

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL



**LA POETA ANTE EL ABISMO: EROTISMO Y MUERTE EN LA
POESÍA DE STELLA DÍAZ VARÍN**

SEMINARIO DE TÍTULO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN
EDUCACIÓN

Prof. Guía: Dr. Edson Faúndez Valenzuela

Seminarista: Susana Valdés Peña

CONCEPCIÓN, 2017

Índice

Introducción.....	5
Capítulo I: Conceptualización teórica	8
Erotismo: palabras previas.....	8
El erotismo de Octavio Paz.....	9
La muerte en Octavio Paz.....	12
El erotismo de Georges Bataille	13
El erotismo de los cuerpos	18
El erotismo de los corazones.....	19
El erotismo de lo sagrado.....	20
La muerte en Bataille.....	22
La seducción de Jean Baudrillard	24
Lo femenino en la seducción	26
Seducción y poder.....	28
La seducción y la muerte	30
Seducción y discurso	32
Capítulo II: Stella Díaz Varín y la crítica precedente	34
Enrique Lihn. “Stella Díaz Varín”.....	35
Nelson Rodríguez Arratia. “Stella Díaz Varin: la poesía como gesto autobiográfico (escritura y experiencia interior)”	36
Cristián Gómez. “Stella Díaz Varín, poesía religiosa”.....	38
Alejandro Alasevic. “Los dones previsibles, la fractura entre lenguaje y experiencia. Una aproximación crítica a la poesía de Stella Díaz”	41
Rosa Alcayaga Toro. “Breves reflexiones acerca de la obra de Stella Díaz Varín”	42
Capítulo III: Manifestaciones del erotismo: “mordiéndome en las sienas tus deseos”	45
Capítulo IV: Manifestaciones de la muerte: “un esqueleto se ha sentado en mis pupilas”. .	69
Conclusiones.....	101

Referencias Bibliográficas.....	107
Linkografía	108
ANEXO N°1.....	109





He viajado en la piel del mes de agosto

Hacia los crueles mundos

Donde la lágrima es apenas una promesa

He vuelto desde la noche de mis huesos

Al previsible don de la mañana

Donde la sangre no escarmienta

Al don previsible de mi lecho

Donde la ausencia tiene su cobija

Entrego mi presencia

a los sueños efímeros

(Stella Díaz Varín, *Los dones previsibles*)

Introducción

La presente investigación se enmarca dentro del campo de los estudios literarios, específicamente de la poesía chilena de mediados del siglo XX, época fructífera en términos de producción literaria y multiplicidad de autores. Chile fue marcado por la presencia de grandes poetas de diversos estilos, siendo preponderantes las figuras que emergieron desde la provincia y que lograron abrirse camino a través de su escritura. Entre estas figuras provincianas se encuentra la poeta serenense Stella Díaz Varín, escritora chilena perteneciente a la generación de 1950, quien pese a no ser parte de “los cuatro grandes de la poesía chilena” tuvo una participación importante en el círculo literario de la época. No es falso afirmar que Díaz Varín sostuvo relaciones con diversos poetas, así como también que tuvo una ferviente participación política en la época de dictadura en nuestro país, pero esta investigación se centrará en su obra poética, especialmente en cómo se configura ésta a partir de los temas del erotismo y la muerte. Al escuchar la palabra “erotismo” se nos vienen a la mente figuras tergiversadas de una sexualidad insinuante, significación errónea por lo demás. Este concepto aborda un espectro mucho mayor que el de la simple corporalidad de la mujer y del hombre presente en la poesía de la poeta, pues incluye preocupaciones de índole metafísica, existencial: la relación entre la vida y la muerte. Cuando entramos en su poesía nos vemos sobrepasados por símbolos profundamente existencialistas y metafísicos, y por la presencia obsesiva de la temática de la muerte. Pareciera ser que toda su obra se va tejiendo a través de la muerte y sus rostros, además del erotismo, lo que la hace particular en su estilo y disidente de las formas adoptadas por los otros poetas de su generación. Esta singularidad de la poeta es lo que nos

llama a estudiarla, para comprender así mejor el papel de la muerte en la configuración de su mundo interior y de su poesía. La hipótesis de nuestra investigación establece que en la escritura poética de Díaz Varín es posible advertir la presencia obsesiva de la muerte, la cual se vincula de manera fundamental con el erotismo y la seducción. Es por ello por lo que su estudio permite mostrar uno de los rasgos distintivos de una de las escritoras chilenas más relevantes del siglo XX.

Esto nos exige estudiar las formas y sentidos del erotismo en su poesía y de qué manera se relacionan con el tema de la muerte. Como dicha problemática se plantea de forma transversal, hemos decidido enfocarnos en el estudio de algunos textos contenidos en los libros *Razón de mi ser* (1949), *Sinfonía del hombre fósil* (1953), *Tiempo, medida imaginaria* (1959), *Los dones previsibles* (1992) y *La Arenera* (1993).

El objetivo fundamental de esta investigación es analizar la obra completa de la poeta Stella Díaz a partir de la relación que se establece entre el erotismo y la muerte, siendo fundamental esta última como tema transversal e ineludible en su poesía. La relación Eros-Thanatos será abordada como clave de lectura a partir, fundamentalmente, de las propuestas de Jean Baudrillard y Georges Bataille.

Los objetivos específicos de dicho estudio son: .1- Analizar críticamente la poesía de Stella Díaz Varín a partir de la presencia de los signos que remiten al erotismo; 2- Establecer la muerte como un eje temático transversal, identificando los nombres y formas que adopta y cómo se relaciona con el erotismo presente.

Los conceptos teóricos que fundamentan la investigación se encuentran desarrollados, básicamente, en *El erotismo* de George Bataille y en *De la seducción* de Jean

Baudrillard. El primer autor trabaja el fenómeno del erotismo y sus diferentes formas (erotismo de los cuerpos, erotismo sagrado y erotismo religioso), además de la muerte, lo que resulta fundamental para comprender la escritura de la poeta. El segundo nos da a entender el rol de la seducción vinculada al deseo, lo que nos ayudará a entender en totalidad al erotismo.

Este trabajo de investigación, que estudia la poesía de Stella Díaz desde el erotismo y muerte, recurre a la crítica especializada, fundamentalmente a tres artículos y dos prólogos. Los artículos con los que dialogaremos son “Stella Díaz Varín: la poesía como gesto autobiográfico” de Nelson Rodríguez; “Breves reflexiones acerca de obra de Stella Díaz Varín” de Rosa Alcayaga Toro; y “Los dones previsibles, la fractura entre el lenguaje y la experiencia. Una aproximación crítica a la poesía de Stella Díaz Varín” de Alejandro Alasevic. Finalmente los prólogos con los que trabajamos son los de Enrique Lihn, en el libro *Los dones previsibles* (1992); y de Cristián Gómez, en *Obra reunida* (2011), titulado “Stella Díaz Varín, poesía religiosa”.

Capítulo I: Conceptualización teórica

Erotismo: palabras previas

Para establecer qué es el erotismo nos remitiremos a su significado formal. El Diccionario de la Real Academia Española (2001) señala que “el significado de la palabra erotismo proviene del griego “eros” o “erotos” (ἔρως, ἔρωτος)” (2001: 947) y que tendría tres acepciones: “Amor o placeres sexuales” (947), “carácter de lo que excita el amor sexual” (947) y “exaltación del amor físico en el arte” (947). Dichas acepciones corresponden a una visión actual del término, obedeciendo la primera al uso más coloquial y las dos últimas a un uso ligado más al área de la filosofía. La principal y más usada por la sociedad se encuentra relacionada con un aspecto netamente sexual, limitando su significado y reduciendo sus parámetros. Esta reducción del término se ha generalizado más hacia la segunda mitad del siglo XX, ya que la corporalidad se ha desacralizado al mismo tiempo que la sexualidad se ha liberado, propiciando la explosión publicitaria y el consumo de la imagen corporal humana, así como de la sexualidad (erotismo corporal). Los términos erotismo y sexualidad se han ido confundiendo, y hasta han sido usados de forma sinónima sin atender al significado complejo que poseen. Cabe señalar que un concepto importante, que se repite en las tres acepciones, es el amor, que acompaña al erotismo, siendo ambas derivaciones del instinto sexual (Paz, 1993).

El erotismo de Octavio Paz

Octavio Paz en su obra *La llama doble* (1993) se refiere al concepto de erotismo, relacionándolo de forma estrecha al concepto de amor, el cual ha cambiado a lo largo de la historia de la humanidad. En la medida en que las sociedades evolucionaban, el erotismo también sufrió cambios, especialmente debido a cómo fueron asumidos conceptos tales como alma y espíritu en distintas épocas. Paz define el erotismo como “sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual. En la sexualidad, el placer sirve para la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción” (Paz, 1993: 10), a lo que se suma “es ceremonia, representación. [...] es sexualidad transfigurada: metáfora. [...] Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora” (Paz, 1993: 10). En estas dos definiciones podemos vislumbrar que el erotismo abarca desde lo corporal, más precisamente el placer inserto en lo sexual (sin fin reproductivo), el aspecto religioso ligado a lo ceremonial y la potencia capaz de transfigurar el lenguaje en ritmo y metáfora. A estos alcances del erotismo se suma la primera relación mencionada con el concepto de amor. En primer lugar, en cuanto al área sexual del erotismo el autor señala que “uno de los finales del erotismo es domar el sexo e insertarlo en la sociedad” (Paz, 1993: 16), de modo que su fin no sea reproductivo (lo despoja de la animalidad), sino que sea abismar al ser humano por medio de sus sentidos y el sentimiento de placer. Este abismo alcanzaría su mayor expresión a través de la cópula sexual, y más precisamente en lo que los franceses denominaron “*la petite mort*”, de manera que los cuerpos se extasiaran y perdiesen en los sentidos para abandonarse en un más allá breve pero revelador. Este más allá colinda con otro aspecto importante que se mencionará más adelante: la muerte. Los

sentidos cobran un papel fundamental, ya que de aquí nace el erotismo. Este se vale de lo sensorial y de la sexualidad para poder existir en forma de deseo perpetuo, y de esta forma llevar al ser humano al abismo entre las pulsiones de vida y muerte: “Regreso a la realidad primordial, anterior al erotismo, al amor y al éxtasis de los contemplativos” (Paz, 1993: 26). Se vence la separación que conlleva la corporalidad; por un instante todo se funde y confunde como en el inicio de los tiempos, se alcanza a entrever el territorio de lo sagrado. Ahora bien, en segundo lugar, el aspecto de lo sagrado-religioso presenta gran relevancia en el erotismo, ya que “el erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad” (Paz, 1993: 20). De este modo se asume lo religioso y lo sagrado como una dimensión sobrenatural, la cual el hombre desconoce constituyendo un gran misterio para su existencia, y a la cual solo puede acceder a través del acto erótico o la muerte. La eterna necesidad humana de querer regresar al origen, a lo primordial, para intentar reunir los contrarios vida y muerte, así como también la angustia de la separación corporal con el amante, la búsqueda de ser “uno”, se ve evidenciada en este aspecto. El erotismo religioso ha existido a lo largo de la historia de la humanidad, siendo comunes las prácticas en las que la procreación era dejada de lado, especialmente en religiones de origen oriental (taoístas, tantristas), que tenían como fin la liberación personal frente a un mundo caído, perverso, incongruente e irreal (Paz, 1993). En tercer lugar, un último aspecto a mencionar derivado del erotismo, sería el poético: “la relación entre erotismo y poesía es tal que [...] el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación” (Paz, 1993: 10). Ambas son representaciones, metáforas; la poesía transfigura las sensaciones (corporalidad) del poeta en palabras y el

erotismo transfigura la animalidad del sexo y lo hace humano destituyendo el mero fin procreativo. Asimismo ambas se encuentran bajo el alero de la imaginación, que es fuente para la construcción de un mundo recreado a través de las metáforas y de las infinitas formas de lo erótico y del deseo. Paz, años antes, en su obra *Los hijos del limo*, hace un alcance significativo que se suma a lo anterior y que posibilita entrelazar el erotismo, la poesía y lo religioso (ya mencionados):

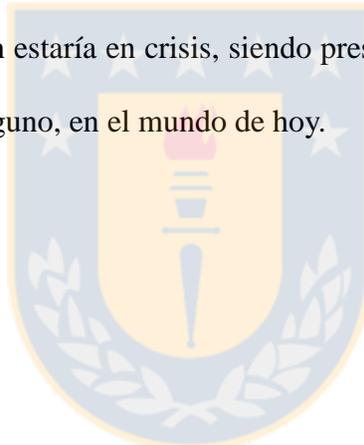
Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres –o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos– cada sociedad está edificada sobre un poema; si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía (Paz, 1990: 91).

La poesía como lenguaje constituiría un plano fundacional del ser humano, equivalente al más allá al que se quiere aspirar por medio del erotismo o de la muerte. Ahora bien, volviendo a la primera alusión que se hace sobre el concepto del amor y su relación con el erotismo el autor afirma que “el amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma [...] es elección” (Paz, 1993: 33) y que posee una “naturaleza contradictoria, paradójica o misteriosa” (Paz, 1993: 131). A la atracción la envuelve el misterio, así como la casualidad, pero finalmente es una elección subjetiva la del enamorado (paradoja). El sentimiento amoroso abarca la totalidad del ser amado, ya que intenta buscar al cuerpo en el alma y al alma en el cuerpo (Paz, 1993), y a su vez conforma una dualidad con el erotismo: la llama doble. Esto se describe sucintamente en la siguiente reflexión de Paz:

por el cuerpo el amor es erotismo y así se comunica con las formas más vastas y ocultas de la vida. Ambos, el amor y el erotismo-

llama doble- se alimentan del fuego original: la sexualidad. Amor y erotismo regresan siempre a la fuente primordial (Paz, 1993: 206).

De esta forma se explica la relación entre el erotismo y el amor. Ambos nacen desde los sentidos, pero buscan un más allá, para así, uniendo los contrarios vida y muerte, eludir y vencer la temporalidad de la que es presa el hombre. El amor estaría asumiendo la existencia de un alma además del cuerpo, por lo que el autor señala que en los últimos tiempos ha entrado en crisis o está viviendo un momento crepuscular debido al cuestionamiento de estas nociones. Con el paso del tiempo la creencia en el espíritu y el alma ha sido desestimada, más aún la validez de ellas en el contexto científico-biológico. Asimismo, el erotismo también estaría en crisis, siendo presa de la publicidad y de la venta de los cuerpos, sin escatimo alguno, en el mundo de hoy.



La muerte en Octavio Paz

Octavio Paz señala que la muerte es “la fuerza de gravedad del amor” (Paz, 1993: 144), esto debido a que el amor en su fantasía y en su torrente de pasión que conlleva (eros) nos lleva a olvidar este mundo enajenándonos. La muerte es el cable a tierra, ya que, pese al amor de los amantes, ésta siempre llega poniendo en evidencia la problemática del tiempo, de la cual nunca se podrán desentender. Asimismo, llegar a este estado de forma parcial (en la cópula sexual) o total (fin de la vida) pone de manifiesto que “cesan el tiempo y la separación: regresamos a la indistinción del principio, a ese estado que entrevemos en la cópula carnal [...] La muerte es la madre universal” (Paz, 1993: 145). Desde lo anterior se evidencia la relación entre el erotismo y la muerte, ya que mediante la unión sexual se

alcanzaría el éxtasis de los sentidos, “la pequeña muerte” donde el tiempo y la separación de los cuerpos se anulan; el fin de la vida humana nos lleva a lo mismo, solo que de forma permanente. Estas formas de regreso a lo primordial, al tiempo antes del tiempo, acercan al hombre al terreno de lo sagrado. Otra de las formas en las que muerte y erotismo estarían unidos, y relacionados, a su vez, por la sexualidad, lo que se entiende a partir de la siguiente cita:

La muerte es inseparable del placer, Thánatos es la sombra de Eros. La sexualidad es la respuesta a la muerte [...] Desviado de la reproducción, el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte (Paz, 1993: 161).

El erotismo nos entrega un espacio donde la vida y la muerte se hacen presentes, existiendo una aceptación de dicha muerte y no una resistencia como sucede a través del amor. La aceptación implica fundirse y dejarse arrastrar, mecerse en el vaivén de la dualidad fundacional, asumir la integración de los contrarios y la desintegración de uno mismo en ese todo, en esa nada.

El erotismo de Georges Bataille

Georges Bataille dedica gran parte de su obra (por no decir su totalidad) al estudio del erotismo, siendo relevantes para él también los temas de la religión y de la muerte. Es importante tener en cuenta la línea investigativa de Bataille, la cual tiene asidero en la antropología, de modo que sus teorías se relacionan directamente con las primeras manifestaciones artísticas del hombre, sus ritos y la forma de organización social. Respecto

de esto, para él, un hito importante es el descubrimiento de la cueva de Lascaux en Francia en 1940, tal como señala en su libro *Breve historia del erotismo* (1970). El descubrimiento del arte rupestre, que data del paleolítico, devela “un enigma desesperante que con una crueldad risible se plantea en la aurora de los tiempos” (Bataille, 1970: 31), ya que se observan representaciones de la muerte y de la sexualidad. En concreto, el autor se detiene en la imagen icónica de un hombre con cabeza de pájaro extendido en el suelo (posiblemente muerto o desfalleciendo) con una erección, junto a un bisonte herido (destripado). El hombre, según Bataille, ya tenía una conciencia de la muerte en el paleolítico: “El tema de esta célebre pintura (que suscita explicaciones contradictorias, numerosas y frágiles) sería la muerte y la expiación” (Bataille, 1970: 24). Además de considerar el tema sexual vinculado a la muerte, y a la culpa que se debe expiar, Bataille recalca la existencia de una noción de trabajo y su desviación del fin productivo, el “juego”, concluyendo que “este es finalmente el sentido de las maravillosas pinturas que adornan en desorden las cavernas profundas” (Bataille, 1970: 29). El pensamiento simbólico mítico responde a una violencia cuyo origen mismo es salirse del pensamiento racional, el que se vincula con el trabajo (Bataille, 2002). Es por esto que el juego tiene relevancia, especialmente en las pinturas rupestres cuyo fin no era netamente el del trabajo, al mismo tiempo que los contenidos artísticos dejaban entrever los temas que se escapan al entendimiento humano (sexo y muerte). Cabe destacar que el enigma planteado no se encuentra lejos de nuestra realidad, ya que los contenidos evocados, es decir la relación entre muerte y sexualidad, todavía constituye una problemática no resuelta, al igual que los enigmas de la creación de la vida o de la existencia del “más allá”. El autor destaca así la problemática: “En tanto que es un animal erótico, el hombre es para sí mismo un problema. El erotismo es nuestra parte problemática [...] es al mismo tiempo, el problema universal

por excelencia” (Bataille, 2002: 277). Estos estudios antropológicos del autor se van imbricando con su pensamiento, al que no llamaremos una filosofía personal, debido a que él mismo rechaza el hecho de ser un filósofo. Esta problemática es abordada en “La santidad, el erotismo y la soledad”, conferencia pronunciada en el Collège Philosophique en 1955. El autor aquí deja en claro que la filosofía está en crisis, y que no puede explicar el fenómeno del erotismo, ya que ella:

Excluye con buena conciencia, o incluso con el sentimiento de rechazar un cuerpo extraño, una impureza o al menos una fuente de error, lo que es emoción intensa, ligada al nacimiento, a la creación de la vida, así como a la muerte (Bataille, 2002: 264).

Pese a estas desavenencias con la filosofía, Bataille expone su pensamiento y define el erotismo como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 2002: 15), clasificándolo en “erotismo de los cuerpos, erotismo del corazón y erotismo sagrado” (Bataille, 1970: 10); también señala que “es un desequilibrio en el que el ser se cuestiona a sí mismo conscientemente [...] el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde [...] en el erotismo yo me pierdo [...] la pérdida voluntaria implicada en el erotismo es flagrante: nadie puede dudar de ella” (Bataille, 2002: 35). Esto tiene sentido en la medida en que lo relacionamos con dos puntos atinentes, la muerte y la experiencia mística (lo sagrado), además de dos condiciones en las que vacila el ser humano: lo continuo y lo discontinuo. Es en este escenario complejo donde se mueve el hombre. La acción de perderse constituye una disolución de su ser, que fluye y fluctúa entre los estados de objeto y de sujeto, así como también entre los estados de continuidad y discontinuidad. La continuidad implica una condición trascendente del espíritu, situada en el origen de los seres (Bataille, 2002), y la discontinuidad una individualidad fragmentada

que busca constantemente ser completada. Esto el autor lo evidencia también desde un punto de vista biológico:

El espermatozoide y el óvulo se encuentran en el estado elemental de los seres discontinuos, pero se unen y en consecuencia se establece entre ambos una continuidad que formará un nuevo ser, a partir de la Muerte, a partir de la desaparición de los seres separados. El nuevo ser es el mismo discontinuo, pero porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión, mortal para ambos, de dos seres distintos (Bataille, 2002: 18).

Esto nos permite comprender que el ser humano es discontinuo desde su naturaleza biológica y también desde su experiencia como sujeto, la que Bataille señala como indispensable: “sin la experiencia no podemos hablar de erotismo ni de religión” (Bataille, 2002: 39). El ser humano está constantemente luchando contra su condición de discontinuidad angustiante para entrever un espacio continuo que lo vincula a lo sagrado; esto solo lo puede lograr a través de dos formas: la muerte y el éxtasis sexual (*la petite mort*). Esta última forma sería una muerte metafórica, ya que en el orgasmo los participantes desfallecen y, por un momento corto, tendrían un acceso a la tan ansiada continuidad del ser. Ésta también se definiría del siguiente modo:

En la violencia de la pasión, dilapidamos sin provecho ingentes recursos. La voluptuosidad está tan próxima de la dilapidación ruinosa, que llamamos “muerte chiquita” al momento de su paroxismo [...] pero cuando nos adentramos en la vía del desorden voluptuoso, nada nos detiene (Bataille, 2002: 176).

El orgasmo tendría que ver con un gasto de energía desvinculado del trabajo, por ende, no tiene un fin social, sino personal, al mismo tiempo que la violencia se abre paso y asume un rol protagónico. Cabe mencionar que también existe otra forma de éxtasis, que sería la religiosa o mística, que será abordada más adelante (en el erotismo sagrado). Ya establecidos estos parámetros del ser humano, se establecen ahora los de índole social, que

son claves para entender el paradójico comportamiento humano. Con el desarrollo social, es decir asumidas ya las nociones de trabajo y de conciencia de la muerte, la vida humana se fue organizando a través de límites y leyes (para salvaguardar el funcionamiento de la comunidad), existiendo así la prohibición y la transgresión de ellas. Estas son las puertas de entrada al erotismo. Estos dos conceptos se complementan y se oponen entre sí (significan en la medida en que se oponen) y se dan en el erotismo de la siguiente forma:

El conocimiento del erotismo, o de la religión requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, de lo prohibido y de la transgresión. Pero la transgresión difiere del “retorno de la naturaleza”: levanta la prohibición sin suprimirla. Ahí se esconde el impulso motor del erotismo; ahí se encuentra a la vez el impulso motor de las religiones (Bataille, 2002: 40).

El ser humano asume estas prohibiciones en pos de la sociedad y el trabajo, transgrediéndolas, pero volviendo luego a acatar las leyes, en un juego paradójico que se ejecuta en su experiencia interior. Es de esta forma que la sociedad ha intentado excluir la violencia original del hombre, manifestadas en la muerte (propia o de otro de su género por parte de él) y en la sexualidad (animal o erótica). “La existencia es fundamentalmente honesta y regular [...] en el sentido contrario, la violencia azota sin piedad” (Bataille, 2002: 192), por ende, la razón se opone al exceso (Bataille, 2002). La prohibición subraya el valor del objeto deseado, aumenta la tensión y el desborde sensual es inminente y violento para el ser humano. Explicamos, a continuación, los tipos de erotismo establecidos por G. Bataille.

El erotismo de los cuerpos

El erotismo de los cuerpos, según los postulados de Bataille, tendría estrecha relación con la sexualidad del hombre, “que difiere de la sexualidad de los animales, porque la sexualidad humana está limitada por prohibiciones” (Bataille, 1970: 9). Es así como no tendría un fin reproductivo como el del animal, sino el del goce, lo que se ve exacerbado al contenido mediante prohibiciones. Se trata de cómo los amantes a través de la sensualidad y la voluptuosidad física alcanzan la plétora sexual, desde un impulso violento que llevan dentro de sí, y que se plasma en la transgresión de la prohibición sexual. Este impulso estallaría en pos de alcanzar la ansiada continuidad, en el momento mismo de “la pequeña muerte” y tendría como consecuencia “la destrucción de la estructura del ser cerrado que es en su estado normal cada uno de los participantes del juego” (Bataille, 2002: 22). Es así como desde la discontinuidad propia de cada individuo se puede acceder mediante la cópula a la continuidad, rompiendo violentamente la condición normal del hombre. Su individualidad y asilamiento entran en crisis. El desenfreno, el desorden y el éxtasis van de la mano, pero luego se vuelve a la discontinuidad inicial: “el erotismo de los cuerpos tiene de todas las maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico” (Bataille, 2002: 24). Todo esto se vincula con la muerte, por lo que es la puerta del abismo a la que lleva el deseo erótico, también conlleva los sentimientos de angustia y soledad que suceden al encuentro: “la tristeza consecutiva al espasmo final puede proporcionarnos una sensación anticipada de la muerte, y se da el caso de que la muerte y la angustia está en las antípodas del placer” (Bataille, 2002: 108).

El erotismo de los corazones

En este erotismo juegan un papel fundamental el amor y la pasión hacia el sujeto amado, así como también prima buscar alivio a la soledad de la que es presa el individuo en su discontinuidad. La pasión perturba la vida del ser humano y turba los sentidos, implica el desorden y, en conjunto con el amor, abre en nosotros la esperanza de un ser que nos completa (el ser amado): “sufrimos nuestro aislamiento en la individualidad discontinua. La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad oprime formaría un solo corazón con el del ser amado [...] esta promesa es ilusoria” (Bataille, 2002: 25). La posesión del ser amado es un pensamiento recurrente en la mente del enamorado, y el rechazo resulta ser catastrófico. Él prefiere matarlo a perderlo o elije su propia muerte (Bataille, 2002). El ser amado representa un ideal imaginario, “equivale para el amante a la verdad del ser [...] Estando la continuidad del ser en el origen de los seres, la muerte no le afecta” (Bataille, 2002: 26). Es por esta razón que la promesa también vendría a ser ilusoria, además de que la unidad ficticia con este otro nunca llega a ser completa como lo anuncia la muerte real junto a su continuidad. El sentimiento del amor antes mencionado acentúa las fuerzas de la pasión y la violencia, así como también de deseo. El amor implica también el sentimiento de miedo a la posible pérdida y no el de perder, por lo que el amante se mantiene al borde del desfallecimiento (Bataille, 2002: 247), lo que constituye una dinámica erótica compleja. Se vive con la amenaza de la pérdida, y se intenta hacer todo lo posible por mantener la unión con la persona amada.

