Proyecto Fondecyt N° 1220246.

ABSTRACT

This paper analyzes the poetry of Stella Díaz Varín from three critical axes: language, body, and futurity. These form a triad whose horizon allows us to inquire into the utopian possibilities of building the future. The poetic voice promises and imposes a mandate to find the hidden word. This experiential search is carried out by constructing a myth of the self, which will allow them to establish an alternative perspective to the empty and homogeneous historical time of modernity.

KEY WORDS: *Chilean poetry, Language, Body, Futurity, Stella Díaz Varín.*

Recibido: 29 de marzo 2023.

Aceptado: 22 de mayo 2023.

INTRODUCCIÓN

Stella Díaz Varín (La Serena, 1926 - Santiago, 2006) es una de las voces más representativas de la segunda mitad del siglo veinte. La edición cinco años después de su muerte de la *Obra reunida* (2011), con textos introductorios de Eugenia Brito y Cristián Gómez, permitió situar en perspectiva su obra, al volver a poner a disposición del público poemarios que jamás habían contado con una segunda edición, orbitando fuera de toda circulación crítica. Las aproximaciones críticas a su obra hasta ahora siguen pareciendo insuficientes, aunque reconocemos valiosos trabajos, entre los cuales cabe consignar las lecturas de Enrique Lihn (1992); un cercano discurso de Edmundo Herrera (2004) pronunciado en Isla Negra; una hermosa semblanza de Elvira Hernández (2006); el documental de Fernando Guzzone y Werner Giesen, *La colorina* (2008), el cual si bien se centra más en la personalidad de la poeta, resulta valioso para una entrada desde la mitificación, situándola, además, en una espacialidad que también la define: la Villa Olímpica de Santiago; los ya citados textos críticos de Brito y Gómez (2011); una lectura feminista que proporciona Rosa Alcayaga (2017); un afectivo texto que signa la estatura poética de la serenense, de Juan Manuel Mancilla (2017); una entrevista realizada por Claudia Donoso (2000), cuyo material sirve de base para un posterior libro de conversaciones (2021); y, un ensayo biográfico realizado por el poeta Álvaro Ruiz (2017). En su conjunto, estos textos –entre otros– ofrecen suficiente material para adentrarse en la obra de la poeta.

Nos interesa recalcar, sin embargo, un asunto que consideramos no del todo estudiado aún: que la poesía de Díaz Varín presentaría de manera problematizada un lugar de la escritura que a veces se tuerce y dramatiza, escenificando las dificultades del proceso de creación, poniendo de relieve el lugar de la poeta en el mundo que desea habitar. Juzgaremos este ejercicio de la poesía desde tres ejes críticos: el uso intensivo que hace de la lengua poética; las expectativas de deseo que operan sobre el cuerpo escribiente; y, la construcción mítica de un futuro próximo a realizar. Las

tres perspectivas se trenzan entre sí configurando una de las poéticas más originales dentro de la poesía chilena, como respuesta a las grietas de una temporalidad histórica atravesada no sólo por la violencia del contexto histórico, sino que también por el hecho de ser poeta mujer en una escena dominada por la masculinidad.

LENGUA: “MI VOZ CREÓ UN SONIDO DIFERENTE”

La configuración de lenguaje sostenida en la obra de Stella Díaz Varín es una primera arista sobre la que cabe detener la mirada de lector. Nos enfrentamos a una voz que conjuga sus imágenes por medio de una gama de figuras y que, a lo largo de sus cuatro poemarios, persisten concatenadas y consolidan el imaginario de la poeta. La presencia vasta del océano, como así de la muerte y su imposible divorcio con la vida, parecieran fijar dos puntos cardinales de su obra total; especie de campos magnéticos en donde otras figuras más exactas como las olas con su espuma, los barcos y sus capitanes, las criptas y sus cadáveres, articulan la precisión del discurso.

La poesía de Díaz Varín tomará distancia de los pináculos poéticos propios de su época para constituir una voz: sorteará un lenguaje que, dotado de altas influencias, pueda reconocerse individual. Así, primeramente, hallamos una extensión de versos evidenciada en poemas como “Canto al cisne de acero y a los mares glaucos”, “Biografía del árbol” o “Del espacio hacia acá, como dos tiempos”. Estos nos permiten avizorar la grandilocuencia tentada por una voz que, ad portas de los años 50, decide aparecer en la escena literaria chilena con su *Razón de mi ser* (1949). Dicha inmensidad, desde sus inicios, recorre los versos de Díaz Varín resguardándose de la rauda prosa rokhiana, como así de la impura acumulación objetual del Neruda residenciario y de la fascinante fractura visual que ofrecía el creacionismo huidobriano. Sin embargo, pese a todo, estos autores actúan, ciertamente, dentro del lenguaje de Díaz Varín como influencias.

En primer término, la secuencia de imágenes de los poemas más vastos es deudora parcial de los versos de Pablo de Rokha, en especial la sobrecarga adjetival y el tono intempestivo, perceptibles con frecuencia en las líneas de la poeta:

Mares de carne glauca,
 cómo me duele irme,
 pero me espera ansiosa mi ciudad de fantasmas
 con grandes ojos tristes, como tu carne glauca,
 con senderos azules y actitudes crispadas,
 con sonrisas de selva sobre cruces heladas (65).

En segundo término, Pablo Neruda figura como la efigie del Poeta dentro del imaginario de Díaz Varín: “Cómo quise a Neruda. / ínfima escala yo, niña poeta / Lejos / La vastedad de su presencia / Mal vista / Por las razas asustadas” (158). Sin

embargo, su influencia es rastreable en algunas reiteraciones que refuerzan el ritmo y la imagen que dicho ritmo pretende otorgar. Leemos en *Sinfonía del hombre fósil* (1953):

Como pez derrotado, su suavidad perdida,
 como hacinado grupo de maderas,
 como apagada hoguera, como un grito,
 como despedazado pan, como yo ciega (91).

