

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE
VALPARAÍSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL
LENGUAJE



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATOLICA
DE VALPARAISO

Memoria y poesía:

El trauma de la pérdida en el (contra)relato del

niño/poeta huacho en la poética de Delia Domínguez y Sergio Muñoz

Seminario de Graduación

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Profesor Guía: Claudio Guerrero Valenzuela

Alumna: Pía Carolina Reyes Vilches

Viña del Mar, Noviembre – 2014

Índice

Introducción

Capítulo I.

Mirar hacia atrás: recorrido por ethos materno, pater genérico y la memoria mestiza.

Capítulo II.

Poetas de la memoria: Delia Domínguez y la poética de la memoria fetal.

Capítulo III.

Poetas de la memoria: ~~Sergio Muñoz~~ Gabriel Cereño y la poética de la memoria huacha

Conclusiones

Los huachos miran hacia atrás.

Obras Citadas

Introducción

“El pasado como proceso que se realiza en el presente y tiene lugar en el momento de su rememoración; como experiencia actual de aquello que ya no está; (...) El pasado como disolución y promesa: disolución porque su manifestación es residual dado que existe como resto de lo perdido y promesa porque está disponible para ser leído desde el presente y mediante nuevas coordenadas de interpretación que revelan formas inéditas de entenderlo.” (Saraceni15)

La línea investigativa de este trabajo busca evidenciar el problema identitario del huacho como representante de una cultura latinoamericana, que por esencia y conformación es mestiza, violenta y de múltiples etnicidades. Mediante la voz reminiscente del huacho se busca recuperar el imaginario infantil de un tiempo histórico preciso.

Para efectos de este trabajo, uno de los objetivos es revelar el concepto de huacho y su consecuente evolución en la construcción histórica de la memoria nacional, para así observar cómo la poesía se convierte en el catalejo del que se vale el poeta para tematizar y rememorar la infancia como estadio fundacional de la memoria individual y colectiva.

Los objetivos que persigue la investigación pretenden, a nivel general, explorar el alcance e incidencia del objeto cultural infancia en un corpus de poetas chilenos del siglo XX y reflexionar en torno al huachismo como fenómeno singular de la cultura latinoamericana y chilena. Respecto a los objetivos específicos, buscan analizar una selección de textos poéticos aplicando conceptos y categorías de los estudios literarios y de la cultura y proponer una línea de discusión sobre las relaciones establecidas entre tradición poética chilena e infancia.

A raíz de hechos históricos que van desde 1900, surgen nuevas políticas públicas que buscan mejorar la calidad de vida de los niños y niñas de la calle, siendo una de las más

importantes iniciativas la fundación del Hogar de Cristo, con la legendaria figura de Alberto Hurtado y su camioneta repleta de los “*Luchines*” del Mapocho, dignos de las canciones de Víctor Jara. Por ello, a partir de la literatura de los años 50’ emerge con más fuerza una nueva voz de enunciación, una voz hasta ahora aplacada, la voz del *huacho*. La irrupción de este discurso supone un reposicionamiento de la figura del huacho como elemento constitutivo de la identidad nacional. Esta nueva voz gana aún más potencia en el periodo de la Transición de la vuelta a la democracia en el Chile de los ’90.

Esta noción histórico-literaria, a pesar de potenciarse en los años 50’, se remonta a la época de la colonización española y constituye una arista significativa en la construcción de la identidad latinoamericana. El vástago huérfano indo- español surge cuando los conquistadores españoles, a punta de escudo y violencia, se infiltraron en la vida social indígena dejando abandonados a su suerte a la mujer indígena y su descendencia bastarda, dando así inicio a la larga historia de mestizaje que atraviesa a Latinoamérica. La concepción del niño/a ilegítimo de la época de la colonia se instalará silenciosa en el orden social chileno, constituyéndose así como una indeseada marca de nacimiento que es sinónimo de violencia, abandono y pobreza.