El erotismo de lo sagrado

El erotismo de lo sagrado está estrechamente vinculado con la continuidad anteriormente expuesta, y se funda a través de las prohibiciones. Bataille define así este tipo de erotismo:

El erotismo sagrado corresponde a la fusión de los seres con un más allá de la realidad inmediata [...] parte femenina como víctima y masculina como sacrificador [...] uno y el otro se pierden en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción (Bataille, 2002: 23).

Esto se entiende en la medida en que la fusión de los seres vence la temporalidad y los lleva al terreno de lo sagrado, a un tiempo primordial, que además se escapa a lo que la consciencia entiende. La consciencia es rebasada; por ende, esto lo acercaría a Dios y lo sagrado: “Ese Dios cuya noción inteligible quisiéramos formar no cesa, al exceder esa noción, de exceder los límites de la razón” (Bataille, 2002: 45). También aquí se expone la noción cristiana de *sacrificio*, de forma metafórica a partir de la unión de los sujetos (uno víctima y otro victimario-sacrificador), lo que la vincula a la muerte, que es la destrucción y el paso a lo sagrado. Es importante aquí recordar que las religiones, especialmente la judeo-cristiana, han postulado las prohibiciones referidas a la muerte (“No matarás”) y la sexualidad (incesto y sexo fuera del matrimonio); además de, con el paso del tiempo, tildar al erotismo de corrupto y otorgarle la cara contraria del Bien. El erotismo se fue desplazando a los territorios de lo corrupto, lo bajo y las porquerías, por lo que quedó expulsado de cualquier principio cristiano. Otro aspecto importante que también fue desplazado al terreno de la corrupción fue la prostitución religiosa, que en otros tiempos se ligaba al plano divino y no tenía la relación de transacción económica que tiene hoy en día: “Las prostitutas estaban en contacto con lo sagrado, residían en lugares también

consagrados; y ellas mismas tenían un carácter sagrado análogo al sacerdotal” (Bataille, 2002: 139). La baja prostitución desplazó esta primera prostitución sagrada, poniendo de manifiesto la miseria humana, además de expulsar el sentido religioso y ser netamente una transacción: “La miseria extrema desliga a los hombres de las prohibiciones que fundamentan en ellos la humanidad” (Bataille, 2002: 144). Es en este escenario religioso donde la transgresión en complemento de la prohibición tiene lugar; hablamos entonces del sacrificio y la experiencia mística ligada al éxtasis. Según Bataille, el hombre desde muy temprano diferenció la muerte del animal de la de un ser de su misma especie. Es así como se fue estableciendo socialmente la prohibición de dar muerte a un igual, lo cual fue también prohibido por la religión cristiana con el mandamiento “no matarás”. Así este acto de extrema violencia (matar) era expulsado de las sociedades, aunque de manera parcial, siendo aceptado solo de forma religiosa, por medio del acto del sacrificio. “Sacrificio [...] levantamiento de la prohibición de dar la muerte [...] acto religioso por excelencia” (Bataille, 2002: 86). Estos sacrificios humanos, en su mayoría sangrientos, abrirían el espacio a lo continuo; para los espectadores sería un profundo acercamiento a Dios y lo sagrado, y sin dudas también sería una ofrenda. El sacrificio “es la continuidad del ser a la que se devuelve la víctima [...] la contemplación de la muerte, los devuelve a la experiencia de la continuidad” (Bataille, 2002: 88). Ahora bien, el misticismo religioso se basa en la experiencia mística que es la posibilidad última de la vida (Bataille, 2002), pero al mismo tiempo una sexualidad transpuesta (Bataille, 2002). Pareciera ser en este sentido que contemplativos místicos, los cuales se prohíben a sí mismos cualquier acto sexual, alcanzarán también el éxtasis que se da por el coito. El deseo y la violencia de los que son presa como cualquier ser humano se sublima alcanzando este estado de conexión con la continuidad y lo sagrado, sin tener que caer en la tentación: “la particularidad de la

tentación es que lo divino ha dejado de ser sensible bajo su forma mística [...] Lo divino sensible en aquel instante es de orden sensual, demoniaco [...] el religioso preferiría la muerte real a caer en la tentación” (Bataille, 2002: 242). Lo sensual es vinculado con lo demoniaco, porque es lo opuesto a Dios, asimismo se opone a su Bien y junto a la obscenidad, la prostitución y lo prohibido conforman el terreno del Mal: “el ámbito sagrado se reduce al dios del bien, cuyo límite es el de la luz; y en ese ámbito ya no queda nada maldito” (Bataille, 2002: 129). Todo lo que atentara contra la prohibición quedaría en el terreno del Mal, pero al mismo tiempo sería paradójico puesto que el Mal es el acceso a lo sagrado (Bataille, 2002: 132).

La muerte en Bataille

Bataille señala que “la muerte es el desastre elemental, que pone en evidencia la inanidad del ser discontinuo” (Bataille, 2002: 125). Desde muy temprano el hombre tuvo una reacción de desconcierto frente a la muerte; ésta perturbaba el continuo de las cosas, especialmente el trabajo y la producción, así como también daba cuenta de una paradoja respecto de la vida, generando temor, angustia, y repugnancia, además de constituir un enigma. La violencia debía ser alejada lo más posible. Es por ello que en la inhumación se vio una solución: “Las sepulturas dejadas dan igual testimonio [...] lo que con el trabajo ese hombre reconoció como horroroso y como admirable es la muerte” (Bataille, 2002: 47). Los cuerpos en putrefacción representaban una realidad grotesca. Había una nada angustiante en esos cuerpos vacíos de vida, así como también una verdad que dejaba perplejo al hombre. La paradoja de la vida dio lugar a una paradoja del sentir del hombre.

El horror y la admiración pueden relacionarse con el rechazo y la atracción que forma parte de la dualidad prohibición-transgresión:

los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce (Bataille, 2002: 72).

La muerte significa así la embriaguez de los sentidos y el desorden dentro del orden en la vida del ser humano; esto lo llevó a abismarse, a sentir el vértigo y la náusea ante todo aquello que no puede abarcar a través de su conciencia:

la embriaguez nos da la posibilidad de abordar la Muerte cara a cara y de ver en ella por fin la abertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto solo el erotismo aporta (Bataille, 2002: 29).

De esta forma la sociedad se fue desarrollando y las religiones asumieron también las prohibiciones que se relacionaban con la muerte. Sin embargo, a través de la transgresión a las prohibiciones siempre hubo lugares donde se infiltraba la muerte, tanto como un hecho real o metafórico. Así como mencionamos con anterioridad, dar muerte se convirtió en un acto religioso bajo el alero del sacrificio, *la petite mort* existió tanto dentro como fuera de los matrimonios y la búsqueda de la continuidad siguió siendo un tema relevante en el hombre, el cual que jamás ha encontrado y posiblemente jamás encontrará respuesta. La muerte pasó a ser un hecho que fascinó al ser humano. Su conciencia era rebasada por esta idea, al mismo tiempo que al ocurrir se destruía y el silencio se hacía presente:

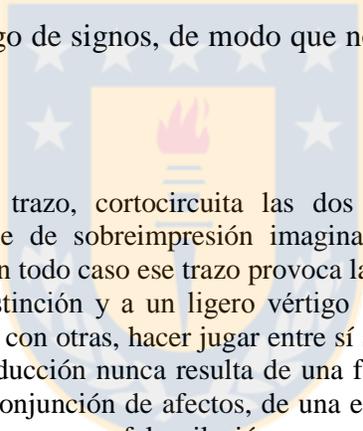
Entonces un momento supremo [...] en ese momento de profundo silencio- en ese momento de muerte- se revela la unidad del ser, en la intensidad de las experiencias donde su verdad se despega de la vida y de sus objetos (Bataille, 2002: 278).

La intensidad de las emociones, el paroxismo lleva al estado supremo, al estado sagrado de la continuidad donde el hombre se ve liberado de su soledad. Así evidenciamos la intrínseca relación entre erotismo y muerte; ambos ejes orbitan alrededor del ser humano e influyen en él irrevocablemente. El silencio acompaña la muerte de manera que se manifiesta en la discontinuidad, además de ser el espacio de la no-conciencia del erotismo. Ella, “opuesta de las cosas, se revela en su espacio maldito: el abrirse al despertar silencioso” (Bataille, 2002: 167). Este despertar silencioso sería el salir de sí, salir de la conciencia misma, atravesar el umbral y dejar de zozobrar en el juego de la prohibición y la transgresión. El silencio empaparía al ser que pasa a la discontinuidad: “en efecto, el momento supremo se da en el silencio y, en el silencio, la conciencia se oculta” (Bataille, 2002: 280). La muerte implica la destrucción del ser como tal. La conciencia ya no existiría, tampoco la discontinuidad, el silencio sería todo, esa nada imperecedera que nos espera cuando menos lo pensamos. Ese estado inaudito que llena al ser y despierta la verdad de la existencia.

La seducción de Jean Baudrillard

El filósofo francés Jean Baudrillard en su obra *De la seducción* (1981) aborda la seducción dentro del marco de las sociedades contemporáneas, siendo parte ineludible de ellas. Él define la seducción etimológicamente desde su acepción latina *Seducere*, que

quiere decir “(llevar aparte, desviar su vía), de desviación de la verdad del sexo” (Baudrillard, 1981: 27), lo que se entiende del siguiente modo: el sexo no es el fin de la seducción, sino que es una fuerza que desvía esta pulsión. A esto podemos sumar que Baudrillard la define también de modo que “no es un proceso interno a la sexualidad, a lo que se rebaja generalmente. Es un proceso circular, reversible, de desafío, de sobrepuja y de muerte. Al contrario, lo sexual es su forma reducida” (Baudrillard, 1981: 50). De esta forma podemos evidenciar que el autor trabaja bajo el supuesto de que el concepto seducción ha sido mal entendido en la sociedad actual, subordinado a la sexualidad, cuando parece ser todo lo contrario y poseer mayores alcances. Dentro de estos alcances menciona la indistinción, el vértigo y el juego de signos, de modo que nos explica que la seducción nos lleva a estos:



la seducción es un trazo, cortocircuita las dos figuras destinatarias mediante una especie de sobreimpresión imaginaria, donde quizás el deseo las confunde, en todo caso ese trazo provoca la confusión del deseo, lo remite a una indistinción y a un ligero vértigo [...] seducir es hacer jugar las figuras unas con otras, hacer jugar entre sí signos que caen en su propia trampa. La seducción nunca resulta de una fuerza de atracción de los cuerpos, de una conjunción de afectos, de una economía de deseo, es necesario que intervenga una falsa ilusión y mezcle las imágenes, es necesario que un trazo reúna repentinamente, como en sueños, cosas desunidas, o desuna repentinamente cosas indivisas (Baudrillard, 1981: 99).

Según lo anterior podemos relacionar la seducción con la ilusión, es decir, su forma de presentarse en las relaciones sociales es la apariencia y no la profundidad. El autor se detiene en este punto, ya que constituye su esencia, “seducir es morir como realidad y producirse como ilusión” (Baudrillard, 1981: 67), al mismo tiempo que “es aquello que no tiene representación posible” (Baudrillard, 1981: 65). De esta forma podemos entender el fenómeno de la seducción como un fenómeno altamente complejo, el cual se basa en las

apariencias, que a su vez constituyen un juego en la que seductor y seducido participan. Pero la seducción parece ser algo intangible, algo que se escabulle, lo que a su vez resulta fascinante: “la seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro está abolida” (Baudrillard, 1981: 65). Al no tener representación constituye un fenómeno abstracto, el cual tiene manifestaciones a través de lo visual, es decir la apariencia y los ornamentos que ocupa. Es por esto que culturalmente se asocia con la mujer y lo femenino. También el autor nos señala que “seducir es fragilizar [...] desfallecer. Seducimos por nuestra fragilidad, nunca por poderes o signos fuertes” (Baudrillard, 1981: 80); por lo tanto, esto estaría en oposición a los valores culturales masculinos y tendría asidero en lo femenino, en la fuerza oculta que posee y en su secreto: “Seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona” (Baudrillard, 1981: 80). Es evidente que en la humanidad misma descansa la razón de la seducción, la condición limitada de la vida del ser humano lo lleva a seducir, para de esta forma anular las formas y los signos, desentenderse de la existencia que lo limita y de la reproducción como destino de la especie.

Lo femenino en la seducción

Es de amplio conocimiento que a través de los siglos la sociedad ha relacionado a la mujer con la seducción. Ya desde un punto de vista religioso, se la asoció con los hechizos y con lo diabólico, con lo que seducía el bien, proponiéndola como figura del mal. Las consecuencias de esto fueron el asesinato y las formas de censura en contra de este poder femenino, que en esencia sería el universo de las apariencias: “la mujer sólo es apariencia”

(Baudrillard, 1981: 17). De esta forma a la seducción se le dio un espacio residual, de sombra. Asimismo, se fue desprestigiando su valor en las sociedades contemporáneas, donde su importancia radica en los procesos iniciales de conquista amorosa o es vista como preludio del sexo, siempre a la sombra de este, más aún en la época de su explosión comercial capitalista. Baudrillard a propósito señala que:

En la seducción, lo femenino no es ni un término marcado ni no marcado. Tampoco recubre una «autonomía» de deseo o de goce, una autonomía de cuerpo, de palabra o de escritura que habría perdido, no reivindica su verdad, seduce (Baudrillard, 1981: 15).

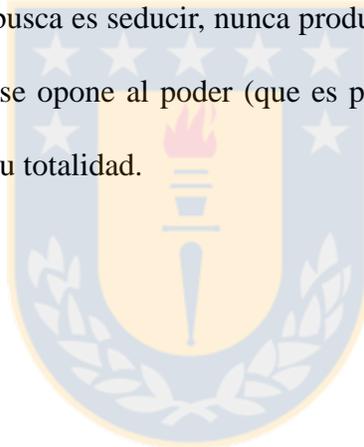
Lo femenino así se definiría esencialmente por la seducción, es decir por su cualidad seductora. Es así como a través de la historia lo femenino se ha valido de la apariencia para lograr este cometido, a diferencia de lo masculino que se relacionaría con la profundidad, con el sentido, con el logos, con la ley. A propósito de esto se plantea que “lo femenino no es lo que se opone a lo masculino sino lo que seduce a lo masculino” (Baudrillard, 1981: 9); por consiguiente, existiría una relación gravitatoria, donde lo masculino es presa de esta fuerza femenina, es seducido. La oposición que sí tendría validez es la que tiene que ver con la profundidad asociada a lo masculino en oposición a “lo femenino como indistinción de la superficie y de la profundidad [...] como indiferencia entre lo auténtico y lo artificial” (Baudrillard, 1981: 12). Es por esto que lo femenino adquiere el valor de la seducción; usa una máscara irónica, se vale de la apariencia y hace fracasar a lo masculino en cuanto a su profundidad (Baudrillard, 1981: 17) y al poder que representa.

Al mismo tiempo lo femenino de la seducción constituiría una forma que se escabulle (al igual que la misma seducción), “está en otra parte, siempre ha estado en otra

parte [...] seduce porque nunca está donde se piensa” (Baudrillard, 1981: 8). Esta cualidad se entiende a partir del juego involucrado, el juego de seducción, que es la dinámica donde no solo participan las personas, sino también las estructuras de poder que han organizado las sociedades.

Ahora bien, sólo la seducción se opone radicalmente a la anatomía como destino. Sólo la seducción quiebra la sexualización distintiva de los cuerpos y la economía fálica inevitable que resulta (Baudrillard, 1981: 11)

Como se mencionó con anterioridad la seducción va más allá que la sexualidad, puesto que se opone a esta en términos de finalidad. Su finalidad no es la producción. Al contrario, la seducción lo que busca es seducir, nunca producir. De esta forma podemos ver que dicho concepto colinda y se opone al poder (que es producción), el cual es relevante para entender el fenómeno en su totalidad.



Seducción y poder

Al hablar de poder es necesario dejar en claro que para Baudrillard la producción (o proceso productivo) que esta involucra estaría ligada a lo masculino, en oposición a lo femenino que busca la seducción. La hegemonía del poder ha reconocido la seducción de lo femenino y ha tenido en cuenta la ilusión que esta involucra:

Los políticos quizá lo han sabido siempre: es el dominio de un espacio simulado lo que está en el origen del poder, lo político no es una función o un espacio real, sino un modelo de simulación (Baudrillard, 1981: 63).

Es de esta forma que el espacio simulado se relaciona directamente con la superficie de apariencias, esta superficie que es el espacio de lo femenino. El poder y la política se valen de esta artimaña, de esta ilusión ritual perteneciente a lo femenino. A pesar de esto hay claras diferencias en los dominios en los que se mueve la seducción y el poder; “la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real” (Baudrillard, 1981: 15). Es posible evidenciar que los conceptos pertenecen a naturalezas distintas, pero lo simbólico seduce lo real y lo real al ser seducido es seductor. El poder, a pesar de valerse de la seducción en relación a las masas, deviene siempre en un destino real, sujeto a leyes y no a reglas; en cambio, el ámbito del juego de la seducción está regido por el desafío, así como también por el secreto y la regla que todos jugamos inevitablemente. Esta regla tendría que ver con el componente ritual vinculado al erotismo, más específicamente desde donde nace el erotismo que, a pesar de mantenerse en secreto y ser discreto, posee “una forma de organización cíclica y de intercambio universal de la que la ley y lo social son completamente incapaces” (Baudrillard, 1981: 87). El autor se refiere a la ritualidad como:

un sistema mucho más vasto, que engloba a los vivos y a los muertos, y a los animales, que ni siquiera excluye a la «naturaleza» cuyos procesos periódicos, recurrencias y catástrofes, hacen las veces espontáneamente de signos rituales [...] logra mantener no en función de la ley, sino de la regla, y sus juegos de analogías infinitos (Baudrillard, 1981: 87).

Es aquí donde la ritualidad se relaciona con otro punto importante dentro de la sociedad y la humanidad en sí, la muerte. Esta última también se entrelaza con el poder de manera que:

En el fondo, el poder no existe: nunca existe la unilateralidad de una relación de fuerzas sobre la que se fundaría una «estructura» de poder, una «realidad» del poder y de su movimiento perpetuo. Eso, es la ilusión del

poder tal como se nos impone por la razón. Pero nada se pretende así, todo busca su propia muerte, incluso el poder. O mejor todo pretende intercambiarse, reversibilizarse, abolirse en un ciclo (Baudrillard, 1981: 45).

La seducción y la muerte

Baudrillard propone que la seducción y la muerte se relacionan, ya que esta es en esencia seductora. Innumerables son los cuentos y mitos al respecto, tanto del encuentro con una figura seductora ajena (por lo general femenina) como con nuestro propio reflejo (apariencia), que ejemplifica a partir del mito de Narciso. Esta relación de la seducción con la fatalidad-muerte se puede apreciar en la siguiente cita:

¿Qué seduce en el canto de las sirenas, en la belleza de una cara, en la profundidad de un precipicio, en la inminencia de la catástrofe, como en el perfume de la pantera o en la puerta que se abre al vacío? ¿Una fuerza de atracción escondida, la fuerza de un deseo? Términos vacíos. No: la anulación de signos, la anulación de su sentido, la pura apariencia. Los ojos que seducen no tienen sentido, se agotan en la mirada. El rostro maquillado se agota en su apariencia, en el rigor formal de un trabajo insensato. Sobre todo no un deseo significado, sino la belleza de un artificio (Baudrillard, 1981: 74).

Es así como el universo de las apariencias resulta sobrecogedor e hipnotizante para el seducido, pero al mismo tiempo deviene en la anulación (fatalidad). Anularse por completo, anulación de formas, de realidad y de apariencia. Morir. Esto nos seduce ya que “nos consuela por la inminencia de la muerte del sacrilegio de nuestra existencia” (Baudrillard, 1981: 69). Nuestro reflejo reproduce nuestra imagen en un plano no productivo, en un plano intangible donde prima la seducción: “Retroceder en nuestra imagen hasta la muerte nos consuela de la irreversibilidad de haber nacido y de tener que

reproducirse” (Baudrillard, 1981: 87). Es por ello que genera fascinación el vértigo que nos llama al abismo. Asimismo, la seducción desviaría como propósito el fin sexual reproductivo (ya anteriormente mencionado), y en su lugar tendría cabida el juego vinculado a la regla como principio estructural de la ritualidad:

La seducción es un juego y un destino, de tal manera que los protagonistas son guiados hacia su fin ineludible, sin infringir la regla — pues están unidos por ella — y esa es la obligación fundamental: es necesario que el juego continúe, aun al precio de la muerte. Una especie de pasión une a los jugadores con la regla que los une, y sin la que no habría juego posible (Baudrillard, 1981: 125).

Otro aspecto importante en relación con la muerte es que esta estaría sujeta al azar, pero al mismo tiempo ella constituiría una cita (contradicción). Así pues, pese al intento del ser humano por alejarse de ella, ésta siempre llega, como el ejemplo señalado de *La muerte en Samarkande*. Lo ineludible e inexorable de la muerte, se ve complementado por su inocencia y su carácter seductor. El autor señala a propósito:

La muerte aparece sin estrategia, incluso sin artimaña inconsciente, y al mismo tiempo adquiere la profundidad inesperada de la seducción, es decir, de lo que ocurre al margen, del signo que camina como una exhortación mortal (Baudrillard, 1981: 70).

Esta profundidad que alcanzan tanto la muerte como la seducción tendría su asidero en el secreto que envuelve a estos dos conceptos, ya que ahí reside su poder. La seducción, siendo ilusión, se nos revela ante la realidad circundante, revierte los signos. Del mismo modo la muerte, pese a no ser una ilusión, gravita en torno a nosotros, para dejarse caer cuando lo estime conveniente. Ante ambas somos subyugados, desde el momento en que nacemos. Sus poderes edifican nuestra realidad.

Seducción y discurso

Como se ha abordado anteriormente, la seducción estaría íntimamente ligada al poder, por lo que también podemos deducir que tiene un papel predominante en el discurso y, antes que todo, en el lenguaje. El lenguaje como sistema de comunicación primordial del ser humano además de significar, es decir de proponerse como un sistema de interpretación, posee una verdad oculta que radica en su superficie de apariencias. Baudrillard señala: “A pesar de todos los esfuerzos por desnudarlo, por traicionarlo, por hacerlo significar, el lenguaje vuelve a su seducción secreta, volvemos siempre a nuestros propios placeres insolubles” (Baudrillard, 1981: 77). La seducción dentro del lenguaje siempre se superpone y triunfa respecto de la interpretación, de la profundidad. La poesía, siendo lenguaje poético sería entonces superficial, por ende, femenino. Ahora bien, el discurso, al estar subordinado al lenguaje, también poseería esta estrecha relación con la seducción, ya que “está amenazado por esta repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos, sin rastro de sentido” (Baudrillard, 1981: 5). Aunque el discurso luche por una autonomía en la que la interpretación y su profundidad sean lo predominante, finalmente es vencido por su apariencia y por el juego al que está ligado:

Ilusión de todo discurso que cree en la transparencia — es también la del discurso funcional, la del discurso científico, la de todo discurso de la verdad: afortunadamente está continuamente minado, devorado, destruido, o más bien rodeado, desviado, seducido. Subrepticamente se vuelve contra sí mismo, subrepticamente otro juego, otro asunto, surgen para disolverlo (Baudrillard, 1981: 43).

De esta forma apariencia y profundidad se nos presentan como dos caras en el discurso, en tanto la primera hace fracasar a la segunda:

Inexorablemente el discurso se entrega a su propia apariencia y, en consecuencia a los desafíos de seducción, y a su propio fracaso en tanto que discurso. Quizá también todo discurso está tentado en secreto por este fracaso y por esta evaporación de sus objetivos, de sus efectos de verdad por medio de efectos superficiales que actúan como espejo de absorción, de pérdida del sentido (Baudrillard, 1981: 52).

El lenguaje y el discurso estarían regidos por un abismo de seducción, el cual llevaría al vértigo, y a la reversibilidad de los signos. Estos quedarían anulados en cuanto a significado y se mostrarían en esplendor como apariencias, dejando de lado la objetividad que se pretendía en un principio. El espejismo presente deviene en la anulación y en la destrucción de todo sentido. Baudrillard, sin embargo, introduce una noción que genera una problemática adicional a la problemática inicial del discurso en cuanto significado o apariencia, la cual corresponde a la era digital que se vive hoy en día. Esta era donde priman los medios de comunicación antes que el encuentro real entre personas ha cambiado la forma de lenguaje y comunicación:

Ya no se trata de una oposición distintiva, de una diferencia regulada. Se trata del «bit», la menor unidad de impulso electrónico, que ya no es una unidad de sentido, sino una pulsación que informa de su procedencia. Eso ya no es lenguaje, es disuasión radical. Así funcionan las redes, esa es la matriz de la información y de la comunicación (Baudrillard, 1981: 158).

Al mismo tiempo se plantea que la seducción sigue presente incluso en el discurso digital, pero de distinta forma. La función fática “se vuelve hipertrófica en la teledimensión de las redes. El contacto por el contacto se convierte en una especie de autoseducción vacía del lenguaje cuando ya no hay nada que decir” (Baudrillard, 1981: 157). El “narciso digital” se ha tomado la palestra, a la vez que el lenguaje parece tender al silencio. Lo digital, el lenguaje, la seducción y el poder guardan una relación ecléctica en nuestra era, a

la vez que la ley y la regla han sido sustituidas por la norma. Ésta y el carácter digital sugieren metamorfosis en los paradigmas actuales, así como también en el discurso, por lo que las relaciones con la seducción también serán cambiantes. Sin embargo, Baudrillard nos propone con seguridad que “la seducción es el destino” (Baudrillard, 1981: 169) en cuanto al fracaso y a la crisis de la producción como forma política. Ella se hace presente como respuesta a lo abyecto del mundo actual y a la obscenidad radical, para revertir los signos de nuestra realidad y del sentido.