Por otro lado, uno de los rasgos más destacables de *Residencia en la tierra* (1933) es el empleo de metros imperfectos: punto fundamental en la poesía que nos convoca. Si observamos las medidas métricas que los versos de Díaz Varín arrojan, hallaremos un particular manejo de las mismas: el uso de heterostiquios y puristiquios, de alejandrinos impuros y de alejandrinos irregulares, el empleo de endecasílabos y heptasílabos, de eventuales rimas asonantes y de licencias poéticas. Ciertamente, estos elementos no provienen únicamente de las *Residencias*; debemos considerar además las lecturas que Díaz Varín realizara de la poesía de Mistral. Mas, aquel uso intuitivo y aparentemente aleatorio de los metros consideramos que alcanza una altitud irreductible en el mencionado poemario del vate chileno y que Stella Díaz sabría leer con agudeza.

Finalmente, la aparición de la potencia imaginativa que podría ofrecer la poesía de Vicente Huidobro será recogida por la poesía de Díaz Varín en tanto elocuente manejo metafísico. Lejos de proponernos hallar destellos creacionistas en su obra (“Yo tengo una cabellera de yodo / y en cada ojo un barco con forma de mirada” (101)), creemos adecuado destacar el surgimiento de tópicos inmatereales que, efectuándose a través de la materia del lenguaje, constituyen un mundo sustentado en su propio peso:

Ahora
 que ya nada me separa
 del sabor que experimenta la hoja
 cuando le cae encima la mirada del hombre;
 me despido de la virtud como de una vieja amiga
 (...)

 y soy un dios de carne y hueso
 para los espantapájaros (123).

Es notable cómo la poesía de Stella Díaz manifiesta dicha posibilidad, la de pensar con imágenes. Nos hallamos en una instancia en que las figuraciones visuales cargan hondamente el discurso reflexivo. Es así como la influencia de Huidobro es palpable: la imagen es pensamiento, la imagen vehiculiza el orden discursivo, del mismo modo que en la poética huidobriana el poema centra su riesgo en la potencia de la imagen construida a partir del juego de síntesis y fuerza de atracción de realidades alejadas entre sí.

Ahora, pese a destacar estas influencias que fueron caras a la poesía desplegada durante la década de los 50, la familia literaria a la que pertenece Díaz Varín se hallaría en otras coordenadas. Por ejemplo, al leerla pensamos en las criaturas ominosas que surgen desde la poesía de Mahfud Massís, como también en el verso metafísico y polirrítmico de Francisca Ossandón. También recordamos la constante onírica-marina de la poesía de Carlos de Rokha y el signo de una obsesión ante/por la muerte que poseen los angustiantes versos de Boris Calderón. Simultáneamente, cabe considerar que como antecedentes inmediatos a estos poetas, hallamos a Humberto Díaz-Casanueva y a Rosamel del Valle. Con todo, Díaz Varín logra dar con un tono que, sin pecar de artificios forzados, indaga sobre los diferentes pliegues de la condición humana: vida y muerte (acaso sinónimos aquí); el tiempo como medida en tensión; retirada y reencuentro de la infancia; el viaje iniciático de dimensiones míticas; y, finalmente, la búsqueda necesaria de un lenguaje propio. Como parte de estas búsquedas, coincidimos con la poeta Rosa Alcayaga (2017) en que también hay en Stella Díaz Varín una perspectiva afirmativa de configurarse como poeta-mujer como un elemento estructurante de su razón-de-ser, algo que también percibió Lihn (1992) cuando observaba en Díaz Varín una intrínseca soledad de la poeta en medio de un contexto poético históricamente masculinizado. Pero también creemos que la búsqueda de un lenguaje estructurante estaría por sobre estas otras búsquedas, más allá de reconocer en varios poemas un fino erotismo que sería algo propio de este reconocerse poeta-mujer.

Así, centrándonos en la exactitud con que se articulan los versos de sus escritos, en conjunto con sus acciones e imágenes expresivas, podemos señalar que todo aquello permite que el pensamiento se encarne en imagen. No hay derivas que expliquen en abstracto las tareas que el intelecto moviliza, sino enfrentamos la persistencia de la imagen, amparada en el ímpetu de una voz vehemente, irrumpiendo tras los muros de lo físico:

¡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 (87).

Así, imagen y verbo sopesan el pensamiento; se nutren de él y lo expresan sin atarse en una red de meras abstracciones. La idea, traslúcida a la imagen, es guiada por el ritmo. Ya bien lo advertía Lihn (1992): nos hallamos ante “el tono volitivo de la estrofa, que se apoya en la gesticulación más que en el sentido” (137). El ritmo

finalmente pareciera descargar las ideas, a la manera del tambor rimbaudiano del poema “A una razón”: “Un golpe de tu dedo sobre el tambor descarga todos los sonidos y comienza la nueva armonía” (Rimbaud 73).

La presencia de los metros son instrumentos que nos acercan a la estructura del lenguaje de Díaz Varín. En el prólogo a la edición de la *Obra reunida*, Cristian Gómez alude a ciertas formas que la poeta emplea para concebir su discurso. Al caso, cita a Armando Uribe a propósito de la reiteración, en tanto figura retórica que solicita la aparición inconsciente de palabras y versos. Mas, lo que obvia Gómez es algo que resultaría provechoso de indagar, dentro de las formas que la poesía de Díaz Varín propone. Nos referimos justamente al empleo métrico, presente sobre todo en sus primeros tres libros, siendo *Los dones previsibles* una excepción respecto al uso de medidas clásicas.

Cabría comprender el origen de estos desequilibrios mirados desde un punto de vista formal. ¿Son acaso surgimientos premeditados de una búsqueda métrica *a priori* o más bien son apariciones casuales en la medida que el poema se gesta? Aunque nos atrajese la segunda opción –pues resulta intuible y explicaría, parcialmente, la aparición progresiva de versos libres dentro de un mismo poema–, lo cierto es que no descartamos una escritura que premeditase un uso métrico frente a la composición del escrito.