La presente investigación guarda relación con la instauración del discurso huacho como respuesta sociocultural a una época, pero también, como una nueva forma artística de aproximación a la infancia como objeto temático. De acuerdo a lo anterior, la investigación se desarrollará en base a lecturas críticas de dos poetas chilenos, uno de mitad del siglo XX y otro del presente siglo. El criterio de selección responde a la presencia temática formal del concepto de huachismo en alguno de sus poemarios. Se pretende, por una parte, develar las significaciones y las representaciones de infancia subyacentes en la producción de los autores y su consecuente relación con el espacio cultural chileno circunscrito. Del mismo modo, se

busca descubrir desde qué lugar los poetas hablan de infancia, a fin de entender no solo lo que se dice acerca de esta, sino también cómo se habla de ella.

Respecto a las consideraciones metodológicas, entendiendo que las fuentes y perspectivas desde las que se aborda la infancia son múltiples, la lectura teórica se sustentará en categorías propias de los estudios literarios y de otros lugares del saber cultural. Infancia, poesía, identidad, memoria y huachismo son algunas de las categorías de análisis.

Por otra parte, en primera instancia se hará un breve repaso del contexto histórico-cultural de la segunda mitad de siglo XX que nos permitirán realizar el enroque entre tradición e infancia poética. Igualmente, para dar cuenta del *cómo* tematizan los autores al fenómeno de la infancia, se delimitarán aspectos semánticos formales que permitan acceder a los campos semánticos subyacentes en el corpus seleccionado.

El recorrido historiográfico se basa en gran parte en los ensayos *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno* (Sonia Montecino 1991) y *Ser huacho en la historia de Chile* (Gabriel Salazar 2006). Ambos permiten esclarecer los orígenes del huachismo y su consecuente desarrollo en el Chile del siglo XIX y los albores del S.XX.

El ensayo de Montecino permite entender los personajes y relaciones genéricas que intervinieron en la conformación mestiza de la identidad latinoamericana, la experiencia del abandono y el problema de la ilegitimidad. En definitiva, la autora permite perfilar las circunstancias desde las cuales surge el huacho antes de ser huacho. Salazar, por su parte, presenta un panorámico recorrido por la vida del huacho y la consecuente evolución de este. Así mismo hace un repaso de las políticas públicas instauradas para erradicar al huacho y evitar la creciente migración de este a la ciudad.

Por otra parte, nos valdremos de los postulados que Gina Saraceni desglosa en *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria* (2008) para entender el ejercicio que realiza el sujeto rememorante como “disolución y promesa”, es decir, entender al texto poético como un acto de reminiscencia en sí mismo, en donde lo perdido y lo recuperado convergen. Debido a esta dicotomía podemos aproximarnos al lugar de enunciación del poeta y entender el porqué de la necesidad vital de visitar un estadio tan primitivo. Así mismo, los planteamientos sobre herencia y memoria tienen directa relación con la instauración del huachismo como fenómeno. El huachismo es finalmente, una deuda con un pasado en penumbras y desde su arribo al mundo, el huacho, camina solo. En la ausencia de ambas categorías se funda el huachismo.

Finalmente, para reflexionar sobre la figura del huacho como heredero multiforme e incompleto, se han seleccionado dos poemarios en los cuales sus autores problematizan su propia condición de “huachos”. Se trabajará primero con una selección de poemas de Delia Domínguez a modo de desentrañar la búsqueda de la autora respecto a sus orígenes, permitiéndonos así revisar la figura siempre ausente de la huacha. En segundo lugar, se analizará *lengua ósea* (2003) de Sergio Muñoz. El poemario, que se presenta como una caja de pandora, lleva al lector de recorrido por una plétora de eventos vitales que trazarán y fragmentarán la identidad del autor.

No obstante, a pesar de las similitudes entre ambos, cada uno concibe su huachismo desde aristas distintas: mientras uno es huacho de nacimiento, el otro es más bien huacha de esencia. Igualmente, ambos autores nos presentan dos caras de la misma ocurrencia; dos concepciones diferentes, más no opuestas ya que ambos dejan entrever la búsqueda permanente y la herida del abandono.