Capítulo II: Stella Díaz Varín y la crítica precedente

La figura de Stella Díaz Varín desde finales del siglo XX, y de forma más acentuada luego de su deceso, ha cobrado relevancia para la crítica especializada, en oposición al poco estudio de su obra que se realizó durante la vida de la autora. Actualmente nos encontramos con diversas lecturas sobre su poesía, que la caracterizan desde una “poesía religiosa” (Gómez, 2010) hasta “una poesía como gesto autobiográfico” (Rodríguez, 2004), lo que nos aporta varias pistas para poder establecer hilos conectores que permitan una mejor comprensión de su proyecto poético. Pese a las distintas miradas de su escritura, pareciese ser que siempre los diversos críticos convergen en destacar el estilo particular de la poeta, siendo siempre su voz “fiel a sí misma”. A continuación, se presentará una revisión crítica, en la que destacamos aspectos esenciales para nuestra investigación.

Enrique Lihn

Lihn en el prólogo de *Los dones previsibles* (1992) llamado “Stella Díaz Varín” nos señala: “Aunque Stella me pida que no escriba sobre ella sino sobre su poesía, haré las dos cosas en una, ante la imposibilidad de separarlas” (2011: 137). La poesía y la vida de la poeta se encuentran profundamente enlazadas; así su escritura es ella y ella es su escritura, es decir, su poesía. Más adelante se sustenta aún más lo dicho, cuando Lihn señala: “Algunos de nosotros, estimulados por el ejemplo de Nicanor Parra, nos alejamos rápidamente de este tipo de poesía -del hipnotismo de las *Residencias* de Neruda, del gigantismo de De Rokha- Stella no. Hasta el día de hoy sus mejores versos (“Y un horizonte /donde aprendí a reverberar/ con el último rayo de sol sobre las aguas”) son autorreferenciales. Adornos de la propia persona retorizada, que es la máscara del poeta” (2010: 138). La poeta siempre fue fiel al estilo metafísico, existencial, y surrealista, a diferencia de la nueva poesía que se fue forjando después de la antipoesía parriana y que dio lugar a innovaciones en la lírica chilena. En toda su obra podemos ver cómo ella se apropia de las palabras, a través de las máscaras que usa y de las distintas personas gramaticales referidas a sí misma. También Lihn aborda una particularidad dentro de los poetas de la Generación del 50 en Chile (donde se incorpora él también), la cual radica en que la poesía era vista como canto, en primer lugar, y, después, como escritura; por lo tanto el poeta debía ser mucho más que un simple escritor, tenía que ser un cantor que “debía robarse con su voz todas las películas” (2010: 137). Díaz Varín asume un canto particular, que “se apoya en la gesticulación más que en el sentido” (2010: 137), además de poseer un sello predominantemente beligerante y oscuro, lo que la llevó a ser una leyenda. Al finalizar

su prólogo, Lihn incorpora una cita de Octavio Paz, que relaciona la poesía con el ritmo y la comunión de contrarios:

Y siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir. Como si el existir mismo, como la vida que aun en sus momentos de mayor exaltación lleva en sí la imagen de la muerte, el decir poético, chorro de tiempo, es afirmación simultánea de la muerte y la vida (cit. en Lihn, 2011: 138).

Es así como Lihn a partir de este fragmento deja entrever una relación entre poesía y erotismo. Este último se insinuaría, ya que si la poesía abraza la vida y la muerte en un solo decir también es análoga al erotismo, “que es la afirmación simultánea de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 2002: 8). Dicho alcance también puede ser trasladado a la poeta como sujeto, ya que Lihn señala que existe un aspecto dicotómico que asume la poeta, un “estado de gracia y de desgracia” (2011: 138), un abismo que es su poesía y que es ella misma a la vez (poeta indisoluble de su escritura). Aquí volvemos a la particularidad inicial, la imposibilidad de separar la vida de Díaz Varín de su poesía.

Nelson Rodríguez Arratia

El artículo “Stella Díaz Varín: la escritura como gesto autobiográfico (escritura y experiencia interior)” de Nelson Rodríguez Arratia, como señala el mismo título, aborda la poesía de Stella Díaz como experiencia interior y como biografía. El autor nos señala que la lírica pareciese ser la forma más idónea para una escritura autobiográfica, ya que “pretende acercarse de la forma más directa posible, a la identidad vital y espiritual de una conciencia individual” (cit. en Rodríguez, 2004: s/p). Díaz Varín muestra su alma a través de las

palabras, desentrañando su postura como sujeto frente a la vida y la muerte. También para Rodríguez la temática de la muerte es algo recurrente y relevante en su poesía, tal como se muestra en su análisis de cuatro de los poemas de la poeta. Entre las apreciaciones podemos destacar, por ejemplo, que existe un “yo que se desenvuelve entre el dolor y la muerte. Un yo que se vuelve sujeto, que se descubre como sentido en la misma búsqueda de su experiencia como vida y como muerte” (Rodríguez, 2004: s/p), ya que al mismo tiempo que va viviendo va muriendo, pensamiento que se entiende a partir de la filiación existencialista de la autora. Otro aspecto importante sobre la temática de la muerte es la relación con la historia, cuya imagen para Díaz Varín “no es otra que la experiencia de la muerte” (Rodríguez, 2004: s/p). La muerte se entendería a partir de los planteamientos del filósofo Walter Benjamin, es decir, como condición de la existencia humana en general e historicidad biográfica de un individuo. La muerte aparte de ser un eje recurrente tiene una relación con las experiencias vividas (biográficamente), tanto por la poeta como por la humanidad, valiéndose de este modo de la verdad primigenia (que constantemente busca) del misterio en el cual se entreteje la existencia. “El sentido de su voz se comprende en la medida en que viviendo, descubre su muerte” (Rodríguez, 2004: s/p); por lo tanto, la escritura sería también una forma de morir y de resistir (contradicción), manifestada en su escritura a través de atisbos de sinsentido y en temáticas como nacer para morir, volver a la muerte como origen (creación) y el absurdo de las acciones humanas. Las anteriores apreciaciones en torno a la muerte en la poesía-vida (biografía) de la poeta nos parecen fundamentales para nuestra investigación.

Cristián Gómez

Cristián Gómez en el prólogo a *Obra Reunida* (2011), llamado “Stella Díaz Varín, poesía religiosa”, aborda parte esencial de la crítica precedente sobre la escritura de Díaz Varín. Desde un principio menciona un aspecto relevante. Él cree que existe una distorsión de esta lectura debido a su leyenda, por lo que tiende a evitarlo centrándose en lo textual y separando estos dos aspectos (complementarios): escritura y personalidad literaria. Este último término tendría asidero en la performatividad presente en la escritora y sería una forma de la “sobrevivencia de aquella mitología romántica de la que habla Boym” (2011: 34) en respuesta al acontecer político de la época (dictadura militar).

Gómez pone especial énfasis en el prólogo de Enrique Lihn para *Los dones previsibles*, vinculándolo con lo religioso de la poesía de la autora. El autor comienza señalando que Lihn resume a cabalidad la poesía de Díaz Varín, estando de acuerdo con lo que plantea y destacando que “hablar de la poesía de Stella Díaz es necesariamente hablar de Stella” (2011: 13). Asimismo el título de su prólogo “poesía religiosa” se relaciona con los alcances que ya hace Lihn, quien ocupa citas de un marcado acento religioso para entender la imagen que Díaz Varín proyecta del poeta como sujeto, señalando también que la propia voz presente en los poemas de “la colorina” es la de “una especie de Cristo maldito que camina sobre las aguas” (2011: 138). Por último también advierte el uso de imágenes-palabras bíblicas, que conlleva un acto de profanación. Es así como se sustentan los alcances de dimensiones religiosas que posee su poesía. También señala que “la dimensión del dolor de la hablante es asimilada a niveles cósmicos y religiosos” (2011: 15) para referirse al libro “*Razón de mi ser*”, lo que al mismo tiempo la vincularía con la tradición poética metafísica-existencial y surrealista (de “La mandrágora”). Más adelante,

como reflexión sobre lo expuesto por Lihn y sus apreciaciones personales, explica que la poeta ocupa las alusiones bíblicas metafóricamente, debido a que el poeta como sujeto tendría un papel redentor (como Jesús en la Biblia) y también sería “un sujeto capaz de interpretar el mundo de manera tal que logra una reconciliación entre aquellos polos opuestos, [...] entrega una realidad que ha logrado superar sus contradicciones” (2011: 21). Lo manifestado anteriormente también nos da luces sobre el tema del erotismo, ya que el poeta como ser humano nace inscrito bajo dos leyes irrevocables, vida y muerte, pero a través de la poesía supera estas contradicciones y se instala en el abismo, intersticio mediante el cual intenta buscar, recuperar y retornar a un punto de partida, a la esencia misma. Para finalizar las reflexiones en torno al aspecto religioso en la obra de la autora, Gómez nos da a entender que éste “tiene que ver más con la posibilidad de reunir y reconciliar lo que de otro modo parece ajeno a la experiencia del hablante” (2011: 23). Otros aspectos importantes del prólogo son la mención a los ejes “casa” y “ciudad” dentro de la poesía chilena del siglo XX. La poeta, según Gómez, ocupa metonimias corporales para representar el espacio de la casa, el cual no brinda protección sino más bien encierro, lo que en su personalidad literaria se reflejaría en las dificultades para concretar su proyecto particular, acentuado por el sentimiento de “pérdida” transversal a los poetas en la época de dictadura en Chile. También a nivel textual son relevantes las contradicciones retóricas presentes en su poesía, ya que atestiguan y son el producto del inconsciente político y de la crítica a un presente que no la satisface ni la acoge como mujer, poeta ni sujeto político. En consecuencia, Díaz Varín se nos presenta a través de su poesía como una escritora con ribetes marcadamente beligerantes (política textual), ya que es su forma de enfrentarse al mundo, lo que por cierto no está muy lejos de su historia personal (personalidad literaria). Ahora bien, dejando de lado el aspecto religioso al que se refiere Gómez, nos enfocaremos

en el segundo aspecto que detalla: desestimar una lectura somera de la poesía de Díaz Varín como mera biografía desmereciendo sus méritos escriturales y líricos. El autor se vale del artículo de Nelson Rodríguez Arratia antes mencionado para mostrar su desacuerdo acerca de la cercanía del género lírico con la autobiografía y lo que Rodríguez llama “experiencia interior”, y asumir de otra forma la relación de la poeta con su vida. Lo que nos propone en torno a esto es que “el yo poético que recorre esta escritura lo vamos a relacionar, desde un principio, no tanto (aunque también) con el sujeto biográfico de la leyenda turbulenta de la que hablara Lihn [...] como con el personaje performático que Díaz Varín se creara en su vida literaria” (Díaz Varín, 2011: 31), siendo este último de vital importancia, ya que se trataría de “una forma de su escritura que trazaba una interface siempre presente”(Díaz Varín, 2011: 32), y que trasciende los espacios públicos y privados de la artista. El crítico encuentra asidero para el personaje performático a través de lo dicho por Boym (a quien cita textualmente) sobre la personalidad literaria y cómo esta se construye a partir de las relaciones dinámicas entre la literatura, la obra y la vida diaria, de modo que dicha personalidad no coincide con la autora ni con su personaje lírico, estando siempre en un intersticio (Gómez, 2011). En conclusión, pareciera ser que esta “personalidad literaria”, que transita entre la obra y la vida de la autora, es una forma más certera de entender a Díaz Varín y su obra.

Alejandro Alasevic

El artículo “Los dones previsibles, la fractura entre lenguaje y experiencia. Una aproximación crítica a la poesía de Stella Díaz”¹ de Alejandro Alasevic sugiere “que habría un momento fundamental en la vida de Stella Díaz Varín que va a condicionar la escritura de *Los dones previsibles*: la pérdida de la infancia asociada a la muerte del padre y a un abrupto cambio de la situación familiar “(Alasevic, 2011: s/p); de esta manera, dicho condicionante evidenciaría una fractura entre el lenguaje y la experiencia. Es así como la muerte del progenitor constituiría para Díaz Varín un escenario desolador y significativo que la marcaría de por vida: doble pérdida (de la infancia y del padre), lo que la invitaría a volver a la niñez, reestructurar la experiencia perdida en un intento vano:

Habría pues, una transmutación de la catástrofe individual/colectiva (el fin de la infancia con la muerte del padre/el inicio de la dictadura) en código poético. Aquí el tiempo/mal se justificaría: es el elemento de la duración y también lo que se elimina en el acto de la creación poética en que el tiempo se resuelve en el acto inmutable de la escritura la imposibilidad de reconstruir el pasado en cuanto tiempo existencial (Alasevic, 2011: s/p).

La búsqueda de este espacio perdido de la poeta a través de la escritura conllevaría a asumir “la producción poética como un modo de enmendar la existencia, produciéndola en otro plano, en el lenguaje” (Alasevic, 2011: s/p). Esto se entiende en la medida en que el pasado se trata de reconstruir de alguna forma y la única forma posible es a través del lenguaje, más específicamente mediante la alegoría que, según Idelber Avelar, (quién se basa en Benjamin) surgiría por la imposibilidad de representar (Alasevic, 2011: s/p) por medio de un lenguaje transparente y mimético. Este tipo de lenguaje se evidenciaría en los

¹ <http://critica.cl/literatura-chilena/los-dones-previsibles-la-fractura-entre-el-lenguaje-y-la-experiencia-una-aproximacion-critica-a-la-poesia-de-stella-diaz-varin>

constantes cambios de persona gramatical que asume la escritura de Díaz Varín y, especialmente, en los cierres coloquiales de sus poemas, que dan cuenta de un “espacio cero”, lo que a su vez tendría relación con el silencio y la desintegración del lenguaje. El autor a propósito de esto acude a la siguiente cita de Roland Barthes:

Para ciertos escritores, el lenguaje, primero y último escape del mito literario, recompone finalmente aquello de lo que intentaban huir, que no hay escritura que se conserve revolucionaria. El lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir (cit. en Alasevic, 2011: s/p).

Es así como podemos evidenciar la muerte en distintos aspectos, tanto como una experiencia que marca la vida de Stella Díaz Varín, como con la muerte del lenguaje al no poder reconstruir el lugar idílico de la infancia. Alasevic suma a esto otra particularidad, al plantear que la poeta “canta no para preservar, tampoco para resistir, sino para dar cuenta de la muerte de una forma de hacer poesía en Chile” (Alasevic, 2011: s/p). Esto nos resulta relevante para la comprensión de las formas de la muerte en Díaz Varín, que, como salta a simple vista, constituye un fundamento en su poesía.

Rosa Alcayaga Toro

Los anteriores prólogos y artículos parecen ordenarse y entenderse un poco mejor gracias al estudio de Rosa Alcayaga Toro, quién realizó su tesis de maestría en torno a Stella Díaz Varín, titulada “Stella Díaz Varín: sola contra el mundo. Una poeta inscrita dentro de la vanguardia surrealista que despierta ecos neorrománticos”. Hemos analizado un resumen disponible en la versión web de la revista *Faro* (UPLA), titulado “Breves

reflexiones acerca de la obra de Stella Díaz Varín”, el cual nos deja en claro el estilo de la poeta a nivel generacional (ya que en la generación del 50 convergen varios estilos), ayudándonos a situarnos mejor y dialogar en torno a la “religiosidad”, “disidencia” y “la metafísica existencialista” en la escritura de Díaz Varín, que ya se ha venido abordando con los trabajos críticos mencionados previamente. Alcayaga deja en claro que la poeta pertenece a la llamada *Generación del 50’o 57*, más precisamente a la corriente “signada por los ecos neorrománticos de los simbolistas y surrealistas franceses”(Alcayaga, 2010: s/p), cuyo ámbito poético era “la poesía religiosa, metafísica y existencial”, sumado a una corriente transversal (en la cual igualmente se inscribe Díaz Varín) ligada estrechamente con “un compromiso ya sea independiente o militante, al enfrentar la crisis del mundo contemporáneo” (Alcayaga, 2010: s/p). Creemos que todos estos rasgos confluyen en la predilección por las temáticas que aborda Díaz Varín, especialmente el tiempo y la muerte, y, como ya lo hemos observado, el uso de alusiones religiosas. Alcayaga más adelante propone que la poesía de Stella Díaz no es religiosa (en oposición a lo dicho por Cristián Gómez), sino que se vale de estos elementos religiosos como una forma de desacralización, que tendrían más que ver con el misticismo y ocultismo (ligado a la veta surrealista), así como también con una forma cosmogónica disidente, asentada en la imagen de una mujer primigenia como la creadora y dadora de vida desde sus aguas. Esto es resumido de la siguiente forma por la investigadora:

En su calidad de poeta surrealista, re-crea una visión de mundo basada en la analogía o ciencias de la correspondencia que la poesía moderna recoge del ocultismo y que como ‘la otra religión’ apunta, hasta cierto punto, a una re-construcción crítica de ciertos corpus mitológicos y desmonta la iconografía de las religiones oficiales que, como herramienta subversora frente al racionalismo positivista desequilibra lecturas canónicas (Alcayaga, 2010: s/p).

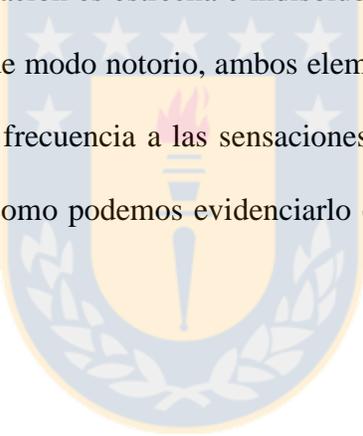
Esto nos permite entender a la poeta como una figura compleja dentro de su generación, que a nivel textual ocupa un corpus mitológico, ancestral y religioso para reconstruir la realidad en la que está inmersa, particularmente valiéndose de las contradicciones “como forma propia del modo de comunicar surrealista “(Alcayaga, 2010: s/p) y de las analogías como “correspondencia universal entre todos los seres vivos”, lo que estaría vinculado con lo metafísico dentro de su pensamiento. Es en este entramado de significaciones donde Díaz Varín deja entrever una crítica al rol del género de la época, ya que también ella resignifica estas historias y cosmogonías a partir de un personaje y hablante femenino, o bien lo hace desde un espacio de ambigüedad o “identidad incierta”. Dicha identidad parece comulgar con lo expuesto por Alasevic anteriormente, ya que la forma en que se inscribe el hablante lírico en su poesía es alegórica y mimética, en un espacio cero que respondería a la imposibilidad de re-presentar.

Las líneas investigativas analizadas parecen dialogar entre sí, dejándonos entrever puntos en común, como la presencia de lo religioso (ya sea teológicamente hablando o de modo figurativo), la disidencia, el carácter político y la muerte. Esta última parece ser asumida de distintos modos, desde una experiencia que marca a la poeta hasta una forma de denunciar el fin de cierta poesía en nuestro país, pero sin ser analizada como un eje fundamental en su escritura. Asimismo, se asume que la relación entre vida y muerte parece no ser atendida, ni tampoco el erotismo que surge desde su escritura como desde las raíces de la poesía misma.

Capítulo III

Manifestaciones del erotismo: “mordiéndome en las sienes tus deseos”

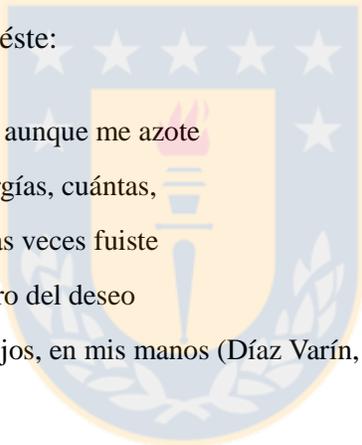
El erotismo, tal como hemos revisado en la conceptualización teórica, tendría un asidero en las experiencias sensoriales (sensuales) que cimientan el deseo entre dos personas. Esto puede apreciarse en la poesía de Stella Díaz Varín a través de signos y formas, tanto explícitas como implícitas. El escritor Octavio Paz ya nos señalaba en *La llama doble* la relación entre sentidos, erotismo y poesía, de modo que “la poesía y el erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos” (Paz, 1993: 12). De esta forma podemos sostener que dicha relación es estrecha e indisoluble. Es por esto que en la poesía de Díaz Varín podemos ver, y de modo notorio, ambos elementos presentes. En la totalidad de su obra, la poeta alude con frecuencia a las sensaciones que configuran la experiencia del sujeto de enunciación, tal como podemos evidenciarlo en el poema VIII de *Los dones previsibles*:



Pero el oído escucha
Y el ojo y la piel
Tienen su voz secreta
Su táctil llamarada
Me devuelve el sentido [...]
Todo lo que en el aire vibra
O huele o fulge o agoniza
Me nutre y se filtra y acentúa (Díaz Varín, 2011: 170).

En el anterior fragmento podemos ver cómo el sujeto de la enunciación se vale de los sentidos del oído, la vista, el tacto y el olfato, lo que le devuelven una experiencia del ser y la alimentan. Asimismo aquí se evidencia una conexión con lo que “agoniza”, es decir

con la muerte, lo que será abordado con detención en el siguiente capítulo, que resulta un eje fundamental en su escritura. La poeta se vale de los sentidos para ofrecer una visión subjetiva e íntima de su encuentro con elementos de la naturaleza (en este caso el aire) y también con un otro (amante). Esto último correspondería al erotismo de los cuerpos, según lo postulado por Bataille, lo cual se entiende como “un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí mismo” (Bataille, 2002: 13) y alcanzaría su punto cúlmine en la plétora del acto sexual. Esta relación erótica con un otro se advierte explícitamente en varios de sus poemas, entre los cuales se encuentra “Execración de la materia” (del libro *Razón de mi ser*), donde se ve atormentada por el recuerdo de éste:



Quiero dejarme estar, aunque me azote
la tempestad de tus orgías, cuántas,
ya no recuerdo cuántas veces fuiste
el despreciado espectro del deseo
en mi sueño, en mis ojos, en mis manos (Díaz Varín, 2011: 49).

El sujeto de la enunciación, en este caso femenino (según el género de las palabras autorreferenciales), es presa de un sentimiento tortuoso (azote), que se vincula con la soledad de “dejarse estar”, que en el uso coloquial correspondería al ensimismamiento y la evasión de deberes o responsabilidades, pero en el caso del poema pareciera remitir a la posibilidad de errar en los diversos estados que produce el encuentro con el otro. Parece ser que quisiera escapar del caos que provoca el objeto de su deseo, por lo que esto evidencia sentimientos en contraposición: deseo y desprecio. Ella desprecia y desea al mismo tiempo, rehúye y se siente atraída, seduce y es seducida; síntesis de los contrarios que instala a la

poeta en una zona intermedia, donde se efectúa la desarticulación y reconstrucción de su subjetividad:

Ser seducido es desafiar al otro a serlo [...] La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible (Baudrillard, 1989: 27).

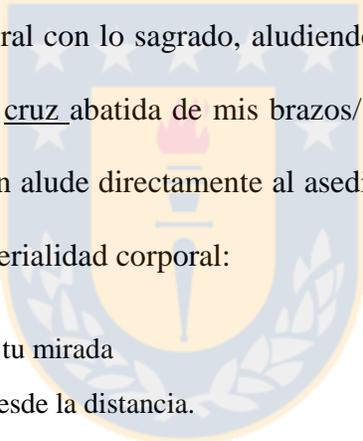
Es así como el deseo presente en este juego de seducción es intensificado por la ausencia del amante, al referirse a él en un tiempo pasado. En el verso “Cuántas veces fuiste el despreciado espectro del deseo”, se ejemplifica el uso de un tiempo verbal en pretérito; la palabra “espectro” da cuenta de alguien que para ella ya murió (en sentido figurado posiblemente). Sin embargo todo el poema está cargado de un deseo que se hace patente con cierta nostalgia, remarcando el hecho de un estado de soledad actual (“Sola y herida en medio del camino/ Sola como en el páramo”). Baudrillard nos da a entender que “el deseo no se sostiene tampoco más que por la carencia” (Baudrillard, 1989: 7), por lo que es posible deducir que la ausencia del amante ha hecho vivir en ella este deseo perpetuo, ligado al sentimiento de contradicción anteriormente señalado. El uso de la imagen “despreciado espectro del deseo” correspondería a una alusión del profundo sentimiento de contradicción que genera el amante en ella, lo que a su vez genera un halo de indeterminación. Ella, como sujeto de la enunciación, vacila entre los extremos amor-odio. Dicha imagen deviene de la “contradicción”, que en palabras de Rosa Alcayaga Toro (*Breves reflexiones acerca de la obra de Stella Díaz Varín*), es “el gran tema surrealista” (Alcayaga, 2010: s/p) sin olvidar que es frecuente su presencia en gran parte de las vanguardias, siendo fundamento también del Dadaísmo:

Escribo este manifiesto para demostrar cómo se pueden llevar a cabo al mismo tiempo las acciones más contradictorias con un único y fresco aliento; estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy ni por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie por qué odio el sentido común (Tzara, s/f: 2).

No es extraño entonces encontrar la abundancia de contradicciones en distintos poemas de Díaz Varín, ya que las vanguardias europeas fueron fuente de fascinación para los artistas de la época; además, como se revisó anteriormente en la crítica precedente, la poeta, por clasificación generacional estaría estrechamente ligada al surrealismo y al existencialismo.