Sí cabe notar un uso del verso de arte mayor que martillea con sus imágenes un desplazamiento de transfiguraciones. Así, subrayamos la división del verso para ejemplificar su composición:

Desde la inmensidad con tu trozo de proa,	7/7
desde donde venías mi primer enemigo;	7/7
desde la inmensidad, desde donde dijiste	7/7
que veníamos una vez, hace ya tanto tiempo;	9/7
me traías el hacha y el trigo y la mirada,	7/7
y la oscura bandada de tus manos,	11
y era entonces,	4
cuando yo despertaba de tanto estar dormida	7/7
y me subía el corazón a flor de boca para besar tu corazón	9/7/7 (87).

Notamos cómo en estos versos de “Introducción al vértigo”, coinciden diversas medidas métricas: los primeros tres versos son alejandrinos que respetan la ley del acento final del hemistiquio (esto lo destacamos como prueba de que el empleo del metro no es involuntario), el cuarto es un hexadecasílabo compuesto por dos heterostiquios (el primero posee nueve sílabas, mientras que el segundo siete). Prosigue luego un alejandrino, un endecasílabo melódico, un tetrasílabo, para luego concluir con un alejandrino y un verso compuesto de tres heterostiquios: el primero posee nueve sílabas, mientras que el segundo y el tercero siete. Ciertamente, debemos atender al porqué de la aparición de estos elementos tensionados en la poética convocante.

Consideramos la hondura que nos puede otorgar el trabajo métrico en todo buen poema que contempla su usanza. Al caso, Armando Uribe (2001) arguye una tesis basada en preceptos psicoanalíticos, articulada desde los trabajos de Sharpe y Lacan: la presencia del inconsciente se manifiesta en las figuras retóricas que componen el poema: “La poesía es el lenguaje poético conforme a sus reglas, aún si el poeta [...] no sabe designar sus leyes por el nombre gramatical o lingüístico de la teoría; comprendiendo ciertamente la poesía en verso libre. Y tal lenguaje corresponde a operaciones atribuidas al inconsciente” (66). Consecuentemente, lo que explora el poeta chileno a partir de estas consideraciones es la métrica como arista develadora del inconsciente.

¿Cómo se aplicaría la visión de Uribe a la poética de Díaz Varín? Sobre la motivación de las “irregularidades” en el metro de su obra, cabría señalar que dichos elementos permiten la acentuación de la inmensidad en una voz que aun optando por los alejandrinos, en momentos añade u omite una sílaba del esquema de hemistiquios extendiendo, por medio de dicha desestabilización, la voz de la hablante. Habría allí, entonces, una interrupción, un desajuste o una intervención que sería el intersticio por donde se cuela la lengua diazvariana en su particularidad diferenciadora. Esta inmensidad surgida de una sílaba faltante o sobrante dista de la escritura versicular rokhiana. Leemos en “Introducción al vértigo”:

Ay hermano,
mi voz creó un sonido diferente
para decidir el crujido del agua
y su alma de superficiales espumas rotas,
[...] (93).

Además del gran sentido que atraviesan estos versos respecto de las ideas que ya hemos referido, notamos cómo existe un trato peculiar frente a los preceptos y medidas provenientes de la métrica clásica. En este caso, por ejemplo, el encabalgamiento también es una forma de interrumpir el juego del final de verso sosteniendo una continuidad discursiva poco habitual para la época. Apreciamos en este uso de la lengua una forma compositiva que es uno de los mecanismos de la poesía de Díaz Varín para construir una identidad poética propia, diferenciada de las poéticas anteriores y que por entonces se mantenían aún vigentes en el imaginario del panorama de la poesía chilena de mediados de siglo XX.

CUERPO: “TE PROMETO UN PURO TIEMPO”

Decir que el cuerpo está presente en la poesía de Stella Díaz Varín es apelar a lo consabido. Mas, lo interesante es detenerse en la forma en que este cuerpo habita su propia obra. Las corporalidades rastreables a lo largo de los poemas parecieran

estar diluidas en la palabra, parecieran aparecer en la página no en un signo en sí, sino entre ellos:

Un niño ensaya su geometría
 Su cósmica medida de amor
 La áurea medida de todas las cosas.
 Juntos
 Ensayamos una sonrisa de triunfo
 Oyendo las bandadas del sonido.

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

Esa dilución le otorga al cuerpo en la obra la cualidad de lo absoluto, no dependiente de las condiciones vitales, materiales o temporales que limitan la naturaleza intrínseca de finitud de los cuerpos. Es uno que está en *todo momento*: no acontece aparte de la letra o de aquello que la letra convoca. El cuerpo es criatura, naturaleza y objeto: en Díaz Varín todo es cuerpo. Para dar cuenta de este carácter de omnipresencia, pensaremos el *cuerpo imposible* que habita en la obra a partir de sus formas de interacción con el deseo, la materia y el tiempo, para exhibir cómo abarca y rodea todos los intersticios. Desde allí, postulamos una presencia total, un cuerpo irrestricto que solo encuentra asidero en las condiciones materiales que le brinda el espacio poético.

En primer término, el deseo. George Bataille, en su libro *El erotismo* (1957), establece que el deseo erótico sucede solamente en su relación con la soledad y con el silencio, en cuanto implica un alejamiento del discurso en términos de especialización y efectividad, por ser incontenible en él. El erotismo sucede en otra parte: “hablaré de él, pero como de un más allá de lo que vivimos en el presente, de un más allá que sólo nos es accesible con una condición: que salgamos, para aislarnos en la soledad, del mundo en que estamos ahora” (198). El lenguaje poético, alejado de las lógicas efectivas y transparentes del discurso, permitiría la aparición de lo erótico en la palabra y de la naturaleza que Bataille le reconoce: soledad, silencio y muerte.