Capítulo I. Mirar hacia atrás: recorrido por *ethos* materno, *pater* genérico y la memoria mestiza

Somos una cultura ritual cuyo nudo fundacional es el mestizaje acaecido durante las Conquista y Colonización. La conjunción de las culturas indígenas - y en muchos casos negras - con las europeas posibilitó una síntesis social, desde la cual, un juego de elaboraciones y reelaboraciones, habría surgido un *ethos* particular: la cultura mestiza latinoamericana (Montecino 45)

El presente capítulo tiene por objetivo realizar un recorrido historiográfico por los eventos que intervinieron en el sincretismo cultural latinoamericano. Se busca pesquisar en qué momento del largo proceso de mestizaje que atravesó Latinoamérica en los albores del Nuevo Mundo surge el concepto de *huacho* y cuáles son las circunstancias que lo rodean. Del mismo modo, se busca esclarecer los orígenes del concepto y la práctica del huacharaje a comienzo del siglo XIX en Chile.

La historia de Latinoamérica y su multiplicidad de voces, hace difícil la tarea de definir los rasgos identitarios que aúnen al continente como colectividad al mismo tiempo que respeten las diferencias, permitiendo la auto-identificación y la toma de conciencia del yo dentro de la comunidad. Latinoamérica es un gran *melting pot*: diversas culturas congregadas para la conformación de una nueva.

Cuenta la leyenda que un viejo indio le da una lección a su nieto, diciéndole: “Me siento como si tuviera dos lobos peleando en mi corazón. Uno de los dos, es un lobo enojado, violento y vengador. El otro está lleno de amor y compasión. Ganará la batalla de mi corazón aquel que yo alimente.” (Leyenda india) Así, como el indio, el mestizo es mitad indígena, mitad español. Lleva la señal de la cruz herrada en la frente y el amuleto colgado del cuello.

El mestizo es contradicción y cohabitan dentro de él un blanco y un indio, un conquistado y un conquistador, un dominante y dominado (Montecino 45).

Arribados ya los conquistadores en el Nuevo Mundo, se apropiaron de la tierra, la cultura y las mujeres. Se insertaron de lleno en el cuerpo social indígena y por medio del amancebamiento y barraganía cambiaron el orden de las relaciones genéricas y dan origen a los problemas de estratificación social de la población.

Establecida ya la Conquista, la mujer indígena se va volviendo menos reticente al hombre español y ve en él potencial movilidad social. Al sostener una relación con el blanco, la mujer pseudo indígena aseguraba la apertura del bastardo (y suya) en la nueva sociedad en formación. Sin embargo, la unión entre indígena y el español no era aceptada por la población española y rara vez terminaba en matrimonio. Montecino señala que el asentamiento de una cultura mestiza latinoamericana propició la creación de un modelo familiar nuevo que no se ajustaba ni a los cánones europeos o indígenas. Frente al horror o vergüenza ante la penetración del “otro” en la cosmovisión indígena se conforma una nueva estructura familiar.

Así por tanto, la institución de la familia se ve modificada y se erradica la figura paterna. Desde ese momento, la familia era constituida por una madre indígena abandonada y su descendencia bastarda. El padre “era plural, podía ser éste o aquel español, un padre genérico” (Montecino 48). Gracias a esta herencia incierta, el hijo(a) accede solo a la parte de su origen entregada por la madre, mientras que aquella relativa al padre es semidesconocida: no sabe quién es su padre pero el capital cultural español no le es totalmente ajeno.

Etimológicamente, el concepto de huacho encuentra sus orígenes en el quechua y proviene de la unión de las voces *-huachuy*: cometer adulterio y *-huajcha*: extraño, pobre,

miserable (Lenz, 360-361). Igualmente, 6 de las acepciones recabadas por Lenz se refieren a la idea del abandono, separación y huerfanía: I. Hijo ilegítimo. II. Niño huérfano, III. Animal nuevo separado de la madre, muy manso y mimado (deriva en *ahuachar*), IV. Planta de cultivo que crece donde no se ha plantado intencionadamente. V. Huevo de avestruz encontrado lejos del nido. VII. Objeto que carece del par que completa el juego. (Lenz. 1904: 359-360). En definitiva, el concepto huacho alude desde su raíz a relaciones de parentesco y de falta, entendiendo que el huacho es aquel que carece de genealogía.