Volviendo al análisis del poema, es importante el énfasis que adquiere la relación con el sujeto que la atormenta, ya que es acechada a través de sus sentidos (vista-ojos, tacto-manos) y de su inconsciente (sueño), que resulta ser el plano más íntimo del ser humano. A través de las imágenes evocadas por la poeta se deja entrever, como lo hemos sugerido, el erotismo de los cuerpos, mencionando “orgias”, para las que hay dos maneras de interpretación en el poema. La primera es que entre ambos hubo más de un encuentro de índole sexual, es decir su relación conllevó una pasión desenfrenada y desbordante, que es evocada. Esta pasión física denotaría un sesgo de violencia, al estar aludiendo al azote y a la tempestad. Este elemento constituiría un rasgo esencial del erotismo, ya que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia” (Bataille, 2002: 21). Podemos interpretar, además, que el amante estaba inclinado al goce sexual con otras personas, por ende él se erige como una figura salvaje y desmesurada, que puede dañarla con este actuar. Ahora bien, remitiéndonos al nombre del poema, “Execración de la materia”, podemos interpretar la materia como corporalidad, la cual, como terreno sagrado, es transgredido y pierde dicha cualidad. Esto tendría que ver con la transgresión que es fundamental en el

fenómeno erótico y que se plasma en el poema en la relación con el otro, la que como hemos mencionado anteriormente posee un carácter tormentoso. Al hablar de transgresión tenemos que hablar de lo prohibido, pues, según Bataille, estos dos conceptos formarían parte del erotismo: “volveremos a encontrar en el erotismo esta creación paradójica del valor de la atracción a través de lo prohibido” (Bataille, 2002: 76). Por lo tanto, al instalar y articular dichos conceptos en el poema podemos decir que el cuerpo del sujeto de la enunciación corresponde al terreno de lo prohibido y ha sido transgredido físicamente por parte del amante. La materia (corporalidad) ha perdido (por momentos) su cualidad sagrada. Esto mismo se ve evidenciado en el sujeto de la enunciación, quien nos ofrece pistas sobre esta relación corporal con lo sagrado, aludiendo a su cuerpo con un repertorio religioso, por ejemplo, “con la cruz abatida de mis brazos/ Caídos al altar de mi costado” (Díaz Varín, 2011: 48). También alude directamente al asedio que provoca el amante frente a este terreno sagrado de la materialidad corporal:



Sin la profanación de tu mirada
que horada vientres desde la distancia.
¿Es que tiene límites la idea
y el ansia puede conquistar el ansia?
(Díaz Varín, 2011: 49).

El erotismo se presenta en el poema de tres formas: a partir de la relación tortuosa que tuvo con un amante; la necesidad de la muerte (deseo de muerte); y también en la identificación con un cuerpo sagrado que ha sido corrompido (execración). La primera forma aludiría al erotismo de los cuerpos, ya que la pasión descrita es desmesurada, se funda en el deseo y corresponde a un plano físico de corporalidad. Por medio de esto podría

acceder al terreno de la continuidad, ya que “el deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad”. De esta forma podemos ver cómo el sujeto textual apunta a este territorio, ya sea recordando la pasión con el amante y también queriendo morir. La segunda forma aludiría al erotismo de lo sagrado, por el deseo de muerte (deseo de continuidad) de la sujeto, ya que desea “un descanso de flores en la cripta”, en el cual tendría “la fuente abierta del espíritu”. Podemos ver aquí evidenciado el deseo de vencer la corporalidad (discontinuidad), para sumirse en el terreno sagrado de la continuidad. Esto se entiende, según Bataille, en tanto “lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, es un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo” (Bataille, 2002: 27). A este punto podemos añadir que el deseo de muerte tendría también que ver con la seducción de Baudrillard, ya que esta resulta tentadora para la poeta que se abisma. La última forma, ella como ente sagrado y corrompido, estaría ligada al erotismo en tanto transgresión. El aspecto sacro de ella difiere de la continuidad, ya que atañe al terreno corporal que ha sido corrompido (execrado), por lo tanto se le ha quitado esta cualidad. Debido a esto, y para doblegar esta pérdida la poeta intentaría estar sumida en lo sagrado, en la continuidad.

Otro poema donde podemos apreciar la presencia del erotismo de los cuerpos es “Somnolencia inaudita” (*Razón de mi ser*), cuya temática principal es una relación anterior con un amante, donde la voz poética se revela infeliz. Podríamos suponer que se trata del mismo amante que se menciona en “Execración de la materia”, por sus convergencias escriturales y el hecho de que pertenece al mismo libro. Este poema abarca varios temas, entre los cuales los predominantes son los siguientes: tiempo, existencia, pensamiento, sonido-silencio y una relación amorosa tortuosa (igual que en el poema analizado

anteriormente). Aquí también encontramos la predilección por alusiones sensoriales, además de comparaciones con la naturaleza:

Ya lo sé que pulsaba mi lira en tus rodillas
y ardí de soles en tu boca,
y no fui feliz.
En la estructura gris de tus milenios
no existió la remota eucaristía,
ni el soberbio impulso de tu mano
Radicaba mi dicha (Díaz Varín, 2011: 52).

La expresión “ardí de soles en tu boca” evoca la pasión de la relación que mantuvo el sujeto de la enunciación con su amante, pero nos da a entender que esto no la hizo feliz. También se describe al amante como una persona incapaz de consagrar las cosas o de acercarse a lo sagrado (con lo que se identifica ella), y que, pese al contacto táctil (“soberbio impulso de tu mano”), no le traía dicha. Podemos advertir una tendencia a lo elevado (sagrado) por sobre lo terrenal (corporal):

Y tú, ibas tras de mí siguiéndome
y yo oía desde mí que me llamabas [...]
Mas, tú, ibas con tus lobos tras mi huella
mordiéndome en las sienes tus deseos
torvos, en el espasmo de tu sangre (Díaz Varín, 2011: 52).

En estos versos la mujer se ve turbada por esa presencia que parece estremecer sus sentidos y evocar el deseo que ahora es rechazado. También cabe destacar que la presencia sostenida de los elementos de la naturaleza, vinculados a quien enuncia, obedecería a un tipo de regreso y búsqueda de una realidad ajena a la corporal. Paz señala:

El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada. [...] regreso a la realidad primordial, anterior al erotismo, al amor y al éxtasis de los contemplativos. Este regreso no es huida de la muerte ni negación de los aspectos terribles del erotismo: es una tentativa por comprenderlos e integrarlos a la totalidad (Paz, 1993: 28).

Recapitulando, en este poema podemos ver el erotismo en su forma corporal (erotismo de los cuerpos). Su emergencia permite apreciar a la poeta asediada, cuyo rechazo se conecta con la seducción como forma de apariencia según Baudrillard:

Incluso el amor y el acto carnal son un adorno seductor, el más refinado, el más sutil de cuantos maquina la mujer para seducir al hombre. Pero el pudor y el rechazo pueden jugar el mismo papel. Todo es ornamento en ese sentido, es decir, talento de apariencias (Baudrillard, 1981: 82)

Ella elude constantemente al amante (“no pretendas buscarme en la redoma de mi sed interior”) y muestra una faceta interior espiritual, lejana al mundo terrenal (corporal). Se contrapone lo espiritual al deseo, que es una forma terrenal. La mayor parte de los versos tratan este mundo sagrado, lo que nos dejaría ver la predilección por la continuidad, que deviene del erotismo sagrado, el cual es “justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, es un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo” (Bataille, 2002: 27). Cabe recalcar y ampliar el sentido de lo religioso dentro de la escritura de este y otros poemas de Díaz Varín, ya que es un eje recurrente. Rosa Alcayaga Toro relacionaría esto con un carácter subversivo en la escritura, que explicaría Octavio Paz como lo siguiente:

Los poetas modernos recurren a la analogía en tanto herramienta esotérica e irracional con la pretensión de armar una nueva mitología a partir de los escombros de las creencias oficiales y de las religiones muertas como crítica a las formas tradicionales de la cultura occidental impuestas por el racionalismo-positivista y por el cristianismo institucionalizado (cit. en Alcayaga, 2009: s/p).

La poeta instala un repertorio de alusiones religiosas posiblemente de tono subversivo contra el canon establecido, pero también creemos que la religión es una veta importante dentro del fenómeno erótico y que deviene de un pensamiento religioso de peso en la autora. También esto abarcaría el deseo de regreso a la naturaleza primordial, el cual se ve en distintas formas, especialmente en las relaciones con el agua² como fuente dadora de vida, adosada a lo femenino (como ente creador): “De la mujer que desparramó las larvas milenarias/de sus pechos en el dintel del tiempo” (“Razón de mi ser”), “tú con tus palabras oceánicas/ y tu vientre de antiguos corales anochecidos” (“VI”). Son formas de asumir el inicio de la existencia, la que está personificada por un ser femenino.

Como hemos revisado hasta el momento, este primer libro (*Razón de mi ser*) de Díaz Varín estaría plagado de figuras que nos remiten al erotismo, pero la intención de nuestra investigación es abordarlo como un eje transversal, por lo que nos centraremos en sus demás publicaciones. En *Sinfonía del hombre fósil* (1953), en el capítulo “Cantos de Anadir”, encontramos el poema titulado “I”, en el cual se presenta un sujeto textual masculino quien tuvo una relación con otro sujeto masculino (según lo que se da a entender). Este poema se configura a través de alusiones sobre el cuerpo y el erotismo, que podemos ver en el siguiente fragmento:

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 en la primera amadora. Para mí, ella era él; entonces ya no sabía si mis venas eran mías o si mis dedos recorrían verdaderamente mis muslos, deseando encontrar los poros, más debajo de la piel (Díaz Varín, 2011: 81).

² “En las tradiciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación. El mar (M) hebreo simboliza el agua sensible: es madre y matriz. Fuente de todas las cosas, manifiesta lo trascendente y por ello debe considerarse una hierofanía (Chevalier, Gheerbrant, 1995: 54).

El amante acaricia al sujeto textual (tal como aprendió de su esposa), y este último despliega su experiencia sensual sobre la base del pensamiento de Anadir (“la primera amadora”). Hay una transmutación de identidad, ya que el amante es ella finalmente (“para mí, ella era él”) y todo lo que prosigue en el poema pone énfasis en la figura de esta mujer. Esta transmutación hace que el sujeto sea presa de la confusión, la cual es trasladada a su corporalidad, donde busca un fundamento (posiblemente de existencia) “más debajo de la piel” (Díaz Varín, 2011: 81). Siguiendo con el poema el sujeto de la enunciación se repliega hacia su interior: “Pero un día fui mío y me escurrí como un pez sediento hasta mi vientre, y estuve en él por largo tiempo y nací” (Díaz Varín, 2011: 81), lo que nos da a entender un conocimiento sobre sí mismo y un renacer a partir de esto. Nuevamente aparece la idea de reconstrucción de la subjetividad, ya que mediante la escritura la poeta renuncia a una identidad para asumir formas heterogéneas, como es, en este caso, un sujeto textual masculino. La experiencia asumida por el sujeto lo lleva a renacer, lo que podemos comparar con el renacer a partir de la escritura: escribir como forma de morir y volver nuevamente a la vida. La experiencia sensual ahora está interiorizada de forma individual y valorizada en cuanto a esto, pese a recordar las experiencias eróticas con su amante:

Me sentía suave y voluptuoso porque era el comienzo –y creí en esos instantes, que cada vez podría hacer lo mismo; era tan bello no compartir nada, no dar nada, aun cuando recordaba haber besado ardientes labios. (Díaz Varín, 2011: 81).

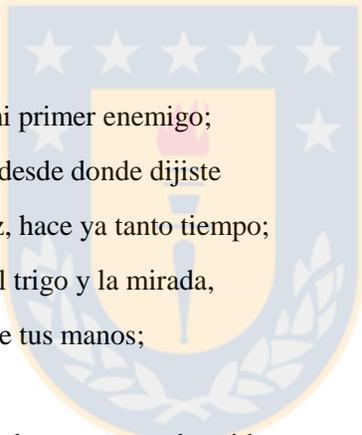
El erotismo en este poema se manifiesta de forma corporal (erotismo de los cuerpos); como ejemplificamos, existen diversas manifestaciones de encuentros eróticos (Yo era aquel a quien el amado confundió con una sola de sus caricias aprendidas por la

esposa/ mis dedos recorrían mis muslos) que van desde la relación con el otro hasta un autoerotismo. También podemos ver el deseo erótico latente en el sujeto de la enunciación, ya que nos da a entender que su experiencia corporal es solo con el hombre (“el amado”), pero su fin es Anadir (quien sería la mujer). Así todo el deseo erótico se basa en las fantasías sobre el encuentro con ella: “eres suave como el talle de una flor de esparto y puedes ser mía” (Díaz Varín, 2011: 81), “descenderé desde mis comienzos para estar contigo y podré besar tu ardiente mejilla” (Díaz Varín, 2011: 82). Existe así una transposición del deseo, ya que los encuentros son con el hombre, que es la única forma de poder estar cerca de Anadir. Existe una ambigüedad con respecto a la figura del “amador” y de Anadir, ya que el sujeto decreta en un comienzo que “Para mí, ella era él” (Díaz Varín, 2011: 81), por lo que el primero podría ser tanto femenino como masculino (andrógino). Una lectura posible sobre esta ambigüedad podría ser que “el amador” sería un ser donde confluyen ambas entidades, femenina y masculina. La seducción presente estaría encarnada por Anadir como sujeto que la encarna, posiblemente por su cualidad femenina (“primera amadora”).

En la misma obra (*Sinfonía del hombre fósil*), en el segundo apartado llamado “Introducción al vértigo”, también rescatamos el tema del erotismo presente. El mismo nombre del capítulo sugiere la existencia de un abismo que provoca el vértigo, dicho vértigo se da en el erotismo y en la experiencia de la muerte. Bataille lo explica así en *El erotismo*:

Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad [...] el abismo es profundo... lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo [...] Puede fascinarnos ese abismo (Bataille, 2002: 17).

El abismo y el vértigo pueden verse transversalmente en la poesía de Díaz Varín, ya que deviene de su acercamiento a las formas del erotismo, además de su fijación con la muerte, ambas experiencias que escapan a la consciencia. En el poema titulado “I” de este capítulo podemos vislumbrar el abismo en el que se instala el sujeto de la enunciación (femenino), además de hacer evidente el erotismo de los corazones que, en palabras de Bataille, “es a fin de cuentas el erotismo más ardiente” (Bataille, 2002: 134) y “en esencia es la sustitución de la discontinuidad persistente entre dos seres, por una continuidad maravillosa” (Bataille, 2002: 24). Esto podemos evidenciarlo en el siguiente extracto del poema:



desde donde venías mi primer enemigo;
desde la inmensidad, desde donde dijiste
que veníamos una vez, hace ya tanto tiempo;
me traías el hacha y el trigo y la mirada,
y la oscura bandada de tus manos;
y era entonces,
cuando yo despertaba de tanto estar dormida
Y me subía el corazón a flor de boca para besar tu corazón. (Díaz Varín,
2011: 87).

El sujeto de la enunciación, en este caso femenino, hace referencia a un amante con el que tenía una relación sentimental, ya que no involucra lo meramente corporal, sino algo más significativo. Aborda el acercamiento de su corazón³ con el de su amante, que, metafóricamente hablando, encarna el sentimiento amoroso, por tanto al unirlos esto

³ “Si occidente hace de él la sede de los sentimientos, todas las culturas tradicionales localizan ahí por el contrario la inteligencia y la intuición: ocurre quizás que el centro de la personalidad se ha desplazado, de la intelectualidad a la afectividad.”(Chavalier y Gheerbrant, 1995:341)

supera la soledad primordial de los seres. La discontinuidad de cada uno podría acercarlos a la ansiada continuidad, que es lo que el ser humano pretendería en una relación amorosa: “La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad oprime formaría un solo corazón con el del ser amado” (Bataille, 2002: 25). Aun así nos deja entrever, desde el lugar temporal enunciado, que ya no es su amante, al referirse a él como “mi primer enemigo”. Las referencias sobre él son oscuras y cargadas de angustia, como cuando señala “la oscura bandada de tus manos” y, más adelante, cuando menciona que su único deseo ahora es el de la muerte:

¡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 el 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 (Díaz Varín, 2011: 87).

Ella perdió el deseo que antes tenía por él y ahora se siente muerta, al comparar su piel con la de los difuntos. Además de esto da a entender que él la hirió en un plano físico posiblemente (“a ignoradas lianas rojas penetraste”), sin importarle su dolor, y la sacó de la zona donde ella se sentía segura, es decir, la noche (“para arrancarme el revés del día). La noche⁴ es un lugar donde los sujetos de la enunciación femeninos se sitúan en la obra de

⁴ “La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de la vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche

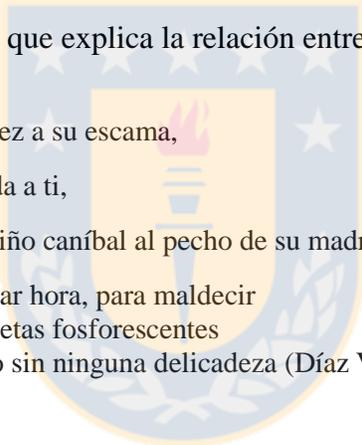
Díaz Varín, lo que tendría que ver con el surrealismo y la tendencia a la poesía nocturna de ella. También podemos ver aquí el paso de un estado a otro, de la oscuridad a la luz, lo que es difícil de soportar para ella. El abismo se hace presente, de manera que hay un acercamiento a la muerte (estar muerta), así como el desgarramiento de la existencia que la embarga, y el desamparo que deja en ella el amante (volver a la soledad inicial), junto a la rabia hacia él. Al finalizar ella enfatiza el rencor hacia el “primer enemigo”, diciendo “Porque yo no quería vivir estando tu presente” (Díaz Varín, 2011: 87), lo que se vincula con las otras experiencias de índole erótica, donde los amantes la han dañado, pero esta vez de forma más radical, pues desea su propia muerte. El erotismo entonces estaría evidenciado por la relación amorosa en tiempo pasado de la que ella intenta escapar, siendo más específicamente el erotismo de los corazones el que ahora domina. La forma que adopta es el corazón, el cual le sube a la boca para besarlo en un tiempo pasado. El erotismo solo es recordado por ella (apunta al pasado), porque ahora la relación con el amante se tornó hostil. También es posible ver atisbos del erotismo de lo sagrado, en tanto la muerte es una vía para alcanzarlo. Es por esto que ella huye del amante, queriendo estar muerta y logrando así la condición de extrema continuidad.

Siguiendo el eje transversal del erotismo en la poesía de Díaz Varín, encontramos también la presencia de este en su libro *Tiempo, medida imaginaria* (1959), específicamente en dos de sus poemas: “Del espacio hacia acá como dos tiempos” y “Epílogo”, donde el amante es figurado en el tiempo. En el primero el sujeto textual es femenino (como predomina en la mayoría de su obra), e interpela al mar y la inmensidad que conlleva: “cuando la claridad se haga en mí/ no necesitaré de vuestra amada boca, / no

presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida” (Chevalier, Gheerbrant, 1995: 754)

necesitaré del meloso soliloquio de tu vértigo” (Díaz Varín, 2011: 121). Esto revela que la poeta ha establecido una relación sensorial y erótica con este elemento, que remite a la existencia y a la abundancia de la vida. Asimismo el mismo mar⁵, por sus particularidades, remite a la voluptuosidad y al movimiento perpetuo (vida y muerte), que se puede comparar al erotismo, siendo por otra parte un elemento bíblico por excelencia (dador de vida y de destrucción a la vez). La claridad de la que habla estaría vinculada a salir de la existencia, es decir, salir de la vida. Es por esto que ahí ella no necesitará de su presencia, ni del “meloso soliloquio de su vértigo”, porque ya no cavilará entre un estado y otro, sino que habrá vencido la consciencia de la existencia que está limitada por sus sentidos terrenales.

Luego de esta estrofa sigue otra que explica la relación entre ella y la existencia:



Me tienes, como un pez a su escama,
miserablemente uncida a ti,
llevándote como un niño caníbal al pecho de su madre.
Y no he de desperdiciar hora, para maldecir
tus pariciones de planetas fosforescentes
que vomitas a mi lado sin ninguna delicadeza (Díaz Varín, 2011: 121).

Dicha relación sería asimétrica, siendo ella subordinada a la orden de la existencia (dinámica de la vida) y estando “miserablemente uncida” a ella. El uso de las comparaciones nos evoca la inevitable relación de unión, la cual la va degradando. Al enunciar el verso “llevándote como un niño caníbal al pecho de su madre” acentúa dicha relación, la cual, a través del plano corpóreo, se va desintegrando. La imagen a la que alude

⁵ “Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo se devuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia, que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluir bien o mal. De ahí que el mar sea la imagen de la vida y la muerte.” (Chavalier, Gheerbrant, 1995:689).

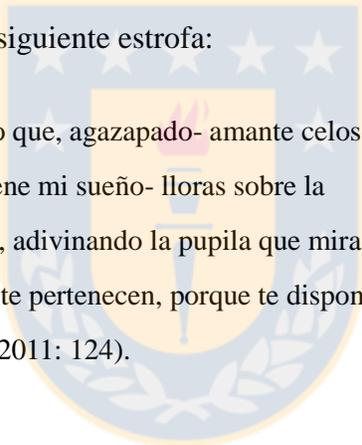
proyecta tanto dolor como horror y se entiende en la medida que, en términos metafóricos, la existencia se alimenta de ella como sujeto nacido para morir. El erotismo ha mutado dentro del poema, desde el erotismo de los cuerpos (relación de ella y el mar como metáfora) hasta perderse en la muerte, proyectando atisbos del erotismo de lo sagrado:

Olvidada como árbol de desierto,
donde trasplanta el viajero su éxtasis sin experiencia,
feliz de abandonar el barco,
deseando encontrar en la tierra
la veta misteriosa de la felicidad (Díaz Varín, 2011: 121)

Ella se asume como olvidada, comparándose con el árbol del desierto, siendo receptáculo del éxtasis del viajero, que somos todos los humanos en la vida (metáfora vida-viaje). El éxtasis es parte del acto erótico en la plétora sexual, pero, al mismo tiempo, también tiene un significado religioso de comunión con lo sagrado. Ya abandonando el barco, se da por hecho que deja el territorio marítimo (de la existencia), lo que la hace feliz. El deseo de encontrar en la tierra “la veta misteriosa de la felicidad” se entendería en la medida en que la tierra es el más allá, luego de la muerte, y que correspondería a un terreno sagrado. Es aquí donde se conecta con el deseo de superar los límites (vida-muerte), el deseo de vencer la discontinuidad del ser y, finalmente, ser parte indisoluble con lo sagrado, lo que ella relaciona con el sentimiento de felicidad. El erotismo de los cuerpos presente en el texto adquiriría forma a partir de su relación con el mar, que, en su vinculación con los ríos, representaría la comunión entre vida y muerte, para luego cobrar preponderancia la ausencia, la soledad y el olvido.

El segundo poema “Epílogo”, que corresponde al poema final de su libro, por su título aludiría a una recapitulación de los poemas anteriores en cuanto a temáticas, rescatando lo medular. Este poema trata sobre el tema del tiempo, el erotismo, la seducción

y la muerte. Desde un principio se nos presenta el tiempo como “lo soberano, eterno y fecundo” (Díaz Varín, 2011: 124), es decir se enfatiza su grandeza avasalladora en comparación con la existencia personal de ella como ser humano. También se hace presente la contradicción al mencionar sus cualidades: “Tiempo- marea, yugo y libertad”. Esta relación “tiempo-marea” parece hermanar ambos términos de cierto modo, y se explicaría a través del poema anterior, siendo el mar (o marea) metáfora de la existencia. Es por esto que ambas podrían estar unidas, ya que tiempo y existencia se encuentran en estrecha relación, a la cual nuestra conciencia y cuerpo estarían subordinados. El sujeto textual femenino se establece mediante relaciones eróticas con el “tiempo”, al que ve como su amante. Esto es evidente en la siguiente estrofa:



Porque he descubierto que, agazapado- amante celoso
que acaricia y entretiene mi sueño- lloras sobre la
cabellera y te deleitas, adivinando la pupila que mira
hacia paisajes que no te pertenecen, porque te dispones
a matar (Díaz Varín, 2011: 124).

La relación erótica se basa en que “el tiempo” (amante) tiene estrecha relación con la corporalidad, la vida y la muerte. Él es un “agazapado amante celoso”, ya que se fija en ella y, al mismo tiempo, en otras personas, en toda forma de existencia por medio de su omnipotencia. Asimismo las imágenes a las que alude dejan ver un aspecto oscuro del amante, ya que la acecha (al entretener su sueño y llorar sobre su cabellera) con fines fatales (disponerse a matar, degradar). El terreno del sueño, como intimidad máxima, no puede ser transgredido por el tiempo, es por esto que adivina “la pupila que mira hacia paisajes que no le pertenecen” (Díaz Varín, 2011: 124). Esto confirmaría nuestra anterior apreciación, la predilección de la noche como sitio donde se instalan las figuras femeninas

en la poesía de Díaz Varín. Al terminar el poema se hace mención a la seducción, la que estaría vinculada al erotismo por medio del juego de seducción (entre los amantes) y esto se vería exacerbado especialmente en el erotismo de los cuerpos. Se evidencia en los siguientes versos:

Para mirarte y comprender tu reputación de seductor,
debo mirar a la lejanía de los caminos, donde se bifurcan
los caminantes, ajenos a tu poder, hacia la comarca
de los párpados entornados (Díaz Varín, 2011: 124).

La “reputación de seductor” calzaría perfectamente con las cualidades del tiempo, ya que su misterio nos envuelve y atrapa tal como lo hace la persona que seduce. Al resolverse así la metáfora del tiempo nos remite a la muerte, ya que la temporalidad nos remite a la finitud de la existencia. Ella constituye la figura seductora por excelencia según Baudrillard, ya que “la muerte no es un acontecimiento a secas y que debe, para consumarse, pasar por la seducción, es decir, por una complicidad instantánea e indescifrable, por un signo, uno solo quizá, que no habrá sido descifrado” (Baudrillard, 1954: 71).

La única manera de mirarle que tiene la enunciadora es a través de “la lejanía de los caminos, donde se bifurcan los caminantes”, que representaría el ocaso de la vida (metáfora del final del camino). “La comarca de los párpados entornados” sería una metáfora del mundo de los muertos, ya que estos al fenecer tendrían sus ojos cerrados. El erotismo entonces es manifestado en el poema a través de una relación de seducción entre el tiempo y la sujeto de la enunciación. Es por esto que se nos hace necesario hacer hincapié en la teoría de la seducción (Baudrillard), dejando de lado la del erotismo, que ya hemos

revisado. El tiempo adquiere dimensiones humanas (“amante celoso”), pero se denota una relación asimétrica entre este y la sujeto, ya que ella está subordinada. Podemos ver en el texto la presencia del abismo, es decir, el intersticio entre un ser y otro (la discontinuidad) y el vértigo a los cuales rehúye:

Ejercitando como los sauces jóvenes, he aprendido a beber
el agua desde los ojos mismos de la tierra y a mirar
hacia abajo, sin conocer el vértigo que produce la cercanía de la Osa
mayor (Díaz Varín, 2011: 124).