En la obra de Díaz Varín, el deseo cobra importancia sólo a partir de estas precondiciones de existencia. Hay, para la hablante, una relación innegable entre deseo, muerte y soledad. El deseo sólo existe cuando esto confluye. Incluso es el deseo por la soledad y por la muerte lo que moviliza muchas veces el deseo por el otro. El otro es el medio para acercarse a estas sensaciones, a modo de línea de llegada del placer. La hablante pulsa instancias para desear a otro ausente, pero lo que busca en esa acción no es al otro, sino la cercanía que se produce desde allí con los deseos más profundos,

de mayor erótica y de mayor placer: la soledad y la muerte. Mientras más cercana esté a la vida, más fuerte se vuelve la presencia de la muerte: “Toda agua viviente es un agua a punto de morir” (77). E insiste:

Es así
Que estoy viva
Y en cada vida
Se me va la muerte (171).

Esta confesión, es *así*, reconoce lo fundamental que tiene la muerte para el erotismo, no como una mera relación, sino como su propio sentido. En palabras de Bataille: “El que aprehende un instante el valor del erotismo pronto percibe que este valor es el de la muerte. Es un valor tal vez, pero la soledad lo ahoga” (205). La soledad es precondition y destino del deseo: retornamos al aislamiento como fundamento del deseo erótico. Sucede allí, no en la compañía, no en la presencia, sino en el cuerpo propio alejado, expulsado del mundo:

(...)
ya no recuerdo cuántas veces fuiste
el despreciado espectro del deseo
en mi sueño, en mis ojos, en mis manos

Ahora, ya no temo.
Tengo de bronce puro mis colinas, y el alma,
con su túnel de misterios donde podría cobijarse tanto
se me ha ido esta noche, al presentirte (49).

El espectro del deseo posee aquí una doble connotación. Primero, como posibilidades de variabilidad que existe dentro de un continuo. Aquí el verso “en mi sueño, en mis ojos, en mis manos” (49) se establece un espectro que abarca el eje de acción del deseo desde el inconsciente, seguido por la contemplación, para finalizar en tacto, en la búsqueda por la concreción. Este espectro sucede sin la necesidad de la presencia del otro, es un ejercicio solitario y de allí deriva su segunda connotación: una aparición, una visión, un fantasma. El verso final es clave: presentir como un presagio, una anticipación de esa venida.

La contradicción que se produce con la naturaleza ausente del esperar y recordar a un otro aumenta la percepción de soledad. En Díaz Varín esta soledad es siempre deseada y añorada, la autopercepción de soledad profunda es un lugar de embelesamiento y, al mismo tiempo, de cárcel para la hablante, al no poder salir de allí, al no poder dejar de desear ni tampoco desear de otra forma. La soledad es finalmente su objeto:

Amada infiel, mi soledad, ¿me dejas?
 Vuelve a la noche. Espera, calla.
 Es que quiero adorarte (57).

Sabe la hablante que hay en el deseo una voluntad y una renuncia. Pero, aparece también un elemento que estaba pendiente: el silencio. *Espera, calla* dice la hablante y con ello establece la precondition, lo que Bataille señalaba como imposibilidad del discurso para describir el deseo erótico: de allí el deseo como acto de soledad. El silencio es menester para que el cuerpo se haga presente en la adoración:

Soledad:
 De la sonora eternidad del níquel,
 llega la vibración de mi silencio;
 yo estoy conmigo,
 y me recuesto en ella (53).

Recostarse en el propio zumbir, yacer con una en él. Bataille señala: “el deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre la prohibición. Supone la prohibición del hombre a sí mismo” (201). Aquella prohibición sobre sí se vería superada por el deseo permitiendo el goce *de sí*: la prohibición no es hacia el otro, el otro es medio del deseo. La barrera que se quebranta es sentir el deseo dentro, la propia vibración. Se instala en esta obra una erótica particular, que envuelve la obra y las corporalidades presentes, pero no desde la sexualidad posible en esa relación, sino desde un sistema autónomo, del cuerpo con el mundo, una *poiesis* del deseo que ocurre entre la muerte, la soledad y el silencio.

Cabe preguntarse si es el silencio la ausencia de sonido. La poeta en su último libro publicado retoma fuertemente la sonoridad: el “curioso bullicio” (171); “Pero el oído escucha/ Y el ojo y la piel/ Tienen su voz secreta/ Su táctil llamarada” (170). O quizás no es esa la pregunta, sino que el silencio es solo aparente, para poder sentir el sonido que se tiene a través del cuerpo, la “táctil” llamarada. La voz secreta de la hablante que oye también secretamente, a través de los movimientos y su ritmo: “Ensayamos una sonrisa de triunfo/ oyendo las bandadas del sonido” (169).

El segundo término que conforma este *cuerpo imposible* lo constituye la materia. Es un cuerpo que no limita con las cosas, más bien ocurren dos eventos: se rinde ante ellas, o se diluye en ellas, a veces, ocurriendo ambas. A lo largo de los años y los poemas el cuerpo no deja de transformarse, transitando entre la hablante y su entorno. El cuerpo de la inmensidad es el cuerpo de la hablante, pero es también la inmensidad en sí, de allí la presencia tan fuerte del agua:

Me cree desde entonces la verdad

La investidura de la piedra marina
 Descubrí el silencio
 Y un horizonte
 Donde aprendí a reverberar
 Con el último rayo verde de sol bajo las aguas (158).

Ocurren aquí varios eventos. Primero, la identificación con la piedra marina —que aparece desde *Razón de mi ser* en el final del poema “Execración de la materia” (48)—, estableciendo que esa verdad creada posee una correspondencia con el mar, con el agua. Segundo, el silencio, que hemos visto es relativo también a la soledad y esta es convocada por el deseo. Tercero, una ambigüedad poética ante la ausencia de puntuaciones que permiten la interpretación inexacta de los últimos versos. No queda claro, si la hablante está dentro o fuera del agua, si es ella la que se refleja bajo el agua, casi al límite de la superficie, ese rayo verde y lo hace reverberar o si es que en la contemplación y quizás en ese espacio de tránsito lo ha aprendido.