En las comunidades quechuas, la voz era utilizada tanto para denominar al niño huérfano como al hijo ilegítimo que era incorporado a la familia. Esto no ha de sorprender si se considera que la poligamia era práctica acostumbrada en las culturas indígenas. Solo una vez llegados los españoles al territorio, el término alcanzó el tono peyorativo que aún lo acompaña y se convirtió en esencia de la cultura indígena post-colonialismo. El término se alojará con fuerza en la conformación de la identidad genérica del Chile de principios del siglo XX

En la ausencia del *pater* se encuentra la raíz del problema identitario del huacho. Problema que en gran medida es reflejo de la cultura mestiza latinoamericana y del problema de definir cuál es la identidad asociada a ella. Para los efectos de la investigación, identidad se entenderá como el conjunto de “rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser el mismo y, entonces, distinto a los demás. Entre lo mismo y lo otro se abre así, el territorio material y simbólico de la identidad.” (Montecino 140)

La anulación del padre dará origen a la dicotomía legitimidad/bastardía en la que se ve inmerso el huacho. Ésta es un dilema tan primitivo como actual y discurre tanto en ámbitos sexuales como socioculturales. Primitivo, porque se remonta al siglo XVI con las campañas de conquista y actual porque el huachismo se instaló en el orden social nacional e instauró a su vez, un nuevo modelo familiar que perdura hasta nuestro días.

El huachismo se instalará entonces, como la “experiencia colectiva de la ilegitimidad, como hecho fundante de una cosmovisión que otorga a los sujetos una especificidad social” (Montecino 58). Es que a partir del abandono paterno, las relaciones genéricas madre/hijo se han de transformar, instalando lo femenino como objeto de deseo y sinónimo de lo maternal. Mientras que la identidad masculina se conforma netamente desde la posición de hijo y no hombre. Por ello, frente a la ausencia o intermitencia del padre, el huacho replicará el abandono y la violencia. Salazar (2006) trae a la palestra la ausencia de la voz de la huacha y plantea que esta se configura como voz en tanto deviene madre y se convierte en espejo de la parentela femenina.

Salazar, en *Ser niño huacho en la historia de Chile* (2006), saca a relucir un malestar que ha infectado – en el silencio- la identidad de Chile y ha puesto en tela de juicio la labor del Estado como entidad que debe velar por la seguridad, la educación y el amparo de sus ciudadanos. Para este fin, el autor realiza un recorrido histórico que permita vislumbrar lo que significa(ba) ser huacho en Chile entre 1800 – 1900. Importante es hacer la salvedad de que a pesar del período seleccionado por Salazar, el problema es aplicable a todo el siglo XX.

El huacho es el sujeto histórico que por excelencia concentra las consecuencias de los cambios nacionales de la época y evidencia las fallas del sistema. Se configura como un ser

carente de identidad y su lugar en la sociedad es silencioso puesto que no existe ni para el sistema ni para sus padres. Ser huacho sentaba las bases para una identidad fragmentada, en la medida que las dinámicas familiares eran precarias y volátiles: la violencia se traía desde adentro y se nacía con ella. El huacho carga con las culpas y las deudas de la figura parental y lucha por despojarse de su condición de huacho sin éxito, pero a su vez, busca un nicho, una identidad propia que le permita construir la desmerecida memoria colectiva.

El padre era inexistente en el caso del peón y el hijo cargaba con el estigma de vagabundo o bien, su padre era un inquilino y traía consigo la carga de ser propiedad del patrón. La madre, por su lado, víctima de un sistema patriarcal violento y machista, siempre se encontraba amarrada a sus hijos y ellos conscientes, se sabían indeseados y un problema. Los niños, aquellos con más suerte, terminaban siendo regalados, o dejados en las casas patronales o de expósitos (Salazar 23-29).