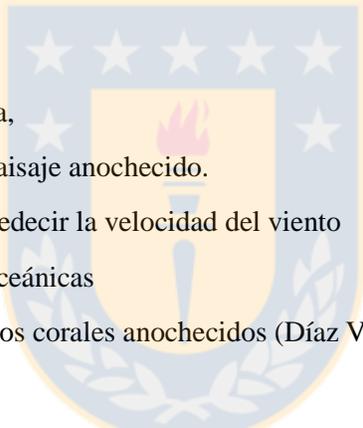
La sujeto ha aprendido a no sentir el vértigo, por lo que, en ese sentido, se aísla de la dinámica de la seducción entre ella y el tiempo. Rehúye también la transgresión que se deja entrever mediante la dinámica de la seducción, ya que por medio de ella el tiempo intentaría poseer a un ser humano. Lo prohibido se manifiesta en el hecho de que esta posesión constituye la muerte de ella, a lo que responde “aun no me harás besar la tierra” (Díaz Varín, 2011: 124). Por un lado la escritura poética nos revelaría una resistencia a la muerte, la cual se ve plasmada en sus versos, y, desde el punto de vista de Blanchot, se entendería en tanto la poeta escribe para ejercer una soberanía sobre ella: “Sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía” (Blanchot, 1954: 82). Del mismo modo, la labor escritural devendría en la creación de un discurso el cual siempre está minado por la seducción y la falsa pretensión de la objetividad y la profundidad. Por otro lado, recapitulando sobre el foco del erotismo, los signos que nos remiten a este serían entonces la muerte (que se pretende), el vértigo (del que se intenta escapar) y la relación de seducción (intento de

poseerla). De esta forma podemos ver que la relación erótica y también la relación de seducción se conectan con la muerte.

Volviendo a un punto dejado inconcluso con anterioridad, el erotismo sagrado que postulan Bataille y Paz podemos también advertirlo en la poesía de la poeta de forma transversal. Este tipo de erotismo se entendería en Bataille como “la fusión de los seres con un más allá de la realidad inmediata” (Bataille, 2002: 23), y estaría relacionado al acto religioso por excelencia que sería el sacrificio (Bataille, 2002: 86). Esto lo vemos con frecuencia en los escritos de Díaz Varín, ya que plantea diferenciaciones entre el plano terrenal y el elevado (sagrado), haciendo uso de un repertorio de palabras e imágenes religiosas. Dentro del repertorio de palabras encontramos: Dios, cruz, espíritu, profanación, pecado, Apocalipsis, cálices, sacrificio, eucaristía, crucifijo, advenimiento, alma, sagrado/a, sacerdotisa, milagro, ritual, y dones, entre otros. Ella instala y configura su mundo sobre la base de dichas palabras, predominantemente del imaginario judeo-cristiano, por lo que, como ha dicho Rosa Alcayaga Toro en “Breves reflexiones acerca de la obra de Stella Díaz Varín”, se trataría de “una “cosmogonía” desacralizada o encubierta bajo un disfraz profano” (Alcayaga, 2010: s/p). Creemos que esto es cierto en la medida en que la poeta no predica la palabra o preceptos cristianos, sino que se vale de su lenguaje para dar a conocer su interioridad. Asimismo Díaz Varín ha dejado en claro que no cree en Dios, pero sí en la Virgen:

Yo creía y todavía creo que el hombre es salvado por el hombre, ésta es una cuestión que se me dio a mí cuando yo era chica, yo dije Dios no existe, por lo tanto el hombre salva al hombre. Que yo gritara esto en las iglesias de mi pueblo produjo ciertos inconvenientes. Pero yo creía en la Virgen de Lourdes. (cit. en Alcayaga, 2009: s/p)

Es por esto que el uso de este tipo de lenguaje resulta ser subversivo, pero, al mismo tiempo, devela la importancia que para ella suscitaba el imaginario religioso. El mismo hecho de que afirme creer en la Virgen de Lourdes refleja una postura en donde la creación es eminentemente femenina, la cual se ve en el ideario de su poesía. La mujer se instala en lo primigenio de la existencia, por lo que las metáforas del agua⁶ como elemento primordial (de donde nace vida) son seguidas generalmente por pistas que nos señalan lo femenino a lo que está unido. Esto se ve en versos como “hijas de agua” (de “La Casa”), “Casi, como viniendo de aguas primeras” (en “Cuando bajó del mar hacia la tierra”), como también en la siguiente estrofa del poema “VI” de *Sinfonía del hombre fósil*:

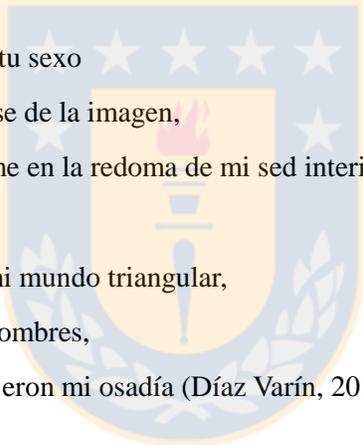


Amiga mía
Ven tu olor a distancia,
Ven con tu color de paisaje anochecido.
Tú tan sólo puedes predecir la velocidad del viento
Tú con tus palabras oceánicas
Y tu vientre de antiguos corales anochecidos (Díaz Varín, 2011: 97).

El último verso resume la relación entre el agua (en este caso el océano) y lo femenino (maternidad). El “vientre de antiguos corales anochecidos” podemos interpretarlo como una imagen del comienzo de la existencia, ya que el vientre se relaciona con la maternidad, y los “corales anochecidos” serían así lo primigenio, parte de la oscuridad desde donde se creó todo. Volviendo al repertorio de palabras antes señalado, parece importante recalcar la palabra “sacrificio” dentro de la poesía de Díaz Varín, ya que, según las concepciones bataillianas antes descritas, correspondería a un acto en extremo religioso,

⁶ “Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración”. Estos temas se pueden ver en la poesía de Díaz Varín, especialmente los dos primeros” (Chavalier, Gheerbrant, 1995: 52).

el cual se basaría en “el levantamiento de la prohibición de dar muerte” (Bataille, 2002: 86) y su fin sería “la continuidad del ser a la que se devuelve la víctima” (Bataille, 2002: 88). Dicha palabra podemos verla con mayor énfasis en el poema “Somnolencia inaudita” de *Razón de mi ser*. Este poema nos muestra temáticas profundas en la poeta, como es la existencia misma, su filosofía personal, además de una relación con el otro. La primera estrofa nos sitúa en un espacio de reflexión personal sobre la existencia, y la problemática del tiempo que es frecuente en la poeta, lo que se va entrelazando con las otras temáticas del poema. La palabra sacrificio aparece en la segunda estrofa, como se muestra a continuación:



Mas, no interpretes a tu sexo
Como el desentenderse de la imagen,
No pretendas buscarme en la redoma de mi sed interior;
Has de saber
Que el sacrificio de mi mundo triangular,
Motivó la ira de los hombres,
mas, los dioses bendijeron mi osadía (Díaz Varín, 2011: 52).

Aquí podemos evidenciar al sexo y la imagen como forma complementaria (no desentenderse). La imagen aquí sería la apariencia y el sexo una realidad, más bien un lugar desde el cual se puede transitar a otro, más allá de la conciencia. Al hablar del “sacrificio de su mundo triangular” podemos elucubrar tres interpretaciones: la primera se entendería bajo la consigna cristiana de la trinidad (padre, hijo y espíritu santo), la segunda entre los constituyentes del ser humano (cuerpo, alma y espíritu) y la tercera tendría relación con las tres preguntas de la metafísica (¿Qué es ser?, ¿Qué es lo que hay? y ¿por qué hay algo, y no más bien nada?), entre otras posibles lecturas. Pese a que las tres opciones son válidas, nos

inclinamos por la segunda, ya que ella hace énfasis en “su mundo”, el que sabemos por su escritura estaba compuesto no solo por la corporalidad (ligada al erotismo de los cuerpos) sino por lo sagrado y por el cuestionamiento de la existencia. De esta forma “el sacrificio de su mundo triangular” significaría el asesinato de su cuerpo, alma y espíritu, para así alcanzar la continuidad en lo sagrado del más allá. Esto se relaciona con lo que postula Blanchot (*El espacio literario*) al emparentar la destrucción de uno mismo como posibilidad de creación de obra: “allí donde se siente destruido hasta el fondo, nace la profundidad que sustituye a la destrucción, la posibilidad de la creación más grande” (Blanchot, 1954: 57). El sacrificio de parte de ella se entiende en la medida en que su escritura poética es una forma en que ella (como sujeto textual y como poeta) muere, siendo esta la única forma en la que puede resistir la vida: “sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía” (Blanchot, 1954: 82). También estaría ligado con lo que el autor propone en cuanto a la liberación que conllevaría la idea de la escritura como forma de muerte. El caso de Kafka es ejemplar en este sentido:

la literatura se anuncia como el poder que libera, la fuerza que aparta la opresión del mundo, "este mundo" donde toda cosa se siente como apretada a la garganta, es el pasaje liberador del "Yo" al "El", de la observación de sí mismo, que ha sido el tormento de Kafka, a una observación más alta, elevándose por encima de una realidad mortal, hacia el otro mundo, el de la libertad (Blanchot, 1954: 67).

Podemos comprender de este modo que el sacrificio tendría que ver con la muerte en más de un aspecto, siendo relevante la reconstrucción de la subjetividad (anteriormente mencionada), ya que existe una renuncia al mundo (deseo de muerte), además de erigirse a sí misma como alguien que desafía la muerte. Esta posesión de la muerte la haría superior a

la condena del fin de la vida, y también por medio de la escritura (como muerte) existiría una transformación de ella, que la saca de su condición de disconformidad ante la vida: una posibilidad de libertad y de renacimiento.

El acto del sacrificio “motivó la ira de los hombres”, ya que para el ser humano morir es un tabú y una herejía. Al instalar la dualidad vida-muerte, esta última resultaría ser demoniaca en la dualidad ángel-demonio. Sin embargo “los dioses bendijeron su osadía”, por lo que nos da a entender que solo el mundo sagrado puede reconocer su valor sobre su filosofía personal de vida, es por ello su inclinación a este terreno donde se siente amparada.

El análisis del erotismo dentro de la poesía de Stella Díaz Varín resulta ser muy rico en las diversas formas que se manifiesta, tanto en las alusiones explícitas en las que evidencia sus relaciones amorosas, en las analogías de la corporalidad con la naturaleza, en el énfasis de los sentidos como filtros de la experiencia y sobre todo en la religiosidad que se palpa en su imaginario y en su pensamiento. Concordamos con el pensamiento de Cristián Gómez, quien tilda su escritura como “poesía religiosa”, y señalamos que Díaz Varín instala su propio sistema de creencias (valiéndose de la religión ya existente). El erotismo permite un acercamiento a lo sagrado y lo religioso que en ella resulta de gran importancia. Los/as sujetos textuales siempre apuntan al más allá, es decir a lo que Bataille llamaría continuidad, además de poner un énfasis en lo espiritual más que en lo terrenal y corpóreo. La misma importancia tendría también el otro gran tema dentro de su poesía, la muerte. Es imposible pasar por alto esto, ya que frecuentemente vemos señas que vinculan el erotismo con la muerte, siendo esta temática un fantasma que se disfraza en sus letras de distintas formas (pero que siempre está presente) de forma seductora. Asimismo existe

siempre presente la reconstrucción de la subjetividad de la sujeto, lo que se vincula al acto escritural como muerte y también posteriormente a un renacer, lo que será abordado más detalladamente en el próximo capítulo.

Capítulo IV

Manifestaciones de la muerte: “un esqueleto se ha sentado en mis pupilas”.

Al leer y adentrarnos en la escritura poética de Díaz Varín nos encontramos con un espacio íntimo que devela las preocupaciones y temas predilectos de la poeta. Hemos revisado la experiencia erótica como forma de contacto con el mundo que la rodea, pero es necesario aún profundizar en el estudio de la significación de la muerte. Rodríguez Arratia señala al respecto:

Quizás sea esta la exclusiva relación que se establece entre poesía, autobiografía y experiencia interior, relación que en la poeta Stella Díaz Varín se establece por medio de la escritura que es fiel a su voz, es fiel a su experiencia, que vive des-viviendo, como una leyenda turbulenta. (Rodríguez, 2004: s/p).

En referencia a lo anterior, descartamos la lectura de la poeta desde un punto de vista puramente autobiográfico, pero nos parece acertado el alcance que el crítico hace a partir de la experiencia que ella “vive des-viviendo”, ya que su escritura siempre está mirando hacia la muerte. A ratos sus letras nos transmiten una experiencia agónica y, en otras ocasiones, el sujeto de la enunciación se nos presenta como alguien muerto o como la mismísima muerte:

Yo, que era la misma muerte
Y fui yo quien decreté mi angustia

Sobre la enredadera de mi sangre;
Fui yo quien horadó la roca durante tanto tiempo,
Para cavar mi fosa...y ahora,
He aquí mis dedos deshilachados tentáculos, raíz de cardo muerto (Díaz Varín, 2011: 62).

A propósito de escritura y muerte, Blanchot en su obra *El espacio literario* (1955) nos da a entender que existe una relación intrínseca entre la escritura y la muerte, la que estaría cimentada en una experiencia previa con esta: “el escritor es entonces el que escribe para poder morir y que obtiene su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte” (Blanchot, 1955: 85). Esta relación anticipada vendría de la soledad de la que es presa quien escribe, la cual es exorcizada a través de la creación de la obra, que es muerte. Dicha relación con la muerte tendría implícito el afán de una liberación, acceder a una “muerte contenta”, lo que ejemplifica Blanchot a través del caso de Kafka:

La capacidad de poder “morir contento” significa que la relación con el mundo normal ya está quebrada: de algún modo Kafka ya está muerto, esto le ha sido dado, como el exilio, este don está ligado al de escribir. Naturalmente, estar exiliado de las posibilidades normales no otorga, por sí solo, dominio sobre la extrema posibilidad; el estar privado de vida no asegura la posesión feliz de la muerte, no hace a la muerte contenta más que de un modo negativo (se está contento de terminar con el descontento de la vida (Blanchot, 1955: 84).

Esta relación quebrada respecto del mundo normal, en Díaz Varín también se vería exacerbada por un segundo quiebre que es el de “la fractura entre el lenguaje y la experiencia”, señalada por Alasevic. La poeta intentaría recobrar el espacio de la infancia perdida a través de la única forma posible, la escritura:

El reconocimiento de la infancia como espacio utópico, el lugar de los sueños donde se esconde “la palabra secreta” e inmediatamente el emplazamiento hacia un tiempo histórico de la escritura donde el extravío

de la infancia no logra ser restituido en el lenguaje más que como objeto perdido (Alasevic, 2009: s/p).

Es así como podemos relacionar la escritura como una forma de morir (según Blanchot), pero al mismo tiempo esta forma de muerte es la única capaz de salvaguardar la experiencia, el recuerdo de la niñez extraviada, lo que es ajeno a ella en cuanto a temporalidad. Ambas fracturas, vale decir, la fractura entre la escritora y el mundo normal, y la fractura entre el lenguaje y la experiencia confluyen en sus poemas, que son en sí un espacio que fluctúa entre la vida y la muerte.

Volviendo al acto de “vivir des-viviendo”, éste tendría relación con las constantes contradicciones evidenciadas en las imágenes evocadas que, como vimos en el capítulo anterior, tendrían asidero en las vanguardias del siglo XX. La muerte se encuentra presente de tres formas: como un tema transversal (preocupación constante), como un estado de las cosas (incluida ella misma) y como personajes metafóricos. En toda su escritura podemos vislumbrar esta presencia, y podemos dar cuenta de una evolución. En su libro final (*Los dones previsibles*) ya no es tan evidente la presencia explícita de la muerte como en sus primeros libros, lo que podría deberse a que existe una tendencia al silencio y, desde esta perspectiva, también a la muerte:

Ocurre lo mismo con la palabra confiada a la búsqueda del poeta, ese lenguaje cuya fuerza es no ser y cuya gloria es evocar en su propia ausencia la ausencia de todo: lenguaje de lo irreal, ficticio y que nos entrega a la ficción, viene del silencio y regresa al silencio (Blanchot, 1955: 37).

Según lo postulado por Blanchot existiría una dinámica circular en el lenguaje poético, naciendo del silencio y terminando en el silencio; al mismo tiempo esto puede ser

extrapolado a la condición humana, venir de lo indeterminado para volver a lo indeterminado a través de la muerte.

Partiremos por analizar el repertorio de palabras utilizado por la poeta en relación con la muerte, para posteriormente centrarnos en los poemas más representativos e intentar producir algunos sentidos. La obra completa de Díaz Varín, es decir *Razón de mi ser*, *Sinfonía del hombre fósil*, *Tiempo, medida imaginaria*, *La arenera* y *Los dones previsibles*, está permeada por la presencia obsesiva de la muerte. Las alusiones a la muerte dialogan con la lírica modernista, si consideramos los planteamientos de Gilberto Triviños, ya que éstas son, fundamentalmente fantasmales, como ocurre en la poesía de Rubén Darío:

la tradición de imágenes de la muerte subvertida por "Coloquio de los centauros" es la "visión católica". Tradición representada por las figuras repugnantes, espantosas, de las innumerables variantes de la Danza de la Muerte, de la leyenda de los tres vivos y los tres muertos, del *ars moriendi*, del *memento mori* y del Triunfo de la Muerte ampliamente difundidas (Triviños, 1996: 81)

Lo anterior se sitúa y entiende en tanto "Europa, a punto de emerger de la Edad Media, procura librarse de su temor a la muerte, que es a la vez temor al Juicio Final y temor al infierno" (cit.en Triviños, 1996: 81).

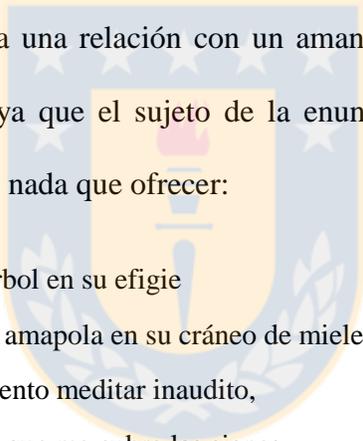
Dentro del repertorio de palabras utilizadas por la poeta podemos encontrar: muerte, cripta, profanación, espectros, huesos, cráneo, cadáver, sacrificio, fantasmas, agonía, esqueleto, cinerarios, lecho, fosas, osamenta, sepulturero, cementerios, moribundo, tumbas, mortaja, sepulcro, viudas, mausoleo, nichos y obituario, entre otros. Estas palabras dentro de su escritura evocan imágenes desoladoras, las que la poeta logra conectar con un sentimiento de soledad persistente:

Como hasta entonces en soledad
camino, palpo vertebrada lluvia,
suena mi corazón de cultivados tallos
y ensayadas vertientes se aproximan.
Me caen pájaros a los ojos muertos.
Y huesos derribados y futuras sangres.
¿De qué exploradas cimas,
podré venir con mi esqueleto a cuestras? (Díaz Varín, 2011: 89).

En el fragmento anterior podemos vislumbrar imágenes en donde la soledad se relaciona con la muerte. La lluvia aquí adquiere dimensiones humanas (vertebrada), la que cae sobre su corazón, cuyos tallos nos dan la impresión de que se asemeja a una planta (la que es cultivada). Existe una similitud entre el adjetivo “vertebrada” y los tallos, los cuales poseen nudos cual vértebras. En el verso “Me caen pájaros a los ojos muertos” se nos da a entender explícitamente que el sujeto textual está encarnado por alguien ya muerto; esto se ve exacerbado con la pregunta final que introduce un pensamiento existencialista. El sujeto se pregunta sobre su origen, el cual es del orden de lo superior (“cimas”), y sabe de antemano que viene con su muerte como sentencia, ya que es una carga (“a cuestras”). Esta relación con la soledad también podemos evidenciarla más significativamente en otro de sus poemas, “Origen de la Soledad”, donde ésta representa metafóricamente a una amante infiel. El sujeto textual femenino aquí evidencia notoriamente su relación de cercanía y adoración respecto de ella:

Amada infiel, mi soledad, ¿me dejas?
Vuelve a la noche. Espera, calla
Es que quiero adorarte (Díaz Varín, 2011: 57).

Ahora bien, analizando la temática de la muerte cronológicamente y como eje fundamental de la escritura, comenzaremos con el primer libro, *Razón de mi ser* (1949). Para ello nos detendremos en los poemas “Del pecado su símbolo”, “Desolación y vínculo” y “Biografía del árbol”. El primer poema deja entrever con su título la transgresión al usar el concepto “pecado”. Bataille señala al respecto que “experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado” (Bataille, 2002: 43); por ende la relación entre el sujeto textual y el amante estaría marcada por la prohibición transgredida (que apunta al erotismo). En el poema el sujeto textual se presenta indefinido en cuanto a sexo (femenino o masculino) y muestra un sentimiento de rechazo frente a una relación con un amante. Este poema es relevante en cuanto al tema de la muerte, ya que el sujeto de la enunciación se visualiza como una persona muerta, la cual no tiene nada que ofrecer:



Si he mancillado el árbol en su efigie
Y bebo del licor de la amapola en su cráneo de mieles,
Si he hundido mi violento meditar inaudito,
En el cielo de brumas que me cubre las sienas,
Si el huerto se estremece de mi propio cadáver,
Si el fuego me circunda,
Si he bebido el veneno de mi celeste arteria,
¿Qué podría ofrecerte? (Díaz Varín, 2011: 50).

Mancillar el árbol, al parecer, querría decir que el sujeto textual opaca a su amante (representado por el árbol) mientras se nutre de él. También el licor de amapola podría relacionarse con la droga del opio, por lo cual se sentiría con los sentidos exacerbados, lo que es similar a los estados de enamoramiento y dependencia. El “meditar inaudito”

correspondería a las creencias del sujeto, y su modo de reflexionar (violento), lo cual parece contraponerse al amante. Los últimos versos de la estrofa significan en la medida que remarcan las particularidades de quien habla. Se trata de alguien ya muerto, el cual está circundado por fuego, lo que nos transporta al ideario cristiano (el cual usa constantemente la poeta) del infierno (“estar maldito/a”). Por sus venas circulaba veneno, el cual bebió, por ende es él/ella mismo/a quien se provoca la muerte. Este suicidio es una herejía contra la vida, un pecado en contra del mandamiento “No matarás”, por lo que recalca el Mal presente en su interior. Esto se puede relacionar con el pensamiento de Bataille, quien decía en *El erotismo* que “el Mal no es la transgresión, es la transgresión condenada [...] es exactamente el pecado” (Bataille, 2002: 133). Volviendo al tema del suicidio, este acto podría ser una forma de soberanía frente a la muerte y a la incertidumbre del más allá:

¿Por qué el suicidio? Si muere libremente, si sufre y prueba su libertad en la muerte y la libertad de su muerte, habrá alcanzado lo absoluto, será ese absoluto, absolutamente hombre, y no habrá otro absoluto sino él (Blanchot, 1955: 89).

Además de lo ya mencionado es posible establecer una relación entre erotismo y muerte, ya que está presente en el poema el erotismo de los corazones y también la ya mencionada muerte. Octavio Paz señala a propósito de esto que:

La muerte de la persona querida confirma nuestra condena: somos tiempo, nada dura y vivir es un continuo separarse; al mismo tiempo, en la muerte cesan el tiempo y la separación: regresamos a la indistinción del principio, a ese estado que entrevemos en la cópula carnal (Paz, 1993: 145).

La poeta deja en evidencia de forma explícita la problemática de la separación entre dos amantes, pero, al mismo tiempo, de forma solapada está presente la problemática del tiempo, al otorgarle al sujeto textual la condición de muerto/a. De esta forma la separación

adquiriría mayor énfasis, ya que el amante pertenecería aun al reino de los vivos, a diferencia del sujeto, quien yace muerto. Más adelante en el poema se nos presenta el conflicto entre los amantes, valiéndose del repertorio religioso mencionado en el capítulo anterior:

Después que fui contigo junto al Apocalipsis
Se trastocó de hieles mi copa rebosante,
Y después el andar, y el andar y después
La muerte con su muerte (Díaz Varín, 2011: 50).

Se evidencia una catástrofe final (“Apocalipsis”), junto a la amargura (“hieles”) que lo embargaba (amargura) y luego desembocó en la muerte. Creemos que esta reiteración en el verso final de la palabra “muerte” enfatiza dicha experiencia. Tenemos, a fin de cuentas, un poema signado por la muerte en cuanto a condición separadora entre dos amantes dentro de un plano físico. Es por esto que el poema está escrito en un modo de súplica por quien asume la figura de quien ya ha muerto, para así poder decirle al amante que no la busque más, ya que eso solo conlleva sufrimiento ante la imposibilidad evidente del encuentro. El “pecado” sería también la transgresión que se deja entrever al querer estar juntos estos amantes pese a la distancia que produce la muerte, es por ello que la relación está signada por el merodeo de esta posibilidad (“Del pecado su símbolo”).

El siguiente poema, donde podemos ver el tema de la muerte, es “Desolación y vínculo”. Este poema, de principio a fin, despliega el repertorio de palabras asociadas a la muerte, por ende es un poema eminentemente fúnebre. El sujeto textual es asumido por una entidad femenina, la que interpela a otro (“hermano”), dándole a conocer que hay un esqueleto que la acecha y quiere penetrar en ella. Ya el nombre del poema nos remite a la

relación de la sujeto con la muerte, es decir una relación que le produce una extrema aflicción, pero a la cual está unida inevitablemente, ya que “la muerte es la madre universal” (Paz, 1993: 145). La primera estrofa introduce el sentimiento del sujeto textual:

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 (Díaz Varín, 2011: 62).

La Real Academia Española define “muerte” (dentro de otras acepciones) como “figura del esqueleto humano, a menudo provisto de una guadaña, como símbolo de la muerte” (RAE, 2001: 1550), lo que correspondería a su representación universal y arquetípica y también a la usada por los poetas modernistas, como señalamos con anterioridad. Según esto podemos interpretar la figura del esqueleto en el poema con la muerte, la cual se ha posado en las pupilas, es decir, es una fijación para ella. Esta oprime sus sienas y le muerde el alma con sus dientes, por lo que denota una relación en la que ella es atormentada. En la estrofa podemos ver más de un elemento emparentado con la muerte, como lo son el “esqueleto”, las “cinerarias” y la imagen de “las cuencas vacías”, que nos transmite además el horror que es inherente al tema. El poema prosigue poniendo en evidencia que la sujeto fue la muerte y que es la responsable de su propia angustia:

Yo, que era la misma muerte,
Y fui yo quien decreté mi angustia
Sobre la enredadera de mi sangre;
Fui yo quien horadó la roca durante tanto tiempo,
Para cavar mi fosa... y ahora,
He aquí mis dedos, deshilachados tentáculos,
Raíz de cardo muerto (Díaz Varín, 2011: 62).