Optamos por la primera, para pensarla desde la idea de vibración y la llegada del silencio que ya apareció en “Somnolencia inaudita» (52). El níquel como metal verdozo y brillante en homologación a ese último rayo verde de sol bajo las aguas, y esa vibración del silencio en contraste con el verso “Descubrí el silencio”. La vibración y la reverberación como un mismo gesto de zumbido, de falta de nitidez, borde y contorno: una materialidad difusa, distorsionada. Por último, en “Somnolencia inaudita” la hablante está consigo y se recuesta en ella, en la vibración del silencio, y en este último poema, pareciera haber también un cuerpo yacente, reverberando, lo cual permite que nuestra primera interpretación tenga asidero. Ambos poemas sucediendo en una sola temporalidad, que es otra de las formas del cuerpo que se referirá. Ambos bajo el ofrecimiento que nos ha hecho la hablante: “Te prometo un puro tiempo” (147).

Esta imagen del cuerpo reverberando a ras de agua en el vaivén de la marea, generando incertidumbre entre el estar dentro o sobre, dentro y sobre, propone como condición para la distorsión la cualidad acuosa. Cualidad que permite la materialidad cuasi del *cuerpo imposible* en Díaz. Bachelard, en *El agua y los sueños* (1942), reflexiona sobre el acto de sumergirse en el agua y señala: “En los hechos, *el salto en el mar* reaviva, más que cualquier otro acontecimiento físico, los ecos de una iniciación peligrosa, de una iniciación hostil. Es la única imagen exacta, razonable, la única imagen que se puede vivir, del *salto a lo desconocido*” (248). Esta idea sobre el mar como lo único realmente desconocido es útil para pensar el cuerpo de la hablante: el primer salto a otro estado de la realidad, otra textura, otro desplazamiento. Se apersonan estos versos: “Ella estaba parida tristemente/ sobre una ola, también recién parida” (96). ¿Un cuerpo que se posa en el horizonte del agua o un cuerpo que desde dentro de él viene al mundo? Se establece la naturaleza de lo desconocido que acoge a esta forma:

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 (91).

Al mismo tiempo ocurre que en la obra todo es cuerpo. Las corporalidades que aparecen son también parte de la naturaleza y de la realidad inerte. A los ojos de la hablante –que es los ojos desde donde debemos mirar, nos dice: “Enfrente, –hay que considerar mi punto de vista–” (152), el mundo la interpela de un modo corpóreo:

En esta mi casa,
 Desde sus paredes iracundas
 Me miran a los ojos
 Los parientes cercanos (152).

Sucede esta corporeización del entorno y de las cosas. Una interpelación corpórea. El cuerpo de la hablante se diluye en las cosas y las cosas se diluyen en ella porque es un cuerpo que no le pertenece del todo, le visitan espectros como ya vimos. A medida que la soledad avanza y el silencio se acopla, estas visitas son más concretas: un esqueleto masticando el alma y queriendo pervertir la memoria. Como en el poema “IV”: “Vienes en una ola de varados espectros” (93). No sólo el cuerpo de la hablante, las corporalidades también son de cualidad acuosa y, siguiendo a Bachelard, desconocidas.

En tercer y último término, aparece el tiempo. Para sintetizar lo ya expuesto del deseo y la materia del *cuerpo imposible*, buscaremos aunar incorporando este vértice: una intemporalidad que no está determinada a un tiempo presente, aunque se desplaza por él. Se trata de un tiempo milenario, antiguo. Es el tiempo del mar, de las montañas, de las rocas. Especialmente la roca marina que ha aparecido ya en el análisis. El cuerpo como una formación geológica que se condensa a través de su erosión, del contacto con el mundo, de su voluntad en cuanto entrega y resistencia: la roca siendo azotada por el mar y acariciada por su espuma. Retornamos a Bachelard:

Es necesario a la vez una intención formal, una intención dinámica y una intención material para comprender el objeto en su fuerza, en su resistencia, en su materia, es decir totalmente. El mundo es tanto el espejo de nuestra era como la reacción de nuestras fuerzas. Si el mundo es mi voluntad, también es mi adversario (239).

Se trataría, entonces, de comprender el objeto totalmente, en la medida de su acción y de cómo el afuera dialoga con él. En este cuerpo irrestricto entendemos este diálogo como una sola presencia, no comprender un objeto en su totalidad, sino un

objeto que es total en cuanto es uno con el mundo que lo alberga. Y desde esa libertad, su emancipada temporalidad:

Cuando ves una hondonada
 Entre dos rocas
 Milenios de años la consignan
 Ese es mi pasado
 La oscura mirada
 La oblicua sonrisa
 Que atraviesa tu rostro
 Esa mueca sideral
 La imagen verdadera
 En la esperanza (154).

La temporalidad en estos versos circula entre la eternidad y el instante: una mueca o un milenio. Este estado no se traduce en inmortalidad, sino que su finitud se desplaza entre la vida y la muerte en la omnipresencia de esta figura. El juego temporal es persistente y comulga evidentemente con las otras cualidades de este cuerpo: deseante y materialmente diluido. Este tránsito temporal se conjuga también a partir de una erótica, como hemos visto. La hablante muere en manos de ese deseo desde siempre, desde “miles de años” y renace también en relación con la promesa de ese tacto: “Porque he renacido junto a tu caricia, y en esplendorosa quietud de palabras / he vivido un mundo perdiéndome toda” (61).

Quizás la imagen más pertinente para aunar estos tres ángulos que en sí, hemos visto, funcionan como sistema, es la que acontece en los siguientes versos:

La desinencia
 Remitida desde el tronco al pétalo
 Negándose a sí misma
 Para viajar en el desborde
 De la más absoluta primavera... (160).