Por una parte podemos evidenciar que la sujeto encarna la muerte y que asume la responsabilidad en cuanto a su experiencia de la angustia y de “cavar su fosa”. La imagen de ella como la muerte es descrita al compararse con “la raíz de cardo muerto”, lo que se asemeja al verso anterior en su descripción (“dedos”, “deshilachados tentáculos”). La muerte (ella) se presenta como una figura roída por el tiempo. Por otra parte, los versos que suceden permiten advertir una relación con un otro, la cual está cimentada por el desamparo:

He aquí sobre mis ojos, otros ojos
Mirando la vacía, ausente risa tuya,
He aquí mi pezón florecido como almendro dulce,
He aquí mi actitud, mi modo de beberlo (Díaz Varín, 2011: 62).

Del fragmento podemos interpretar que se trata de ella (siendo la muerte) y de un amante, al cual ve con otros ojos (los ojos de la muerte). Utiliza la sinestesia para enfatizar la ausencia y la figura del “pezón florecido”; posiblemente decreta en ella un sentimiento de belleza y dulzura (“almendro dulce”). La actitud, su “modo de beberlo”, parece remitir a estas sensaciones, tanto del dulce sentimiento que florece en ella como también de la ausencia. Es, a fin de cuentas, su forma de asumir la falta de esta persona (posible amante). En el poema podemos encontrar al menos tres formas de interpelación a otro: el esqueleto, el posible amante (ya abordado) y, finalmente, “el hermano”, en las estrofas 6 y 8:

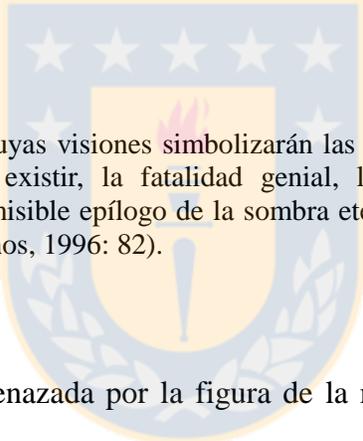
Hermano mío, ven, está llorando
En nuestro cuarto oscuro una página en blanco.
Ven antes que el maldito esqueleto me quebrante las sienes (Díaz Varín,
2011: 63).

Hermano mío.

En el dintel de mi angustia,

Hace miles de años que se murió en tus manos mi corazón (Díaz Varín, 2011: 63).

Al analizar ambas estrofas podemos seguir una línea de interpretación en la cual “el hermano” (vocablo común en *La Biblia*) alude precisamente al posible amante (revisado anteriormente). El texto nos da pistas, ya que el que esté llorando en el cuarto oscuro una página en blanco pareciera referirse a una posibilidad pendiente, a una pequeña esperanza. Aunque también podría hacer referencia a “la página en blanco” de Rubén Darío que la describe, así:



es como un sueño, cuyas visiones simbolizarán las bregas, las angustias, las penalidades del existir, la fatalidad genial, las esperanzas y los desengaños y el irremisible epílogo de la sombra eterna, del desconocido más allá (cit.en Triviños, 1996: 82).

La esperanza se ve amenazada por la figura de la muerte (esqueleto), ya que ella exterminaría toda posibilidad de encuentro al quitarle la vida. La estrofa final recalca la angustia y la desolación, ya que “hace miles de años” murió su corazón en sus manos. Existe ya una resignación ante la idea de la pérdida definitiva, luego de haberlo interpelado: una última súplica. La pérdida definitiva es también producto de que la muerte parece vencerla en la penúltima estrofa:

Sus ojos cinerarios son tan pálidos,

Que mi alma está riendo entre sus dientes,

Y ahora quiere penetrar en mí

Para saber qué pienso, para decir después:

Ah, tú, la indómita, rebelde bestia,
Danza, mientras recuerdo
Cómo era el antiguo color de tus pupilas,
Danza al son de mi música de huesos
Y dame tu corazón, íntegramente
Así intacto, para morder su hueco y escupir sus semillas
Y morirán los trigos y nacerán tristezas (Díaz Varín, 2011: 63).

Su alma está entre los dientes del esqueleto, la ha poseído más allá de su corporalidad. Luego la sujeto parece que sabe lo que la muerte piensa y se describe a través de ella como “indómita” y “rebelde bestia”. La muerte que danza le ordena que le dé su corazón, que es una de las últimas cosas que le quedan, después de ya haber perdido su cuerpo y su alma anteriormente. Es evidente en todo el poema cómo la muerte orbita alrededor de ella, y termina tristemente venciéndola, con la muerte de su corazón y el alejamiento absoluto de la posibilidad de volver a encontrar este amante perdido. Igualmente podemos ver la figura de la muerte como fuente de seducción, que constantemente hace llegar su perfume a los hombres y las mujeres, quienes caen en un juego de embrujo y de repudio. Baudrillard señala que “seducción y feminidad son ineludibles” (Baudrillard, 1989: 5), por lo que podemos establecer que la muerte en todo el poema es una fuerza femenina (el esqueleto), la cual es asumida en cierto momento por la sujeto (personificada en la segunda estrofa). Sin embargo es necesario recalcar la insistencia de ella al mencionar que la muerte quiere penetrarla, ya que esto nos induce a hacer una lectura donde la muerte adquiere una figuración masculina, a diferencia de las creencias occidentales. De este modo el acto de penetrar tendría una significación sexual masculina, al mismo tiempo que aludiría a la posesión, que reiteradamente observamos en

el poema. Esto resulta particular, ya que al ser un ente masculino dejaría atrás el ideario lírico modernista, también el occidental. Podría existir aquí relación de comparación entre amante-muerte, la que culmina con la posesión carnal (acto penetrativo). El esqueleto intenta seducir e ingresar dentro de ella (muerte seductora), y a su vez ella quiere poder seducir a este antiguo amor. La victoria final de la muerte (esqueleto) por sobre la sujeto de la enunciación tendría que ver con la particularidad inexorable de la primera, ya que “al intentar escapar a su destino es cuando se acude a él con más certeza” (Baudrillard, 1981: 70). Así el poema se nos muestra signado bajo la muerte como condición y como figura (esqueleto), además como un ente seductor tal como menciona la sujeto de la enunciación: “te apareces a cada mirada de la noche, te esfumas, / y apareces a cada mirada de la noche” (Díaz Varín, 2011: 63). Nuestra sujeto manifiesta una lucha en cuanto a soberanía, es por esto que ella dice “Yo, que era la misma muerte”, para más adelante ceder este papel a la real muerte que es el esqueleto. La muerte como condición se nos presenta como consecuencia de la relación con el amante, es por ello el verso final donde dice ella “hace miles de años que se murió mi corazón en tus manos”. A fin de cuentas la protagonista es asediada por la presencia de la muerte y también por este antiguo amor, quienes se quedan con todo lo que la constituye como persona: cuerpo, alma y corazón. Ambos, el amor y la muerte la desintegran y la llevan tanto a la continuidad (que es terreno sagrado) como a la discontinuidad (al separarse de esta unión con el amante).

Otro de los poemas que llama la atención en cuanto a la figura de la muerte es “Biografía del árbol”. En un principio el sujeto textual nos remite a la experiencia de la gestación a través de fuentes naturales, el agua y la vegetación. A partir de esto se introduce la muerte, ya que ella necesita morir para dar a luz a un nuevo ser:

Las vegetales voces, me traían
El último parpadear de tu estrecho cerebro de madera,
Y era el continuo viaje de sus extraños jugos
Desde la cima de hojas móviles
Hasta el ombligo de mi cráneo.
Recorrían mis brazos de corteza tus labios
Hasta encontrar las suaves paredes de mis labios.
Mientras las oprimidas raíces lamentaban su encarecida muerte,
Yo esperaba mi muerte, y entonces
Las inmensas boqueras de la noche me llevaban el sueño.
Era tu nacimiento... (Díaz Varín, 2011: 69).

Podemos ver cómo el poema genera una imagen de sensualidad asumida por los elementos naturales, que contraponen cualidades (brazos de corteza/ suaves paredes). Las oprimidas raíces parecen ser una parte de ella, que se lamenta por la muerte; en cambio, por otro lado, ella desea y espera. El nacimiento se da luego de esperar la muerte, lo que nos deja ver el sentido paradójico de la vida, nacer para morir. Regla elemental y ciclo continuo. Existe ambigüedad respecto del nacimiento, puesto que podría tratarse de una nueva versión de la sujeto de la enunciación (un renacer), pero, al mismo tiempo, interpela a un tú que podría ser otro sujeto:

Yo sé que yo soy igual. Y es que en ti me he quedado
como aquel nido triste de golondrinas muertas
que habitaba en el hueco donde aún no crecía tu corazón.
Era tu nacimiento (Díaz Varín, 2011: 70).

Nos quedaremos con la interpretación que establece que ella es la sujeto que muere y renace. Una parte de ella se ha quedado en él, probablemente una parte muerta y triste,

algo de lo cual se está desprendiendo. Destaca el hecho de que aún este ser no tenía corazón, lo que puede tratarse de alguien sin sentimientos. Más adelante se muestra el pesar de haber apoyado a esta persona, por haber sido el pilar (raíces) y que resultará en el engendramiento de alguien venenoso (escorpión): “Que hacían mis cabellos sirviéndote de raíces, nunca pensaste que cada filamento de mis sienes paría un escorpión?” (Díaz Varín, 2011: 70). Luego se nos presenta una larga estrofa, donde en los últimos versos se muestra la muerte de ambos:

Porque el hombre que vino a ver a su niño rubio
Me encontró con el vientre latiendo en tu osamenta.
Porque estaré riendo dentro de tu cerebro de madera
Como la más maligna de las cosas,
Y estaré organizando, entre madre selvas,
Entre escamas de peces escogidos,
Entre las maderas, con mis escorpiones
La soberbia lucha de los bosques,
Y serás tan sórdido
Como cuando me iba consumiéndome por la húmeda lepra,
Y le diré al sepulturero y al leñador:
-Ve, ahí tenéis la carne cotidiana para vuestro hambre-
Y usará sus uñas para arrancar mi última mirada de tu vientre (Díaz Varín, 2011: 70).

De acuerdo a la línea interpretativa el niño rubio podría aludir a ella misma. Este renacer está sujeto a la muerte del sujeto como a la de ella misma. Es por esto que la encuentran “latiendo en su osamenta”. Dicha muerte puede ser real o figurada, ya que al proseguir ella dice que seguirá atormentándolo “dentro de su cerebro de madera” y riendo, organizando “la soberbia lucha de los bosques”. Esto último se relaciona con el título, pues

“Biografía del árbol⁷” es su propia historia desde que cae una hoja a la humedad de la tierra (cae una hoja, desde lo más alto del copón florido/ y el milagro nace). La lucha de los bosques sería así un conjunto de vidas de distintos árboles, que renacen a partir de la lucha, la cual, en su caso, tiene que ver con su propia emancipación respecto de su relación con el otro sujeto. Esto apuntaría al renacer, que sería una forma de reconstruir su identidad, dejando de lado la identidad asignada por el poder. Al finalizar la estrofa ella deja entrever que él será sórdido, como cuando a ella la consumía su húmeda lepra; por lo tanto él adquiere un carácter enfermizo y posiblemente es quien le dio muerte. Aquí se incorporan dos sujetos nuevos, el sepulturero y el leñador, a los que les ofrece este sujeto ya muerto (“carne para vuestra hambre”) que es ella misma. Ambos asumen figuras de la muerte, ya que el primero es quien entierra a los muertos y el segundo es quien mata al árbol (ella). La sujeto textual luego cobra protagonismo y se describe como un ser desintegrado: “Ah, el desintegrarse/ Yo no sé si estoy aún en ti” (Díaz Varín, 2011: 70). La desintegración se relaciona con la muerte, ya que alude a una destrucción de sí misma, posiblemente en manos de este sujeto con el que parece haber tenido una relación amorosa. Es por esto que luego se cuestiona si aún parte de ella está en él, posiblemente como una forma de añoranza. Después en el poema podemos advertir diversos cuestionamientos sobre el lugar donde está ahora, deja atrás una versión anterior de sí misma y se reconoce en un nuevo estado de indeterminación que la muerte le otorga:

Yo no sé si aún estoy en ti

O en el trozo de pan que se comió el mendigo.

⁷ “Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad: así el árbol de Leonardo Da Vinci. Por otra parte, sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas” (Chevalier, Gheerbrant, 1995: 118).

Lamaré a leñador o a mi sepulturero para saber de mí.

¿Dónde estoy?

Esta mañana hacía mucho frío

Y parece que he ardido en la chimenea de un burgués.

¿Dónde estoy?

He heredado las mismas cosas mías, mi palabra, la posesión del tiempo,

La azulada maraña de mi sangre,

Sólo que los tendones se me han puesto tan rígidos como raíces muertas
(Díaz Varín, 2011: 71).

Ella no sabe dónde se encuentra, ya que está muerta, y es por esto que se plantea llamar al sepulturero y al leñador para saber de sí misma. Se compara con la madera, puesto que cree que ha ardido en una chimenea (la muerte de la madera), pero continúa su indeterminación. El último verso, a través de una comparación con las raíces muertas, establece su estado físico, posiblemente el *rigor mortis*. Desde aquí habla con una añoranza del pasado, diciendo, por ejemplo: “antes que renaciera convertida en las verdes espirales, era más razonable” (Díaz Varín, 2011: 71) o “antes, cuando ambulaba dentro de los zapatos, era más razonable y era feliz” (Díaz Varín, 2011: 71). Ella, estando muerta, sufre por la ya mencionada indeterminación (“el no saber dónde estoy, me pone triste”), y por la añoranza. Luego ella da a entender que está sumida en la muerte, y se confunden ambas (ella y la muerte):

Yo sé lo que es rondar por los cementerios

En busca de una anemona virgen,

Y trepar por las cruces adheridas al viento

Y desmenuzar huesos con el espanto pendiendo del filo de las uñas.

No me podréis hablar de tumultos

O de cicatrices renovadas.

Estoy bebiendo el polen de las mariposas muertas en mi vaso de vino
Para olvidar que vivo de recuerdos (Díaz Varín, 2011: 72).

Podemos ver cómo ella, poeta fantasma, asume la figura de la misma muerte. Es por ello que “ronda por los cementerios” y “desmenuza huesos con espanto”. Los dos últimos versos nos alejan del territorio donde ella está muerta, haciendo una reflexión sobre la vida, ya que la muerte (“mariposas muertas”) sería metafóricamente el vino que ella bebe para olvidar que vive de recuerdos. Sería así una crítica a cómo vive la vida, añorando el pasado. Esta inclinación al pasado se explica en las siguientes palabras de Rodríguez:

Stella Díaz Varín, sabe que cada hombre debe comprender su historia desde el pasado. Pero este pasado tiene la característica de ser un pasado doloroso, sombrío y ruinoso. El hombre que mira su historia hacia atrás descubre un montón de ruinas que despiertan en él la innegable posibilidad de redimirlas, lo que no puede hacer por el viento, el progreso, que lo empuja hacia el futuro (Rodríguez, 2004: s/p).

La añoranza del pasado es siempre una nostalgia de un futuro distinto, por lo que también esto nos devela un sentimiento de inconformidad con la realidad de la poeta al momento de escribir (actualidad). Esto generaría una problemática, la que manifiesta concretamente en su poesía a través de la añoranza. También Alasevic apunta a esto, ya que ella mediante la poesía intentaría “enmendar la existencia, produciéndola en otro plano, en el lenguaje” (Alasevic, 2009: s/p). El lenguaje vendría a ser la salvación momentánea de quien escribe:

Escribir se transforma entonces en el seno del desamparo y la debilidad, que son inseparables de este movimiento, en una posibilidad de plenitud, un camino sin fin capaz de corresponder, tal vez, a ese fin sin camino que es el único que hay que alcanzar (Blanchot, 1954: 57).

Luego en el poema la sujeto regresa desde la muerte nuevamente al plano de los vivos:

Estoy regresando de uno de mis últimos viajes.
¿Desde cuándo existo?
Debió haberme crecido otro cabello, pero no.
Son los mismos.
Ven tú, el último de mis espectros ven, tú el último.
Ya que puedes mirar desde tus interiores lo que dice mi voz
Ven a palpar la extraña flor de hueso que me ha nacido
En medio de la espalda.
Hubo una lluvia pálida de esqueletos indecisos y
He aquí una flor de hueso... (Díaz Varín, 2011: 72).

Regresar de uno de los últimos viajes puede significar dos cosas: el hecho de haber muerto y haber regresado del viaje al más allá (renacer), como también haber estado en una relación con un amante. También deja abierta la lectura de que pronto será el viaje final, es decir, el que no tiene vuelta atrás (muerte sin retorno). Ahora la pregunta que se hace a ella misma es otra, se deja de cuestionar dónde está y en su lugar se pregunta ¿Desde cuándo existo? Esta interrogante es más bien una meditación sobre la existencia, que surge luego de su experiencia de muerte. Volviendo al tema del renacer de ella, esto explicaría por qué dice que debió haberle crecido otro cabello, pero no fue así. El cabello simbolizaría vida, el crecer de nuevo. Luego, cuando interpela “al último de sus espectros”, podría tratarse de ella misma, y es por esto que puede mirar desde sus interiores lo que dice su voz. Tiene pleno conocimiento de su interioridad. Pero también se puede hacer una segunda lectura, ya que este espectro también podría ser el amante. La “extraña flor de hueso” que ha nacido en su espalda simbolizaría así su renacer (resurrección) desde la

muerte, florecer desde la muerte, puesto a que la imagen nos remitiría a que dentro de la muerte hay vida. Es por esto que ella llama a que él la palpe, ya que de una forma sería palpar su dolor, el cual la hizo atravesar la muerte. La “lluvia pálida de esqueletos indecisos” nos entrega una imagen casi apocalíptica y horrorosa, la cual paradójicamente entrega belleza, que es esta flor. La flor en sí encarnaría la muerte, el dolor transitado y la belleza de florecer (renacer). El poema se despide con una apelación a la antigua relación, pero sin querer volver a ella. Es así que ella renaciendo prefiere eludir al sujeto:

No, no quiero ir hacia ti. ¿Para qué?
Has estado amedrentando mis inviernos con tu perfil
Y tus extrañas primaveras. ¿Y yo?
Recién, recién he regresado (Díaz Varín, 2011: 73).

Este poema se caracteriza por su larga extensión, si lo comparamos con los otros del libro, probablemente porque como su nombre indica (“Biografía”) este envía a una historia de vida a través del lenguaje poético. La muerte está presente en el poema asumiendo tres formas: como un estado oscuro desde el cual se renace, asumiendo la voz de sujeto textual (a través de la polifonía del texto) en una estrofa y, por último, encarnando dos personajes metafóricos correspondientes al leñador y al sepulturero. Esta versatilidad demuestra que este concepto posee una gran riqueza metafórica en la poeta, además de evidenciar la cercanía con ella al poder manifestarse en primera persona (siendo la muerte). También devela un sentimiento de entrega hacia la muerte (ella la espera), y el de sucumbir ante ésta para vivir (morir) en carne propia el dolor de la ausencia de un amante perdido (te me has perdido extraño ser y no te encuentro). Regresar de la muerte le otorga un halo divino, porque es una persona capaz de transitar por entre la vida y la muerte, por lo tanto ella asumiría un rol de comunicar ambos polos, de frontera, zona de indeterminación. No está

muerta ni viva, existe en otro espacio, lugar desde donde renace. Tanto la sujeto como la poesía se convierten en un territorio que comunica mundos a primera vista antitéticos, ya que ambas reúnen los contrarios de vida y muerte. La poesía, por una parte, tal como define Paz “es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir” (Díaz Varín, 2011: 138). La sujeto, por otra parte, estaría empapada bajo la concepción de poeta que tenía Díaz Varín, es decir “un sujeto capaz de interpretar la realidad de manera tal que logra una reconciliación entre aquellos polos opuestos y/o distantes para la percepción normal, pero que en las manos (o en los ojos) del poeta entrega una realidad que ha logrado superar sus contradicciones” (Díaz Varín, 2011: 21).

Volviendo a nuestro análisis de la muerte, dejaremos de lado este primer libro de Díaz Varín para poder escudriñar en sus demás obras. En su segundo libro *Sinfonía del hombre fósil* (1953) nos centraremos en uno de sus escritos que corresponde al capítulo “Introducción al vértigo”, poema III. El nombre de este capítulo remite a la experiencia del vértigo, el cual, según Bataille toma lugar al asumir la discontinuidad. Dicha sensación tendría directa vinculación con la muerte de modo que el vértigo del abismo “puede fascinarnos [...] Ese abismo es en cierto sentido la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante” (Bataille, 2002: 17). Por ende, creemos que es acertado asumir la muerte en el título como experiencia abismal. En el poema III encontramos un sujeto textual de género femenino que comienza por describirse a través de comparaciones: “Como pez derrotado”, “como hacinado grupo de maderas”, “como apagada hoguera”, “como un grito”, “como despedazado pan”, “como yo ciega”. Estas comparaciones se inclinan por imágenes, en su mayoría, de desechos o con carencias. La “derrota” nos deja ver el cansancio; el “hacinado grupo de maderas” podría remitir a la muerte del árbol (vista con anterioridad en el

análisis); la hoguera apagada conlleva la extinción de sí; el grito nos entrega la imagen de irrupción y horror; el pan despedazado la desintegración; y la ceguera de ella representa quizás su limitación en cuanto a lo divino. Esta última apreciación se cimienta también en la siguiente estrofa, ya que aquí nos muestra su imagen enaltecida que aspira a las cosas abstractas, sin embargo ella aún se encuentra en la tierra caminando:

Vengo en creerme un eslabón y un símbolo
Y una predilección y un desafío,
Vengo en creerme la soñada boca
Y el huésped prometido y la palabra cierta;
Cuando a quietudes y a presentimientos
Y me encuentro en la tierra caminando (Díaz Varín, 2011: 91).

Todo lo que ella cree ser (“vengo a creerme”) alude a imágenes con connotaciones importantes (eslabón, predilección, huésped prometido) y también abstractas (símbolo, palabra), las cuales se aprecian en oposición a su realidad, que es decretada al cerrar la estrofa (“y me encuentro en la tierra caminando”). Esta distinción entre lo elevado y lo terrestre, que ya hemos comentado, deja ver el imaginario religioso presente en sus poemas, además de su predilección por lo sagrado y elevado (lo que está en el cielo). La estrofa que sigue rompe con esta secuencia de descripción de sí misma en la medida en que alude a otro, al cual lo interpela como “corazón”:

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 (Díaz Varín, 2011: 91).

El cambio violento en la secuencia del poema enfatiza el sentimiento hacia su amante, así también todas las descripciones unen al erotismo presente con la muerte. Esto respondería al carácter dual del erotismo planteado por Octavio Paz, que estaría basado en “la doble faz del erotismo: fascinación ante la vida y ante la muerte”. (Paz, 1993: 17). La muerte desde este punto de vista sería inherente al erotismo, al mismo tiempo que buscaría exterminar la discontinuidad de los sujetos, ya que “para nosotros seres discontinuos la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser” (Bataille, 2002: 17). En el anterior fragmento se advierte que ella quiere ser encontrada por su amor, de modo que “hállame sangre” puede referirse a que él encuentra aún algo de vida en ella (la sangre como símbolo de vida). Al decir que encuentre su mortaja y la desentierre presumimos que ella está muerta o, al menos, moribunda. Luego podemos ver alusiones al acto sexual, a la pasión, ya que debajo de la nieve ella “está ardiendo” y luego apela a que él realice actos sensoriales con ella. Dejarle caer el cabello encima de ella y besarla con la lengua de hoja húmeda manifiestan encuentros de carácter erótico, lo que nos da señales para pensar que el último verso se refiere a *la petite mort*. De esta manera su muerte (ya que ella está en una mortaja) es doble, ella está muerta o moribunda, y a través de la pasión y el deseo ella alcanza el estado de éxtasis que la hace salirse de su discontinuidad. La fusión de ambos constituye esta continuidad, así como también el salirse de la vida, el no sentirse atada por la individualidad:

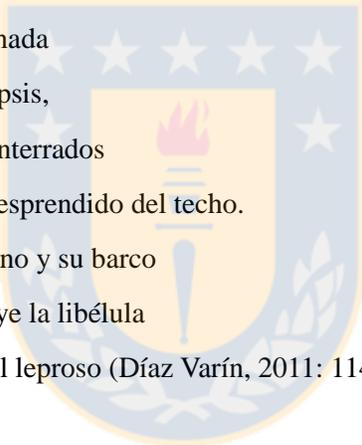
Se trata en todos los casos de una sustitución del aislamiento del ser- su discontinuidad- por un sentimiento de profunda continuidad (Bataille, 2002: 20).

El poema a fin de cuentas presenta a la muerte como una condición física en la que se encontraba el sujeto textual, y también, en forma metafórica, como *la petite morte*. Ambas formas de muerte recaen en el mismo ser, por lo que el sentido del morir es exacerbado hasta su punto más alto. Estar en condición de fallecido y, al mismo tiempo, buscar la experiencia del éxtasis erótico resulta imposible, por lo que en el poema quien es presa de estos movimientos es un ser muerto y vivo a la vez. Cabe recalcar la apelación al amante, a quien pide ser desenterrado/a, ya que supone la exhumación de un cadáver (profanación), por ende constituiría sacrilegio (bajo la religión judeo-cristiana). Esto nos dejaría ver la presencia de un amor *post mortem*, además de una imagen necrofílica en cuanto a relación erótica.