La desinencia como aquello que en la palabra nos entrega su variación particular sumada a esa raíz que permanece. El cuerpo imposible como esa desinencia que se niega a sí misma, a su identificación, y revelada frente a esa raíz perenne busca el desplazamiento absoluto, el desborde de sus límites. Habitar en la desinencia como un continuo, desde el tronco al pétalo reside este cuerpo imposible, este cuerpo absoluto.

FUTURIDAD: “UNA SOLA SERÁ MI LUCHA”

Marc Augé, en *Futuro* (2013), reconoce dos formas de expresión de lo porvenir en las sociedades humanas: como intriga o como inauguración. La primera hace del futuro “una continuidad del pasado (...); la otra hace de él un nacimiento” (9). Cabe preguntarse cuál de estas formas predomina en la poesía de Stella Díaz o si ambas encuentran su lugar de expresión.

En cuanto a la *puesta en intriga*, esta “puede realizarse desde dos puntos de vista: con relación al pasado, durante el cual la intriga se enlaza, y con relación al futuro, durante el cual se desenlazará” (22). Creemos que en la poesía de Díaz Varín existe un proceso de mitificación del pasado que contiene en sí mismo una idea de futuro. Una poesía que aborda su propio pasado. Una puesta en intriga que promete un desenlace. Este origen mítico de un ser poético se expresa desde el primer poema de su producción. En él, la voz poética especifica las condiciones de surgimiento de su voz, que nace bajo circunstancias épicas:

De la mujer que desparramó las larvas milenarias
de sus pechos en el dintel del tiempo
de la mujer que se envolvió a sí misma
dentro de una madrépora de algas
y desanduvo todos los caminos para encontrar sus ansias
y lanzó su agonía decisiva junto a las estrellas (47).

El acto fundacional al cual asistimos da cuenta del comienzo de una puesta en intriga que conducirá a diversos momentos de la construcción de un origen. Son distintas las etapas de este viaje mítico. Desde su gestación acuosa, una imagen de algas revueltas que son recurrentes en su poesía, y posterior salida al mundo con caracteres prometeicos, hasta el viaje iniciático que trae consigo una promesa afirmativa del mundo, en base a la custodia permanente de una *palabra escondida*. El cuidado de ese misterio se constituye como uno de los móviles de esta voz inquieta, en constante salvaguardia de un tesoro que parece haber hallado en su origen, o que posee consigo, y que es materia de deseo y disputa, un trofeo escenificado en la recurrente alusión a su cabellera brillante, que debe conservar para la posteridad:

No quieras que me encuentre
en el confuso panorama de algas,
ni busques en la cuenca de las olas
mi escondida palabra.
Yo estaré lejos, lejos, solamente
donde la luz no hiera mi pupila de estanque;
estaré lejos, lejos, lejos, lejos,

mis dedos convertidos en puñales,
 hurgando en los cabellos de una virgen
 -raíz semi escondida de la llama-
 mis propias actitudes (57).

La promesa de habitar una lejanía, de morar en un espacio que se reconoce solitario, le permite a la hablante resguardar la virginidad de su palabra. Como en el mito de Dafne, la voz poética se ha propuesto preservar su integridad, en pos de una entereza y una posteridad que le permita sostener la altura de su posición como poeta, más allá de las meras satisfacciones del deseo, descontaminada, en estado puro. Como si el tamaño de su empresa iniciática con la palabra perteneciera a un orden infinitamente superior que cualquier otro trato con el orden mundano. La hablante reafirma de manera permanente esta tarea: “Está mi arquitectura de raíces informes / ahuyentando a los cuervos, dominando el silencio / y esperando su hora” (58). Esa hora que se espera pareciera ser un lugar anhelado, una promesa de completitud, un momento que permita conformar a este ser prometeico como una hija del fuego, como una portadora de una palabra secreta, con “cuerpo de sacerdotisa” (60), inscrita en el propio cuerpo: “El Alfarero vino, tomó un trozo de fuego / y modeló mi entraña” (59). Sin embargo, será rol de esta sacerdotisa tratar no solo con una divinidad, el propio lar que la voz poética construye, sino que también con los muertos, ahuyentar la desolación del vínculo roto o inconcluso, reafirmar la soledad de su tarea y resistir ante todo aquello que haga tambalear su secreto rol:

Un esqueleto se ha sentado en mis pupilas
 y me oprime las sienas.
 Tiene dos cinerarias en sus cuencas vacías
 y entre sus dientes me está mordiendo el alma (62).

La conciencia del peligro de una prematura muerte le permite tomar distancia del amor y del dolor, y en general de todo aquello que impida otear la expectativa de futuro, aquella promesa de lo porvenir que debe esperarse con una sonrisa. En la desgracia, la voz se hace fuerte y trasciende toda posible incógnita. Sabe que su tarea como sacerdotisa de la palabra está más allá de la vida y de la muerte, y es por eso que, por sobre todo razonable temor ante lo incierto de su trabajo, hay algo bueno que viene, una certeza que se debe esperar, al menos, con la más jovial de las actitudes:

Estamos en la noche,
 merodeando la duda,
 con miedo de saber
 qué nos espera detrás del horizonte. Sonriamos... (68).

No resulta incoherente, por tanto, el predominante uso en esta poesía del tiempo verbal futuro. De manera iterativa, la voz poética busca reafirmar –como un mantra, en clave metatextual– la gravedad de su tarea, la importancia de su oficio, la arquitectura del lar que ha construido. En el poema “Cuando la recién desposada”, incluido en *Tiempo, medida imaginaria* (1959), se señala, por ejemplo:

Cuando la recién desposada:
 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.
 Y escucharé el momento oportuno para enterrarla (114).

Y en el poema “La casa” se vuelve a refrendar la promesa de una acción a realizar:

Entonces escribiré mi biografía
 al uso de los poetas indecisos.
 Miraré a través de una llama de cobalto
 y distinguiré objetos olvidados;
 como cuando dormía adosada a la pared
 y todo parecía bello sin serlo.
 Tomaré una de mis pequeñas flautas colgantes
 y entonaré la canción del amor (115).