Proseguimos con el análisis de un poema del tercer libro de la poeta, *Tiempo, medida imaginaria* (1959). El título es significativo para la selección de textos que lo componen, puesto que tanto el deseo como la muerte, que están más enfatizados en sus dos primeros libros, son desplazados por una marcada preocupación por el tiempo, la soledad y la reflexión sobre sí misma. Esto no quiere decir que el erotismo y la muerte no estén presentes, puesto que, como se ha señalado, son ejes que transitan todos sus escritos, solo que van evolucionando junto a la autora. El poema a analizar se titula “Cuando la recién desposada”, y entre sus temas podemos encontrar el matrimonio, la soledad y la muerte. El sujeto textual es asumido en las dos primeras estrofas en tercera persona, pues habla sobre “la recién desposada”; en la tercera estrofa ocurre un cambio a primera persona, posiblemente la voz es asumida por la mujer desposada. La primera estrofa ilumina la situación de la mujer casada, encerrada en el ámbito doméstico:

Cuando la recién desposada
Desprovista de sinsabor
Es sometida a la sombra...
Enciende la bujía y lee (Díaz Varín, 2011: 114).

La sombra representaría metafóricamente el aislamiento y soledad a la que es condenada en el ámbito doméstico, pero ella en ese estado opta por la lectura (posible forma de libertad), tema trabajado ampliamente por la escritura realista decimonónica (*Madame Bovary* de Flaubert y *La Regenta* de Clarín son ejemplares en este sentido). Luego, la segunda estrofa muestra un punto de vista saturado, casi irónico:



¡Ah!, entonces no es nada
La venida del apocalipsis,
Los hijos anteriores enterrados
Y un hilo de sangre desprendido del techo.
No es nada ya el océano y su barco
Ni la muerte que intuye la libélula
Ni la desesperanza del leproso (Díaz Varín, 2011: 114).

El sujeto textual da cuenta del absurdo de la situación, a partir de una forma de denuncia. Es por esto que “la venida del apocalipsis” como forma de escapar de la destrucción es nada y los hijos anteriores enterrados también son desestimados. Ellos podrían simbolizar a las personas ya muertas, la historia del ser humano en el paso del tiempo. Es por esto que se señala “el hilo de sangre desprendido del techo”, ya que es el cordón umbilical de la vida que nos une a todos como humanidad. “No es nada” podría ser una forma de decir “ya no tiene sentido”, por esto el océano y su barco, que simbolizan existencia y vida son desestimados, junto a la “muerte que intuye la libélula” (referido a la conciencia de la muerte) y “la desesperanza del leproso” (referido a la desesperanza

acentuada). Ante este escenario se vislumbra a la recién desposada, en la última estrofa, como alguien muerto que vence la muerte:

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 escogeré el momento oportuno
Para enterrarla (Díaz Varín, 2011: 114).

La recién desposada señala que ya no estará tan sola porque ha abierto una ventana a la calle. Esto podría tratarse de su salida del ámbito doméstico, por lo que estará en contacto con otros y vencerá la soledad, dejará la sombra. Los versos cuatro y cinco son reveladores, puesto que ella asume a los que están en el mundo exterior como híbridos (vivos y muertos a la vez). La palabra “cortejo” alude a los “cortejos fúnebres”, lo que marca una relación con la muerte. También deja entrever que ellos (los vivos) están muy cercanos a la muerte desde la infancia (nacieron para morir). Ella asume un papel superior a la muerte y absurdo también, pues escogerá “el momento oportuno para enterrarla”. Vemos nuevamente el tema de la posesión de la muerte como requisito para escribir (según Blanchot). Podemos ver cómo ella se desmarca de la temporalidad, irónicamente, puesto que es la única manera de vencer la muerte, escapando del tiempo. El poema, a fin de cuentas, suscita dos problemas, el del espacio de la mujer desposada junto a la soledad que conlleva injustamente y la muerte de los vivos. El primero estaría sustentado bajo el alero de un pensamiento que pone en cuestión los roles de género, esto lo aborda también la investigación de Rosa Alcayaga Toro, quién señala sobre Díaz Varín:

desde la perspectiva de Género en tanto 'feminización de la escritura' más allá de que la poeta no reconozca pertenencia al feminismo, en su búsqueda de un lenguaje propio es evidente que las huellas de género pugnan en su escritura y pone en cuestión la concepción lógica racional de identidad (Julia Kristeva) en donde la subjetividad no opera como algo unitario o coherente, sino que se expresa de manera múltiple y heterogénea (Nelly Richard) desequilibrando cánones femeniles impuestos por la cultura patriarcal (Alcayaga, 2010: s/p).

Es a partir de dicha subjetividad que se desequilibran los cánones femeniles, que la poeta trata la temática suscitada en el poema. El hecho de que “la recién desposada” lea es un desequilibrio para la intelectualidad masculina de la época en nuestro país. La poeta instala solapadamente esta crítica social y de género, anclándola a la soledad y a la muerte (femenina por lo demás, según Baudrillard). La segunda temática, muerte y tiempo, se daría en la medida en que la mujer encerrada en el espacio doméstico es casi una persona muerta, sin vida. También es reconocida la muerte como un condición humana que hermana a todos por igual, pero que resulta irónico en el ciclo de la vida. Nacer para morir es una paradoja, ya que los vivos están “asomados a la muerte desde su infancia”. La muerte en este poema asumiría la forma del encierro (a través de la falta de libertad de la desposada) y de la condición humana (muerte literal), por lo que en el texto la protagonista haría una especie de analogía entre su persona y el “cortejo de los vivos” que están en el espacio externo. Después de todo ambas formas están cercanas a la muerte, ella en su encierro y las personas libres solo por la condición de nacer. La ventana sería también un símbolo tanto del querer escapar del espacio doméstico como del escapar de las leyes de la existencia. Existiría así una tendencia a la soberanía de sí mismo y a la fuga de las condiciones limitantes.

El siguiente poema en el que encontramos la figura de la muerte es un tríptico, que constituye otra obra de la autora, “*La arenera*” (1987). Se nos señala la crónica de un

accidente ocurrido por un derrumbe en el cual muere Flor María Beltrán. En la segunda estrofa ya podemos ver la presencia de la muerte:

Mal gusto del periodista
Por tal condimento a la hora de almuerzo
Mal gusto de la muerte
Sonrisa endemoniada de la vida
Una mujer arenera... (Díaz Varín, 2011: 127).

El sujeto de la enunciación habla en tercera persona sobre la muerte. El “mal gusto de la muerte” hace referencia a la forma en que llegó para la protagonista del accidente, y “sonrisa endemoniada de la vida” apuntaría a lo paradójico del vivir, y a su maldad (“endemoniada”). También en el poema el tiempo es una preocupación, ya que la arena simboliza el tiempo transcurrido. Es por ello que Flor trabaja “escarbando milenios”:

Diez uñas
Y el silencio
Para escarbar milenios.
Sedimento del tiempo
Pagado y miserable (Díaz Varín, 2011: 127).

Luego en el poema encontramos reflexiones con carácter de denuncia ante la paupérrima situación de la arenera, quién vive junto a cinco hijos y su esposo. Abundan ironías tales como: “cinco bocas asociadas con el hambre/ una operación aritmética/ y tenemos/ un par de zapatos metafísicos” (Díaz Varín, 2011: 128); y también expresiones que remarcan la falta de ayuda (“No la ayudó Julio/ No la ayudó la esperanza). Se muestra

la vida como despiadada con esta mujer, quien vivió de forma desgraciada con Julio, su compañero:

Mala suerte la vida, Flor Beltrán

Muy lejos tu sonrisa tu esperanza (Díaz Varín, 2011: 129)

Ya en las últimas estrofas de un poema que despliega una fuerte crítica social se nos muestra la imagen de lo paradójico del trabajo de la arenera, puesto que su propia fuente laboral le otorgará la inmerecida muerte:

Tus diez dedos sin uñas, tus silencios

Tus cinco bocas ávidas

Tu Julio

Los tragaré la arena, tu alimento (Díaz Varín, 2011: 129).

Así podemos relacionar la arena con el tiempo, al mismo tiempo que con el alimento (la subsistencia) y también con la muerte. El tiempo consume todo, la muerte destruye todo. He aquí su hermandad. Los últimos dos versos abordan su muerte y, al mismo tiempo, su retorno a la tierra (“polvo eres y en polvo te convertirás”):

Flor María Beltrán

Compañera arenera sin palabras

Sin títulos, sin zapatos

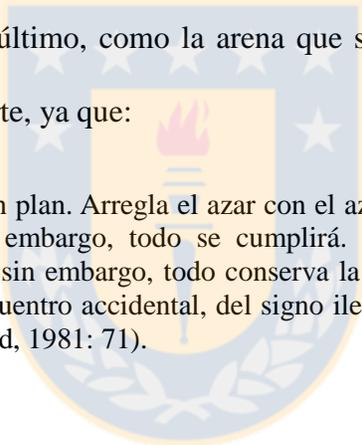
Con la misma pollera

Te sepultó el más grande de los derrumbes.

En tus pestañas, en tus crenchas

Florecen las arenas... (Díaz Varín, 2011: 130).

Aquí podemos ver la humildad de la condición de la trabajadora, quien es víctima por este acto violento, y es sepultada en un derrumbe de arena. Es una violencia magnificada, puesto que “lo más violento para nosotros es la muerte” (Bataille, 2002: 21), pero a esta sumamos la violencia del accidente y la manera en que la trató la vida. Los dos últimos versos evocan la figura de ella enterrada, lugar desde donde sus pestañas y crenchas (partes corporales que pueden quedar al descubierto) hacen “florecer” las arenas. La arena (como el tiempo y la muerte) sigue perpetua, floreciendo por encima de todo. La figura de la muerte que podemos ver en este poema se manifiesta, en primer lugar, como parte del azar (un accidente), como “sonrisa endemoniada de la vida” (el otro rostro de la vida), que sería la ironía de vivir, y, por último, como la arena que se sepulta. El azar conllevaría una dimensión seductora de la muerte, ya que:



La muerte no tiene un plan. Arregla el azar con el azar de un gesto, así es como trabaja y, sin embargo, todo se cumplirá. Nada podría haberse dejado de cumplir y, sin embargo, todo conserva la ligereza del azar, del gesto furtivo, del encuentro accidental, del signo ilegible. Así funciona la seducción (Baudrillard, 1981: 71).

Las tres formas de la muerte apuntan a lo paradójico del existir, puesto que confluyen y se confabulan en contra de la esforzada arenera. Asimismo, la máxima expresión de esta paradoja es que la arena, que es la fuente de su trabajo y que le da el alimento para vivir, es quien termina por darle la muerte.

En síntesis, en este capítulo pudimos analizar la relación que la poeta establece con la muerte, así como también las formas en que emerge en sus letras. En cuanto al primer punto resulta evidente que dicha relación existe por dos fracturas: la primera en torno al lenguaje y la experiencia (abrupta niñez perdida, según Alasevic); y la segunda en relación

a la poeta con el mundo que la rodea (si seguimos a Blanchot). Ante estas fracturas Díaz Varín escribe para “salvaguardar la experiencia” (Alasevic), así como también para poder morir (Blanchot). Lo anterior envía a la necesidad de la poeta de reconstruir su subjetividad (diálogo profundo entre muerte y vida), en la medida en que abandona una identidad y expone su yo a nuevas relaciones con lo heterogéneo. Las formas en que emerge la muerte en su poesía, por otro lado, serían tres: como tema transversal (preocupación constante), como estado de las cosas (incluida ella misma) y a través de figuraciones (la muerte misma, el sepulturero, el leñador). Es así como en sus poemas encontramos alusiones a temas como el tiempo y la existencia, ya que orbitan a la muerte. La preocupación constante de ella se ve de forma contradictoria en los sujetos de la enunciación, ya que desean y buscan la muerte (llegan a suicidarse), pero también rehúyen de ella. El estado de muerte de las cosas o sujetos moribundos se ve constantemente, lo que traza una diferenciación significativa, en ocasiones, entre vivos y muertos. Esto se ve enfatizado en las experiencias de las sujetos de la enunciación (que están muertas) con sus amantes (vivos aún), lo que sugiere una imposibilidad de encuentro, a la que se sobreponen a través de la transgresión. Asimismo, y pese a que Díaz Varín recalque un lado espiritual y sagrado al que se pretende llegar en sus poemas, se enfatiza el lado erótico (generalmente erotismo de los cuerpos) propio de los seres terrenales. Así dialogan la muerte (que conlleva continuidad) y el erotismo. Ahora bien, la muerte se aprecia figurada como ella misma (personaje que es la muerte), así como por personajes metafóricos: el leñador y el sepulturero. Prima la muerte como personaje mayormente relevante en comparación con los otros, ya que ella intenta poseer a la sujeto de la enunciación y penetrarla, lo que nos muestra una cara no vista de la muerte en su configuración occidental habitual: se presenta como figura masculina. Esto nos resulta significativo, pues, pese a ser la muerte normalmente representada como una figura

femenina, en la escritura de Díaz Varín adopta una forma masculina, la que pretende siempre la posesión de la sujeto. Otro tema importante que surge de nuestra reflexión es que la muerte no solo es vista como la abolición de la vida y sino también como una experiencia que permite simbólicamente renacer. La poeta nos deja entrever que en la muerte hay vida y en la vida hay muerte, como lo propone en “Biografía del árbol” con la “flor de hueso”. Estas alusiones al renacer se emparentan con la reconstrucción de la subjetividad (antes mencionada) y con el deseo de un futuro distinto, por lo que estarían ligadas a la esperanza.



Conclusiones

La presente investigación deja en evidencia que el erotismo y la muerte son recurrentes en la escritura de Díaz Varín, por lo que nuestra hipótesis se confirma. Dichos conceptos confluyen en sus poemas, de modo complementario, ya que dentro del fenómeno erótico se encuentra inscrita la muerte. Octavio Paz explica esto así: “el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte” (Paz, 1993: 161). Esto es enfatizado por la poeta, ya que a las experiencias sensoriales entre los/as sujetos textuales agrega la presencia de la muerte en distintas formas. El erotismo en su poesía se manifiesta a través de dichas experiencias, ya que son las encargadas de evocar las imágenes eróticas (“mis dedos recorrían verdaderamente mis muslos, deseando encontrar los poros más debajo de la piel”). Una de las particularidades esenciales se manifiesta a través de la transgresión, ya que existe una predilección por asumir la corporalidad como un terreno sagrado que es corrompido por los amantes. De esta forma los sujetos textuales (generalmente femeninos), cuya corporalidad ha sido transgredida por el contacto sexual (erotismo de los cuerpos), aspiran a la continuidad del ser (lo sagrado que se ha perdido). Esta búsqueda de la continuidad se manifiesta repetidamente como deseo de muerte. Dentro de las formas en que se presenta el erotismo, la primera y más recurrente es a partir de una relación tortuosa con un amante que se describe en tiempo pasado y dinámicas de seducción entre ellos. Los amantes recordados por el/la sujeto de la enunciación, se recuerdan con nostalgia o con desprecio (“despreciado espectro del deseo”) y revelan la presencia del erotismo de los cuerpos. El/ la sujeto textual siempre se mantiene distante de los amantes (rehúye) y se encuentra en una soledad en la que sufre (“tanto quedarme a solas me hace daño”). Otra forma en la que se manifiesta el erotismo es mediante el deseo

expreso de muerte, ya que, como hemos visto en el análisis, los sujetos de la enunciación son proclives a esta pulsión. Pareciera ser que la necesidad de morir sería una forma de evadir la realidad que la circunda (y que la daña) y así poder alcanzar la continuidad del ser, pero también parece ser una forma de triunfo frente a la angustiante vida (inconformidad frente a su realidad). “Para nosotros seres discontinuos la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser” (Bataille, 2002: 17), por lo que así estaríamos más cerca de lo sagrado. Esto último nos lleva a una tercera forma en que se muestra el erotismo, que es en la identificación de el/la sujeto textual con lo sagrado (corporalmente). Se asume que el cuerpo es un territorio sagrado, el cual es transgredido mediante actos eróticos (erotismo de los cuerpos). Es por ello que se rehúye a este tipo de encuentros y se culpa a los amantes. La transgresión se entiende como fenómeno erótico en la medida en que el cuerpo sagrado-prohibido es desacralizado por medio de actos de índole sensual. Es por ello que luego de asumir la pérdida de lo sagrado la poeta intentará volver a este territorio, lo que se relaciona con el punto anterior, el deseo de muerte. De esta forma se generaría una relación de diálogo, ya que el erotismo de los cuerpos y de los corazones devendría en la necesidad de morir, tanto metafóricamente (por *la petite morte*) o de forma real (deceso) en el caso de la poeta. Pero cuando el sujeto textual habla desde una condición de muerte parece querer volver a lo erótico corporal. Cabe destacar también que en los poemas vemos una marcada diferencia entre lo terrenal y lo espiritual, siendo esto último a lo que se aspira siempre (“Quiero quedarme así, como fui siempre / con el delirio de alcanzar la Hostia”). Este acento por lo espiritual es tangible en toda la poesía de la autora por la recurrencia a un repertorio de palabras religiosas judeo-cristianas, que son utilizadas como forma de una “cosmogonía desacralizada” según Alcaiyaga. Así la mayor parte de las imágenes evocadas se nos presenta a través de este tipo de palabras, que dan cuenta de esta diferenciación entre

lo sagrado y lo terrenal, además de proponer lo femenino como una entidad sagrada creadora: “De la mujer que desparramó las larvas milenarias/de sus pechos en el dintel del tiempo (Díaz Varín, 2011: 47). La poeta postula su propia concepción de la existencia, siendo relevante la noche, las aguas, el sueño, la figura femenina y la muerte.

Ahora bien, la muerte, que corresponde al segundo objetivo de nuestra investigación constituye una constante presencia. Los poemas están plagados de un repertorio de palabras fúnebres que nos evocan imágenes tétricas y desoladoras. Esto se explica a través de las formas adoptadas por la poesía modernista, de modo que “se refugia en una integridad ilusionista, en un universo de exaltada ficción para oponerle a la violencia reductora del mundo factible” (cit.en Triviños, 1996: 80). Dentro de las formas que asume la muerte pudimos detectar tres: como tema transversal (preocupación constante), como estado de las cosas (incluida ella misma) y a través de figuraciones (la muerte misma, el sepulturero, el leñador). La multiplicidad de formas que adopta da cuenta de la gran versatilidad del término en cuanto a metáforas y la facilidad con la que puede ser introducida. Por un lado dentro de las formas en que se asume la figura de la muerte, un hallazgo importante es que la muerte se asume de una forma masculina al querer penetrarla. Ello difiere del ideario occidental habitual, donde la figura de la muerte es generalmente femenina. En este caso podemos ver que en la muerte confluye tanto lo femenino (a través de su cualidad seductora) como lo masculino al aludir al acto penetrativo. Por otro lado, en la mayoría de los casos analizados podemos ver la muerte como una presencia soberana, que separa a los amantes (sujeto de la enunciación y su amante) en el plano físico. La sujeto textual mediante su condición de muerta pide al amante que no la busque y, en otros casos, podemos detectar que quiere ser encontrada (“hállame sangre, desentiérrame”) para unirse

de nuevo al ser amado (acto necrófilo). Así el territorio de los poemas conformaría un espacio de vida y de muerte al mismo tiempo (contradicción), un lugar intermedio donde la poeta se abisma y siente el vértigo, donde pareciera querer escapar de estas dos leyes irrevocables (vida y muerte). Esto se relaciona con los alcances de Cristián Gómez, quien señala:

la tarea del poeta como un sujeto capaz de interpretar el mundo de manera tal que logra una reconciliación entre aquellos polos opuestos y/o distantes para la percepción normal, pero que en las manos (o en los ojos) del poeta entrega una realidad que ha logrado superar sus contradicciones (Díaz Varín, 2011: 21).

La escritura como forma de muerte se relaciona con la reconstrucción de la subjetividad. Al escribir el sujeto se transforma, diluyéndose su “yo”, por lo que se expresa una renuncia a la identidad asignada por el poder. Esta reconstrucción de la subjetividad, tiene que ver con el renacer, que es un tema frecuente en las distintas alusiones que hace la poeta y en las distintas imágenes suscitadas (“Flor de hueso”). Esto nos hace reflexionar acerca de la muerte, no solo como una forma de abolición de la vida sino como una forma de renacer, ya que en la muerte también hay vida (como nos muestra la poeta). Así, es posible ver en sus poemas también un halo de esperanza, y el deseo de una realidad diferente. Al extrapolar la muerte también podemos dar cuenta de ella en la experiencia que vincula a la escritora con su obra, ya que, según Blanchot, “el escritor es entonces el que escribe para poder morir y que obtiene su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte” (Blanchot, 1945: 85). Díaz Varín escribe para acceder a una relación anticipada con la muerte, para poder “morir contenta”, ya que su relación con el mundo estaría quebrada. Esto lo atestigua Alasevic, al señalar que Díaz Varín deja ver una fractura entre la

experiencia y el lenguaje, que proviene de la pérdida de la niñez temprana y la muerte del padre, a lo que podemos sumar la fractura entre la poeta y el mundo que la rodea (según Blanchot). Podemos inferir así que ambas fracturas constituyen uno de los cimientos desde el cual la poeta escribe, lo que a su vez se relacionaría directamente con la predilección religiosa: “el carácter religioso tiene que ver más con la posibilidad de reunir y reconciliar lo que de otro modo parece ajeno a la experiencia de la hablante” (Díaz Varín, 2011: 23). De esta forma podemos comprender el acento religioso en la poesía de la poeta, a lo que se sumaría esta tensión frecuente entre vida y muerte, siendo esta última la que más relevancia tiene: la acoge en su regazo y la separa de los amantes. La muerte, “la madre universal” en palabras de Paz, se relaciona con el erotismo de forma que ambos juegan un rol preponderante en la configuración poética, ambos funcionan en la medida en que son capaces de sacar al sujeto de la enunciación de su discontinuidad y de la soledad. De esta forma existiría siempre una pugna presente, un estado de indeterminación: se transita entre la continuidad y la discontinuidad permanentemente. Este ir y venir correspondería a “la necesidad interior de escribir”:

en estas obras demasiado grandes, más grandes que el autor, siempre se deja presentir el momento supremo, el punto casi central donde el autor, si se mantiene, morirá en la tarea. A partir de este punto mortal vemos alejarse a los grandes creadores viriles, pero lentamente, casi apaciblemente. Y volver con paso calmo hacia la superficie que el trazado regular y firme del radio permite luego redondear según las perfecciones de la esfera. Pero cuántos otros no pueden sino arrancarse con una violencia sin armonía a la atracción irresistible del centro, cuántos dejan detrás de sí cicatrices de heridas mal cerradas, huellas de sus huidas sucesivas, de sus retornos desconsolados, de sus ir y venir aberrantes. Los más sinceros dejan abiertamente al abandono lo que ellos mismos abandonaron. Otros ocultan las ruinas y esta disimulación se convierte en la única verdad de su libro (Blanchot, 1945: 50).

En la poesía de Stella Díaz Varín siempre orbita la muerte. Estas “idas y venidas” se pueden ver tanto en ella como en los sujetos de enunciación que crea. El vértigo y la experiencia del abismo son palpables constantemente en su escritura, lo que conlleva la presencia del erotismo y de la muerte. Estos últimos configurarían la dinámica de “ir y venir”, de entrar y retirarse, del paso de la discontinuidad a la continuidad, bajo el alero de un sentimiento doloroso (desarraigo existencial y temporal). Así se explica la estrecha relación entre ambos (erotismo y muerte) en los escritos poéticos de Díaz Varín, poeta fantasmal capaz de pasar de un estado a otro, sin encontrar su lugar (continua búsqueda). Asimismo ambas experiencias (la erótica y la de muerte) proponen una superación de los límites de la existencia y del tiempo a los que están condenados los seres humanos. La poeta se encuentra siempre en tránsito (reconstruyendo su subjetividad), o en los recuerdos de un tiempo pasado (que al parecer fue mejor). El sentimiento doloroso pareciera ser exonerado solo bajo la presencia de lo sagrado, es decir, bajo el alero de la continuidad. Este terreno sagrado, “despertar silencioso” (fuera de la conciencia), se presenta como la única forma de abolir la soledad.

Referencias Bibliográficas

- Bataille George.2002, *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores
- Bataille George.1960, *Breve historia del erotismo*. Ediciones Calden
- Baudrillard Jean.1989, *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Blanchot Maurice. 1969, *El espacio literario*. Buenos Aires: Editora Paidós
- Chevalier, Gheerbrant.1995. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder
- Díaz Varín Stella. 2011, *Obra reunida*. Santiago: Cuarto Propio
- Gómez, Cristian. 2011. “Stella Díaz Varín, poesía religiosa” (prólogo) en *Obra reunida*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Lihn, Enrique. 2011. “Stella Díaz Varín” (prólogo), en *Obra reunida*. Santiago: Cuarto Propio.
- Paz Octavio.1993. *La llama doble*. México D.F: Editorial Seix Barral
- Paz Octavio.1990. *Los hijos del limo*.Barcelona. Editorial Seix Barral
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima Segunda Edición
- Triviños, Gilberto.1996. “La metamorfosis de la Muerte semejante a Diana en la poesía de Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra”. Revista Acta Literaria N°21

Linkografía

-Alasevic, Alejandro. (2011). “Los dones previsibles, la fractura entre lenguaje y experiencia. Una aproximación crítica a la poesía de Stella Díaz Varín”. En *Revista de latinoamericana de ensayo*. Recuperado de: <http://critica.cl/literatura-chilena/los-dones-previsibles-la-fractura-entre-el-lenguaje-y-la-experiencia-una-aproximacion-critica-a-la-poesia-de-stella-diaz-varin> [2017, 01 de marzo]

-Rodríguez Arratia, Nelson. 2004. “Stella Díaz Varin: la poesía como gesto autobiográfico (escritura y experiencia interior)”. En *Literatura y Lingüística* N° 15: 91-106. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112004001500007&script=sci_arttext [2017, 01 marzo]

-Tzara, Tristán. s.a. *Siete manifiestos Dadá*. Recuperado de: http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Tzara,%20Tristan%20-%20Siete%20Manifiestos%20Dada%20%5Bpdf%5D.PDF [01 marzo]

ANEXO N° 1

VIII (*Los dones previsibles*)

Me han quitado la sombra

El canto de los pájaros

La bienamada sombra de las alas

Tutela dulce

A mi dolida resistencia.

Otras voces requiebran sus agujas
en la reminiscencia de la piedra.

Pero el oído escucha

Y el ojo y la piel

Tienen su voz secreta

Su táctil llamarada

Me devuelve el sentido

Y hay un severo manantial

De paredes poderosas

Dentro de mi más hondo manantial

Donde

Todo lo que en el aire vibra

O huele o fulge o agoniza

Me nutre y se filtra y acentúa.