¿A qué se debe esta constante forma de concebir el tiempo? El título de su tercer libro, *Tiempo, medida imaginaria* no solo resulta un “sugestivo título” (Ruiz 35), sino que condensa en gran parte la poética de Díaz Varín, resultando clave para entender la forma en que esta poesía moldea la concepción imaginaria del trabajo poético. Pareciera que la voz poética busca reafirmar el espacio mítico que construyó inicialmente. Podríamos pensarlo como una solución de continuidad de su *puesta en intriga*: el futuro se desenlazará en otra cosa, permitirá reafirmar los valores iniciáticos contruidos míticamente en un espacio de infancia, previo a todo: al amor, al dolor, a la muerte, a la poesía misma que adviene con el peso de su misión. Tal vez aquí sea pertinente señalar que esta hablante ha construido una casa, un lar, un templo, y a ese espacio se entrega y rinde culto, *recién desposada*.

Tradicionalmente se ha entendido el lar como sinónimo de hogar o fogón (*Diccionario* 2429), pero también como un espacio habitado por ángeles, genios o antepasados, quienes se erigen como los custodios de ese hogar, “dioses familiares o domésticos” (Boccaccio 552) a los cuales se les rinde culto por mantener prendido el fuego del hogar y custodiar la casa. La morada como templo, como lugar sagrado, de resguardo, como metáfora del cuerpo también, es una imagen recurrente de esta

poesía. Se trata de una actualización de la teoría del lar propuesta por el poeta chileno Jorge Teillier en su ensayo “Los poetas de los lares” (1965), pero sin adscribirse, necesariamente, a la poesía lárca como la entendía el propio Teillier.

La teoría del lar propuesta por Teillier -compañero generacional de Díaz Varín- tiene varias aristas y creemos que ha sido leída de manera reducida a una parte, aquella que le otorgaba al poeta del lar la misión de volver “a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea” (49), especialmente a partir del “rechazo inconsciente a las ciudades” (49). Esta supuesta misión de los poetas de los lares que permitiría que se volcasen a un espacio edénico, preferentemente provincial, fuera de las ciudades, no es algo que le interese mayormente a la poesía de Díaz Varín. Sí va a conectar, en cambio, con otro aspecto de la propuesta teillieriana, aquella que le otorga a la poesía la misión de construir una forma de vida. Dice Teillier: “La poesía –al igual que la revolución– aspira al orden. Enfrentado al caos el poeta rehace el mundo, entrega luego un nuevo mundo cerrado al cual invita a habitar: el poema” (50). En el contexto de la creciente aceleración y dispersión de la existencia en el mundo moderno, será misión de los poetas, entonces, “transformar la vida del prójimo gracias a una poesía que muestre el verdadero rostro de la realidad” (54), de modo que se llegue a obtener un preciado trofeo: el de “la libertad interior que gana el poeta en la creación” (54).

Esta teoría del lar concibe la poesía como potencia comunicativa y como creación de mundos alternativos al habitado en la cotidianidad, instaurando el derecho a soñar otra forma de vida. Franco Berardi, en *Futurabilidad* (2019), señala que el futuro siempre está contenido en el presente como potencia: es “la multiplicidad de los futuros posibles inmanentes” (Berardi 23). Podemos imaginar, entonces, otro futuro en la medida en que este está contenido como posibilidad en el presente. Dice la voz poética en uno de los poemas de Díaz Varín: “está llorando / en nuestro cuarto una página en blanco” (Díaz Varín 63). Esa página en blanco y ese llanto moviliza a la hablante justamente allí donde todo es posibilidad, promesa y emoción. Escritura fundante, la poesía díazvariana es neolárca porque crea su propio mito, pero con matices respecto al mandato teillieriano: posee su propia razón-de-ser-en-el-mundo, no tanto con vistas a un pasado como en Teillier, sino que más bien anticipando en la posibilidad del presente del mito, en esa página en blanco, de manera retrospectiva, un pasado construido míticamente que se dirige, por decirlo así, hacia adelante. Al futuro como promesa. Díaz Varín, por tanto, disuelve la secuencialidad del tiempo haciendo de su mito un presente lleno de posibilidades.

Es notable la persistencia y coherencia de esta poesía. Una poesía que no sólo bebe de diversas tradiciones y fuentes, en particular de la poesía simbolista y surrealista francesa así como ya hablamos de sus raíces chilenas y del larismo como otras de sus vertientes, sino que además conserva su grado de originalidad al persistir en la pervivencia del propio mito erigido. Los versos iniciales de “La palabra” bien podrían resumir el peso de esta tarea que se ha impuesto la poeta:

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
 Debes recordar
 dónde la guardaste
 Debiste pronunciarla siquiera una vez...
 Ya la habría encontrado
 Pero tienes razón ese era el pacto (142).

El cariz del triunfo no será tanto la obtención de un trofeo ni lograr una meta después de haber recorrido una secuencia temporal, sino que estará signado por la lucha, la persecución de la promesa, la obstinación en la búsqueda, puesto que “se termina la búsqueda y el tiempo” (19), al considerarse esta voz poética “vencida y condenada” (19). Pareciera sostenerse contradictoriamente la esperanza y la resignación. Hay algo en el oficio de la escritura que se hace insondable. Un espacio inhallable, una zona oscura, a la cual se sabe nunca se podrá acceder del todo. Un grado de porosidad en la medida imaginaria del tiempo que revela permeabilidades, temblores, temores. Pero todas esas muestras de inquietud o desesperación quedan supeditadas ante la fuerza mayor de la potencia del poema como forma de vida. Ya el solo hecho de haber sido fiel a ese pacto constituye la herencia, dejando de lado toda opción de una mirada nostálgica respecto de ese pasado.

Resulta interesante pensar aquí qué forma cabe a la nostalgia en esta poesía. Creemos que es una tensión que Díaz Varín resuelve en favor del entusiasmo, eso de esperar el futuro con una sonrisa. La escritora rusa Svetlana Boym, en *El futuro de la nostalgia* (2015), propone diferentes formas de pensar la nostalgia. Si bien etimológicamente (*nostos*: regreso al hogar; *algia*: añoranza) se puede definir la nostalgia como “la añoranza de un hogar que no ha existido nunca o que ha dejado de existir” (13), lo que implica como condición un sentimiento “de pérdida y de desplazamiento” (14) que hace del nostálgico un sujeto que “se siente asfixiado por las categorías convencionales del tiempo y el espacio” (14), la nostalgia, al mismo tiempo, tiene un doblez que no necesariamente la vuelve improductiva y que justamente tiene que ver con esta condición temporal de habitar otro tiempo. Inevitablemente, afirma Boym, “la nostalgia reaparece como mecanismo de defensa en una época de aceleración del ritmo de la vida y de agitación histórica” (14). La nostalgia sería una condición propia de la modernidad. Pero al mismo tiempo, y paradójicamente, la nostalgia “es la rebelión contra la idea moderna de tiempo, el tiempo de la historia y del progreso” (16). Y es ahí cuando Boym propone dos tipos de nostalgia: una restauradora, que se centra más bien en el *nostos*, el regreso a un hogar, y una reflexiva cuyo énfasis

es la *algia*, la añoranza, que “retrasa el regreso al hogar” (19) y puede convivir con las contradicciones de la modernidad. Esta segunda forma de la nostalgia, crítica de la modernidad, se podría decir que es una expresión “positiva” de la nostalgia en el sentido de que busca instaurar otro tiempo fuera del tiempo de la modernidad. En otras palabras, como alternativa a la modernidad. Un tiempo otro, ralentizado, aurático, que invita a habitar el poema como lar, como don, pre-visto, pre-visualizado y al mismo tiempo esperado, vislumbrando el presente como posibilidad, como vibración, como deseo, en el paréntesis que abre el poema como potencia: como emergencia de un nuevo ritmo cognitivo, el ritmo que impone la lengua del poema: “Todo el ritmo nos pertenece / Nuestro don previsible” (Díaz Varín 169).

CONCLUSIÓN

Para Boym, la nostalgia reflexiva posee ribetes de creatividad: allí “se revelan las fantasías de cada época y el futuro nace precisamente de esas fantasías y potencialidades. Uno no siente nostalgia del pasado real, sino de cómo podría haber sido. Este pasado perfecto es lo que uno pretende realizar en el futuro” (456). Es sorprendente la sintonía que se da entre tres figuras aparentemente tan disímiles: mientras Teillier promovía en los años sesenta una nostalgia del futuro, Díaz Varín volvía a recalcar en los años noventa, con cierta esperanza, el extraño signo de la poesía en su capacidad iluminadora y anticipatoria. Boym, en tanto, una escritora rusa que vivió su infancia en la era soviética, se preguntaba también, a comienzos del nuevo milenio, sobre el futuro de la nostalgia. De *la nostalgia del futuro* al *futuro de la nostalgia* y entremedio, la poética de Stella Díaz Varín como futurabilidad: la poesía como don, potencia, promesa. En definitiva, como signo vitalista de una lengua y un cuerpo cuya potencialidad de futuro renueva el lar construido míticamente. Esa lengua y ese cuerpo, proyectados como promesa, renuevan permanentemente el deseo de la escritura y la posibilidad de habitar un mundo poético, lejos de las ruinas del presente. Así, Stella Díaz Varín, se erige como una potente voz que logra diferenciarse de las otras voces de su generación, sin agotar aún las posibilidades de su aproximación crítica. Una voz tremenda, robusta, que propone otra forma de habitar el lar, una morada de oleajes reverberantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcayaga, Rosa. «Stella Díaz Varín: desobediencia en versos» en *Isla Flotante*, 2017 (en línea).
- Augé, Marc. *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires: Digresión Ediciones, 2016.
- Berardi, Franco. *Futurabilidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Boccaccio, Giovanni. *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007.
- Boym, Svetlana. *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.
- Brito, Eugenia. “El imaginario de Stella Díaz Varín” en Díaz Varín, Stella. *Obra reunida*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. 9-12.
- Díaz Varín, Stella. *Obra reunida*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena*, Barcelona: Sopena, 1981, Tomo 4.
- Donoso, Claudia. “Stella Díaz Varín”. Entrevista. *Paula* 816 (2000): 72-76.
- . *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*. Santiago: UDP, 2021.
- Gómez, Cristián. “Stella Díaz Varín, poesía religiosa”. Díaz Varín, Stella. *Obra reunida*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. 13-39.
- Guzzone, Fernando; Giesen, Werner. *La colorina*, 2008 (documental).
- Hernández, Elvira. “Stella”. *Cuadernos* 58 (2006): 16-17.
- Herrera, Edmundo. “Stella Díaz Varín, poeta de la vida comprometida con la poesía”. *Pluma y Pincel* 170 (1994): 29.
- Lihn, Enrique. “Stella Díaz Varín”. Díaz Varín, Stella. *Los dones previsibles*. Santiago: Cuarto Propio, 1992. 11-12.
- Mancilla, Juan Manuel. “Stella Díaz Varín: encuentro poético de octubre”. En Mancilla, Juan Manuel. *El oficio paralelo*. La Serena: Ediciones Municipalidad de La Serena, 2017. 25-26.
- Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones*. Madrid: Visor de Poesía, 2011.
- Ruiz, Álvaro. *Stella Díaz Varín*. La Serena: Universidad de La Serena, 2017.
- Teillier, Jorge. “Los poetas de los lares”. *Boletín de la Universidad de Chile* 56 (mayo de 1965): 48-62.
- Uribe, Armando. *El fantasma de la sinrazón & El secreto de la poesía*. Santiago: Be-uvedráis, 2001.