Execración de la materia (*Razón de mi ser*)

Crujiente, errante en medio del camino,
con la cruz abatida de mis brazos
caídos del altar de mi costado.

Sola y herida en medio del camino,
como un roble azotado en la tormenta,
sin la primera posesión del agua,
sin el último beso de la espera.

Sola, como en el páramo,

con la inquietud de quien nada desea,
sin la inquietud de tu primer quejido,
viendo de las entrañas de los cardos
salir palomas, penetrar distancias;
viendo la cabalgata silenciosa,
fantasmal de las garzas emigrantes-

Cómo se desperezan mis serpientes,
ay, mi selva interior, cómo me llama.

Quiero, aunque herida y azotada y breve,
un descanso de flores en la cripta
sin el último hedor de una osamenta
y con la fuente abierta del espíritu.

Basta de la materia sin estirpe

que el ídolo de oro, siempre es barro.

Nunca produjo en mí, llanto de histeria
profundo anhelo ni emoción profunda.

Quiero quedarme así, como fui siempre,
con el delirio de alcanzar la Hostia,
sin la profundidad de mis cavernas
por lo tanto, sin ruidos y sin voces.

Sin la profanación de tu mirada
que horada vientres a la distancia.
¿Es que tiene límites la idea
y el ansia puede conquistar el ansia?

Quiero dejarme estar, aunque me azote
la tempestad de tus orgías, cuántas,
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.

Por último, la roca ¿no es feliz
en su engranaje solitario y verde,
no la acarician las espumas pálidas
con su lengua infernal de sal y hierro?
Y ella, ¿no está llorando sabias lágrimas?
¿Alguien la ha visto darse a las espumas?
Nadie.

Somnolencia inaudita (*Razón de mi ser*)

Yo digo
La llaga del tiempo es profunda,
que cada apertura de las horas
en que suena el derrumbe de los cálices
es desolación para el espíritu.

Más, no interpretes a tu sexo
como el desentenderse de la imagen,
no pretendas buscarme en la redoma de mi
sed interior;
has de saber
que el sacrificio de mi mundo triangular,
motivó la ira de los hombres,
más, los dioses bendijeron mi osadía.

Ya lo sé, que pulsaba mi lira en tus rodillas
y ardí de soles en tu boca,
y no fui feliz.
En la estructura gris de tus milenios
no existió la remota eucaristía,
ni el soberbio impulso de la mano
radicaba mi dicha.

Anduve y fui a mis reinos interiores
para verificar mi pensamiento.
Mi planta, en el sarmiento y en la roca,
y en el pezón oscuro de la sombra
fue dormido,
y tú, ibas tras de mí siguiéndome

y yo oía desde mí que me llamabas,
y sentía el cantar de las espigas en el campo
de sol,
meciendo pájaros.
Más, tú, ibas con tus lobos tras mi huella
mordiéndome en las sienes tus deseos
torvos, en el espasmo de tu sangre.

¿Sabes cuánto duro mi marcha al caos?
Hasta el dominio de las madre selvas.

Mis pies de bailarina
de tanto torturarse no sangraban,
y una visión de la región del sueño
envolvía mis tules amarillos.

¡Cómo deben dolerme las ojeras en la vigilia
azul!

Tanto quedarme a solas me hace daño,
tanto sentirme mía ya no siento.
Suma benevolencia de los cielos
el poder empaparme del rocío,
suave puñal de sabio sacrificio,
lacerante estilete de mi agonía presunta.

Cómo deseo, hermano
tu estadía en mi hora suprema,
la joya zodiacal de tu mirada
sobre la tierra blanca de mi seno,
cómo deseo el tacto de tu palma
cuando suena el derrumbe de mi cáliz.

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

Cantos a Anadir- I (*Sinfonía del hombre fósil*)

Yo estaba como aquel a quien le han sido
arrancados los ojos por una manada de
serviles águilas. Y mi sangre entonces, era
vertida en el pozo más oscuro de mi casa
junto con el estiércol y las palomas muertas.
Yo era aquél a quién servía de morada, la
tumba de sus antepasados; - silvestre, como
todas las tumbas silvestres. 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 en
la primera amadora. Para mí, ella era él;
entonces ya no sabía si mis venas eran mías o
si mis dedos recorrían verdaderamente mis
muslos, deseando encontrar los poros, más
debajo de la piel.

Pero un día fui mío y me escurrí como un pez
sediento hasta mi vientre, y estuve en el por
largo tiempo y nací.

¡Oh, extraña coincidencia! Me sentía suave y
voluptuoso porque era el comienzo- y creí en
esos instantes, que cada vez podría hacer lo
mismo; era tan bello no compartir nada, no
dar nada, aún cuando recordaba haber besado
ardientes labios.

Mas, el amado repitió mi nombre durante
varias noches y fue como si el hijo recién
nacido, cantara una canción de cuna para su
madre. Ya no lloraba, y sin embargo tenía las
cuencas salobres y prendidas las comisuras.

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.

Anadir, agita tu mano blanca y aguda y dime si la noche, alguna vez dejará sus pisadas procelosas y habitará en tus ojos para siempre.

Anadir, eres suave como el tallo de una flor de esparto y puedes ser mía; te daré a beber inolvidables zumos y serás inmortal como tu amante. Ven, acerca tu aguda mano blanca hacia el nacimiento de mi cabello y sabrás como crece, bulliciosamente, como las cascadas y las hojas y la hierba perezosa del camino.

Anadir, si te dijera que acabas de nacer junto conmigo me tendrías más confianza, pro ya ves, la fatalidad ronda mis puertas y no puedo mentirte, pero descenderé desde mis comienzos para estar contigo y podré besar tu ardiente mejilla. Entonces tu planta bailará sobre los cristales líquidos de la lluvia, y reirás como una niña recién parida.

Introducción al vértigo I (*Sinfonía del hombre fósil*)

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

¡Ay, ya no tengo más deseo

que comparar mi piel con la piel de los muertos!

Cuando a ignoradas lianas rojas penetraste
y desmedido con tu palabra
para arrancarme del revés del día,
era como desentenderse de tu paso,
porque era tan difícil la luz para mis ojos,
como el lecho de una niña que dice estar virgen,
como la exactitud de tu presencia.

Porque ya no quería vivir estando tú presente.

La amargura se echaba a mis pies como un perro
y era la angustia, como un hueso marino
sobre un pequeño laúd
mientras yo pervertía el silencio
para así descender de tus ojos.

Del espacio hacia acá como dos tiempos (*Tiempo, medida imaginaria*)

La noche,
Dislocada como ala de cetáceo herido.
Amortajada siempre que la papila niegue su orfandad.
Mar ampuloso y de grotesco seno;
Cuando la claridad se haga en mí
No necesitaré de vuestra amada boca,
No necesitaré del meloso soliloquio de tu vértigo.

Me tienes, como un pez a su escama
miserablemente uncida a ti,

llevándote como niño caníbal al pecho de su madre.

Y no he de desperdiciar hora, para maldecir

Tus pariciones de planetas fosforescentes

Que vomitas a mi lado sin ninguna delicadeza...

Olvidada como árbol de desierto,

Donde trasplanta el viajero su éxtasis sin experiencia,

Feliz de abandonar el barco,

Deseando encontrar en la tierra

La veta misteriosa de la felicidad.

¡Navegante audaz,

Disociador del mar y de la tierra,

Veneno oscuro será tu camino hacia el infinito!

Quién, sino el olvido,

Quién sino la medida de una juventud soslayada

Viene en mi ayuda ahora.

Ahora que he aprendido a pronunciar palabras

Contra Dios y sus signos

Y me arrodillo de hipocresía ante los conocidos.

Cuando en ángulo recto junto a una puerta

Espero la palabra de bienvenida.

Y sólo escucho dentro, ruidos de vasos

Llenos de un vino generoso que jamás probaré...

Hay continentes simples, de un solo país

Con ciudades elementales y casas de un piso

Donde podría abandonarme,

Y a tientas buscar el ocio y sus virtudes.

Pero el recuerdo tan sólo de tan buscado paraje,

Me pinta en la cara un gesto de asco.

- Como si penetrara a la habitación del amor

Y me encontrara con tres cadáveres

Ante una cena inconclusa de ostras descompuestas-.

Epílogo (*Tiempo, medida imaginaria*)

Tiempo soberano, eterno y fecundo, como las mieles

que saboreo- recuerdo ingrato y dulce-dueño.

Tiempo, que anuncias la soledad, como ciertas aves la

lluvia; monzón, donde clava la espuma su regusto sudoroso

de ahogados y vencidos.

Tiempo-marea, yugo y libertad. Cuando colmas la

vida de silencio y conminas al ánimo contra la verdadera

dicha, que es efímera, cuando en tus ríos, que la

pupila desvanece en loco intento de conservación se yergue

tu indecisa figura, me basta solo recurrir a los elementos

que la noche aconseja y golpeo tu faz, demacrada

por los amaneceres.

Porque he descubierto que, agazapado -
amante celoso

que acaricia y entretiene mi sueño- lloras
sobre la

cabellera y te deleitas, adivinando la pupila
que mira

hacia paisajes que no te pertenecen, porque te
dispones

a matar.

Aún no me harás besar la tierra, porque me
estoy

ejercitando como los sauces jóvenes, he
aprendido a beber

el agua desde los ojos mismos de la tierra y a
mirar

hacia abajo, sin conocer el vértigo que
produce la cercanía

de la Osa Mayor.

Para mirarte y comprender que tu reputación
de seductor,

debo mirar a la lejanía de los caminos, donde
se bifurcan

los caminantes, ajenos a tu poder, hacia la
comarca

de los párpados entornados.

Así te perderé de vista y no escucharé tus
lamentaciones,

porque me habré liberado de tu presencia.

X (*Los dones previsibles*)

Hubo una vez...

El amor enmudeció

los recintos de la memoria

Él

Era de las tristes partidas

De la última gota

Y fue escanciado en mi vaso

En el cauce verdadero

Su palabra rodaba

Anticipando una mañana sutil.

Yo era el río

Mi amado

Era el dios joven y el auriga.

Yo era el látigo.

La vibración del aire

Entre los abedules

Hacía mal a sus oídos

Fustigar la mariposa -me dijo una vez-

Va contra las leyes de la estética.

XI (*Los dones previsibles*)

Lo atormentaba

mi cosecha de sueños antiguos

Pero fui yo la savia

Que lo nutrió en su adolescencia

Ese
El que yo amaba
Cantó el canto de las aves pasajeras
Yo
Edifiqué los aires
para verificar la voz de la zampona.

Del pecado su símbolo (*Razón de mi ser*)

Amor,
yo he mancillado las entrañas del árbol.
las golondrinas volaron del alero
hacia extraños veranos.

Amor,
no repitas la plegaria del árbol
ni me digas amante.

El silencio del agua, desde el límite
de tu absurda presencia,
desparramó la ausencia de mis huecas
palabras.

Maldigo entre las sombras, el espejo
que copia de mi boca su mueca descarnada,
y el polvo de mis huesos se mece en sus
trigales
y de insomnio, ríe el alma.

Si he mancillado el árbol en su efigie
y bebo del licor de la amapola en su cráneo
de mieles,
si he hundido mi violento meditar inaudito.

En el cielo de brumas que me cubre las
sienes,
si el huerto se estremece de mi propio
cadáver,
si el fuego me circunda,
si he bebido el veneno de mi celeste arteria,
¿qué podría ofrecerte?

Después que fui contigo junto al Apocalipsis,
se trastocó de hieles mi copa rebosante,
y después el andar, y el andar y después
la muerte con su muerte.

No. Ya no podría serte.
¿No ves que la muralla, y el abismo y la
hoguera
me separan del alma?

Amor, no repitas la plegaria del árbol
que me quema los ojos una lágrima tuya
y he de vencer la absurda fortaleza del llanto.

Amor,
no repitas la plegaría del árbol
ni me digas amante.

Desolación y vínculo (*Razón de mi ser*)

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.

Yo, que era la misma muerte,
y fui yo quien decreté mi angustia
sobre la enredadera de mi sangre;
fui yo quien horadó la roca durante tanto tiempo,
para cavar mi fosa... y ahora,
he aquí mis dedos, deshilachados tentáculos,
raíz de cardo muerto.

He aquí sobre mis ojos, otros ojos
mirando la vacía, la ausente risa tuya,
he aquí mi pezón florecido como almendro dulce,
he aquí mi actitud, mi modo de beberlo.

La noche, se tendió en sus cerrazones
y el único latido es de mis sienes.
Una bandada negra me oscureció los párpados
y me tejió el silencio.
Como una campanada se retuercen tus pasos,
cómo me están mintiendo,
me pregunto si vienen caminando tus piernas
y sólo está el silencio.

Ah, como los olores no hacen ruido
murió mi cabellera,
y el olor es a incienso, a moho, a azufre,
nauseabundo olor a flores secas,

a sal quemada,
a crisantemos haciéndose el amor,
olor a huesos calcinados,
a diluida nieve hecha cenizas,
olor a novia, a mar, a muertos.

Hermano mío, ven, está llorando
en nuestro cuarto una página en blanco.
Ven antes que el maldito esqueleto me
quebrante las sienes.

Sus ojos cinerarios son tan pálidos,
que mi alma está riendo entre sus dientes,
y ahora quiere penetrar en mí
para saber qué pienso, para decir después:
Ah, tú, la indómita, rebelde bestia,
danza, mientras recuerdo
cómo era el antiguo color de tus pupilas,
danza al son de mi música de huesos
y dame tu corazón, íntegramente
así intacto, para morder su hueco y escupir
sus semillas
y morirán los trigos y nacerán tristezas;
porque tú no has de ser
la que me dé del vientre la cosecha de
almendras,
ni tú la de las manos en actitud de virgen,
ni tú la del misterio de los amaneceres,
porque a cada mirada de la noche, te esfumas,
y apareces a cada mirada de la noche.

Mariposa nocturna, dame tu cabellera,
dame tu corazón, tu incertidumbre, dame,
dame tu cabellera.

Hermano mío

En el dintel del huerto de mi angustia,
hace miles de años que se murió en tus manos
mi corazón.

Biografía del árbol (*Razón de mi ser*)

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.

Desde tus interiores, desde tus interiores
pensamientos,
desde tus uñas, desde tus guijarros,
desde el fondo ignorado de tus poros,
miro mis ojos, y estoy
como alguien que recién llegara
con un escarabajo por antorcha, desde el
alumbramiento,
como el metal dormido después del arrebato,
como una puerta, enamorada de sus goznes.

Siento que el corazón me huye igual que un
pájaro;
y que no es sangre la de mi fuente torturada

por el badajo triste de un trozo de madera.
Siento que el corazón me huye y no regresa.
Me quedo, como quien se despoja del vientre
y espera un niño rubio.

Las vegetales voces, me traían
el último parpadear de tu estrecho cerebro de
madera,
y era el continuo viaje de sus extraños jugos
desde la cima de hojas móviles
hasta el ombligo de mi cráneo.

Recorrían mis brazos de corteza tus labios
hasta encontrar las suaves paredes de mis
labios.

Mientras las oprimidas raíces lamentaban su
encarecida muerte,
yo esperaba mi muerte, y entonces
las inmensas boqueras de la noche me
llevaban al sueño.

Era tu nacimiento.

Yo sé que soy igual. Y en ti me he quedado
como aquel nido triste de golondrinas
muertas
que habitaba en el hueco donde aún no crecía
tu corazón.

Era tu nacimiento.

Desde lejos el hombre
que venía por contemplar el parto
te encontró canturreando, meciendo
primaveras. ¿Y yo?

Qué hacían mis cabellos sirviendo de raíces,

nunca pensaba que cada filamento de mis
sienes

paría un escorpión?

Aunque ya no camino dentro de los zapatos
en busca de la noche,

y aunque no tengo vértebras donde me
aguijoneen

las agujas del vino y del tabaco,

aunque mis manos cambien su ritual,

sabré de tu conciencia torturada,

y tendrás siempre un llanto que contar,

y serás una leve semilla

que escupirá el más sucio de mis poros.

Porque el hombre que vino a ver su niño
rubio

me encontró con el vientre latiendo en tu
osamenta.

Porque estaré riendo dentro de tu cerebro de
madera

como la más maligna de las cosas,

y estaré organizando, entre madre selvas,

entre escamas de peces escogidos,

entre las maderas, con mis escorpiones

la soberbia lucha de los bosques,

y serás tan sórdido

como cuando me iba consumiendo por la
húmeda lepra,

y le diré al sepulturero y al leñador:

-Ve, ahí tenéis la carne cotidiana para vuestro
hambre-

y usarán sus uñas para arrancarme mi última
mirada de tu vientre.

El agua abierta en dos que estás mirando, no
es el agua,

es la hija del agua.

Ah, el desintegrarse.

Yo no sé si estoy aún en ti

o en el trozo de pan que se comió el mendigo.

Llamaré al leñador o a mi sepulturero para
saber de mí.

¿Dónde estoy?

Esta mañana hacía mucho frío

y parece que he ardidido en la chimenea de un
burgués.

¿Dónde estoy?

He heredado las mismas cosas mías, mi
palabra, la posesión del tiempo,

la azulada maraña de mi sangre,

sólo que los tendones se me han puesto tan
rígidos como raíces muertas.

Antes que renaciera convertida en las verdes
espirales, era más razonable.

Por ejemplo,

comprendía el orín de los perros invadiéndolo
todo.

Ahora que lo siento,

creo que es menos triste nacer cardo...

Donde estoy.

Me gustaría mucho visitar los lugares
antiguos,

conversar con los hombres en las tabernas
grises,

donde el agua es poseída por la sangre.
Habría, por supuesto, un marinero rudo que
me haría callar.

Bastaría uno solo de sus gestos,
el golpear de sus dedos tatuados sobre mi
carne sucia maldiciéndome.

¿Sientes cómo ha crujido la madera?

Si parece que llora.

Antes, cuando ambulaba dentro de los
zapatos,

era más razonable y era feliz.

Tenía una cachimba de coral
y dos ojeras de basalto negro.

Ahora

el no saber dónde estoy, me pone triste,
porque pienso por las alas de cualquier
cuervo,
por las astillas de los crucifijos,
por el cajón de uno que ha muerto de lujuria,
por el bastón de un ciego,
o voy a la agonía junto a una pierna
huérfana...

Porque llegó la noche de los vaticinios
y porque vino el desamor,
corrió el hombre a la búsqueda de pequeñas
cavernas
donde invadirse de soledades.

Yo sé lo que es rondar los cementerios
en búsqueda de una anémona virgen,
y trepar por las cruces adheridas al viento

y desmenuzar huesos con el espanto
pendiendo del filo de las uñas.

No me podréis hablar de tumultos
o de cicatrices renovadas.

Estoy bebiendo el polen de las mariposas
muertas en mi vaso de vino

para olvidar que vivo de recuerdos.

Estoy regresando de uno de mis últimos
viajes

¿Desde cuándo existo?

Debió haberme crecido otro cabello, pero no.

Son los mismos.

Ven tú, el último de mis espectros ven, tú el
último.

Ya que puedes mirar desde tus interiores lo
que dice mi voz

ven a palpar la extraña flor de hueso que me
ha nacido

en medio de la espalda.

Hubo una lluvia pálida de esqueletos
indecisos y

he aquí una flor de hueso...

Ah, pero aún no he llegado.

Tengo una fría sensación de llanto en las
pupilas

y mis manos aún desdibujadas no te
pertenece.

Puedes mirarte, es cierto,

en el trozo de agua que está donde debiera
estar mi corazón

sí, puedes mirarte.

Espera.

¿Cómo sabes si a la noche llego
en la primera muerte de una hoja?

Nada de estadías inútiles y abreviadas cuando
comience a ser.

No quiero la mirada con perspectivas de color
ni mi garganta con sabor a salmuera.

Me basta una pequeña paloma con dos
párpados
para mirar volando y así poderte ver
desde todos los ángulos del tiempo.

Ah, si pudiera decirte que me duele la imagen
de tu sombra,

cuando comienzan a evadirse de sus cuencas
los astros enemigos.

Aunque de bruces, aunque de rodillas,
encaramada a la humedad del día
y no te encuentro. ¿Dónde estás?

Te me has perdido extraño ser y no te
encuentro.

Yo sé que puedo ir hacia tu voz,
hacia tus olores efímeros,
hacia tus emanaciones de dormido sándalo
y no lo quiero,
me basta remecer la cabellera para beberte, y
cuánto,
desde tu desolado pensamiento,
hasta el apetecido líquido de tu última
vértebra.

No, no quiero ir hacia ti. ¿Para qué?

Has estado amedrentando mis inviernos con
tu perfil

y tus extrañas primaveras. ¿Y yo?

Recién, recién he regresado.

III (Introducción al vértigo - Sinfonía del hombre fósil)

Cuando a mortales sacudidas y espesas
nieblas

tiendo a vencerme sobre algas gigantes,

y en actitud de sol desposeído,

me escondo en los umbrales de las puertas.

Como pez derrotado, su suavidad perdida,

como hacinado grupo de maderas,

como apagada hoguera, como un grito,

como despedazado pan, como yo ciega.

Vengo en creerme eslabón y un símbolo

y una predilección y un desafío,

vengo a creerme la soñada boca

y el huésped prometido y la palabra cierta;

cuando a quietudes y a presentimientos

y me encuentro en la tierra caminando...

Háblame corazón, hállame sangre,

encuéntrame mortaja, desentiérrame,

que bajo ligera nieve estoy ardiendo.

Deja caer el pelo sobre mi espalda de sonora
madera,

bésame con la lengua de hoja húmeda
y déjame morir definitivamente.

Los vientos encogidos
me azotarán insectos,
y en las manos asiré una luciérnaga.

Cuando la recién desposada (*Tiempo, medida imaginaria*)

Cuando la recién desposada
desprovista de sinsabor
es sometida a la sombra.
Sí. A su sombra...

Enciende la bujía y lee

¡Ah! Entonces no es nada
la venida del apocalipsis,
los hijos anteriores enterrados
y un hilo de sangre desprendido del techo.

No es nada ya el océano y su barco
ni la muerte que intuye la libélula
ni la desesperanza del leproso.

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 escogeré el momento oportuno
para enterrarla.

La arenera

Crónica. Dos de febrero

Cinco centímetros de columna

A nadie le dice nada

Qué una anónima arenera...

Mal gusto del periodista

Por tal condimento a la hora de almuerzo

Mal gusto de la muerte

Sonrisa endemoniada de la vida

Una mujer arenera...

Diez uñas

Y el silencio

Para escarbar milenios.

Sedimento del tiempo

Pagado y miserable

Cuatro pesos el metro cúbico:

Ripio arena y sangre

Para la construcción del Caracol

Cuatro pesos

El metro lineal de alimento sudoroso.

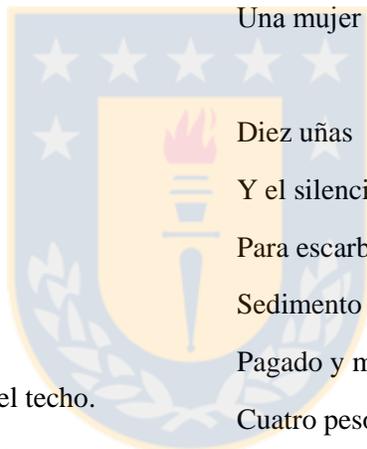
Monedas apagadas de sonido

Cara de la Miseria

Sello de la vergüenza.

La firma constructora:

Cuatro millones



Mil y más mil dólares se necesitan
Ya vamos llegando
Un poco más de fuerza y ya estaremos
Cómo no aprovechar la mano de obra
Si por primera vez no cuesta nada.

Cuarenta y mil siglos la Arenera
Con sólo diez uñas y el silencio.

Flor se llamaba.

Nada más que una crónica
Un suelto de noticia cotidiana.

Flor María Beltrán

Y dieciséis años

En los brazos de Julio

Vivientes

En la población “Lo amor”

Qué coincidencia

Cinco bocas

Menos mal que sólo cinco bocas

Cinco bocas asociadas con el hambre

Una ligera operación aritmética

Y tenemos

Algunos pares de zapatos metafísicos

Una que otra vez

Uno con otro

Una que otra vez el andrajo colorido

Una que otra vez el mendrugo

El jergón, la Eucaristía

En el río Mapocho

Llegó a puerto la Flor

Dieciséis años

Recalando en puertos de pasada

En aguas turbias

Resacas, mareas.

Una que otra sonrisa entre la nada

Dieciséis años en los brazos de Julio.

No la ayudó

La arena decantada

No la ayudó

El rodado cantar

De la piedrecilla volandera

Bajando las pendientes

Las promesas.

No la ayudó Julio

A pocos pasos de la impotencia

No la ayudó la esperanza

De cinco bocas esperándola

Las cinco esperas hambrientas

Repetición de ojos oscuros

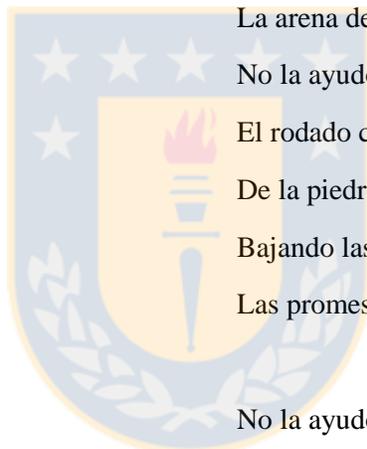
Abiertos al miedo

Bofetón impotente al firmamento

Puño encerrado y maldiciente

A la estrella perdida

Mala suerte la vida, Flor Beltrán



Muy lejos tu sonrisa tu esperanza
Ese lejos
Cuando la primavera diseñó tu cintura
Ese tan lejos
De la palabra coincidente
Ese más lejos
Cuando Julio Cifuentes
Enterneció la “mejora” con sus besos
Ese presente-lejos
Cuando la vida Mentirosa por cierto
Encendió tus pupilas
Y se afincó en tu vientre
Durante cinco veces
Para después de un tiempo
No el justo, no.
Tus diez dedos sin uñas, tus silencios
Tus cinco bocas ávidas
Tu Julio
Los tragará la arena, tu alimento.



Flor María Beltrán
Compañera arenera sin palabras
Sin títulos, sin zapatos
Con la misma pollera
Te sepultó el más grande de los derrumbes.

En tus pestañas, en tus crenchas
Florece las arenas...