La crítica que implanta Salazar es que el Estado y los ciudadanos deshonran su rol de cuidadores y al no desarrollar políticas públicas de amparo a los pobres y/o al no cuidar de la infancia, dan origen a los huachos del sistema. Para el historiador, esta situación era inadmisiblesi se considera que el Estado tenía a su favor dos de las más grandes herramientas de la época: la educación y la religión. Sin embargo, ambas perpetuaban las dinámicas del mismo sistema opresor que concedía a esos niños la condición de huachos.

Los huachos eran tales porque sus padres y sus raíces casi inexistentes lo habían sido, y el Estado se había encargado de mantenerlos en dicha condición. En definitiva, los huachos no solo son un efecto colateral de las malas praxis del Estado, sino más bien son una

herramienta útil para este. El Estado necesita de los huachos inundando las plazas con su inmundicia y siendo una boca más que alimentar, para así inmortalizar las dinámicas sociales, familiares y económicas (52). Sin embargo, sigue estando en deuda con los niños huachos de Chile, quienes nacieron y murieron sabiendo que fueron un estorbo indeseado para el Estado, para sus padres.

En el ámbito histórico, las décadas del '40 y '50 estuvieron marcadas por grandes cambios políticos con la instauración del capitalismo y comunismo. Así mismo, se comienzan a instalar los Frentes Populares, la Segunda Guerra Mundial llega a término dando paso a la Guerra Fría.

En Latinoamérica, los populismos han generado una radicalización del continente, lo que encuentra su punto más álgido en la Revolución Cubana y en su consecuente pugna con Estados Unidos. A los '60, el continente se encuentra en crisis generalizada, aumenta la deuda externa y se devalúan las monedas nacionales.

A nivel nacional, se han impulsado políticas de Estado que incentiva la industrialización y la apertura económica. Llegados al '55, Chile cae en una de las crisis económicas más grande de la historia, alcanzando la más alta inflación registrada hasta ese momento y Estados Unidos ha tomado posesión del cobre. Así mismo, con el aumento de la actividad política en los '60, surgen nuevos partidos políticos y se agudizan los movimientos sociales, teniendo como corolario el triunfo de Salvador Allende en las elecciones de septiembre de 1970.

A partir de los cambios sustanciales a nivel político tanto nacional como internacional y de las desavenencias de las vanguardias estéticas surgen nuevas figuras poéticas nacionales. Los intelectuales, con un significativo aumento de voces femeninas, “toman partido, actúan o se posicionan en el acontecer nacional, revisan la historia y sus actores, hacen homenajes y rescatan textos de diversa envergadura” (Nómez 13).

La poesía que va desde 1953 a 1973 se ve delimitada por hechos históricos y estéticos decisivos que permiten aunar la producción poética del periodo. La consolidación del programa antipoético de Parra y la publicación de obras fundamentales de Gonzalo Rojas, Enrique Lihn y Jorge Tellier permiten separar de raíz la nueva producción poética de la de Vanguardia. Así mismo, el golpe militar, la consecuente reducción de libertad de expresión y las nuevas formas de escritura (denuncia/oculta) marcan el término del periodo.

Nómez (2006) delimita dos momentos cruciales: El primero va de '53 a '63, establece las líneas de todo el periodo y desarrolla las tres corrientes planteadas por la poesía parriana: ***Sujeto marginal:*** poeta que critica la urbe moderna desde un sitio marginal y degradado, ***Nostalgia del Lar:*** poeta que se hace cargo del mito del origen perdido a partir de la imposibilidad del retorno e ***ironización del Yo:*** sujeto que ironiza su situación desacralizada y vacía, construyéndose un sinnúmero de máscaras transitorias y efímeras.

Paralelo a esto, corren 1. La poesía postvanguardista de Rockha y Rosenmann-Taub, 2. El intimismo tanático de Trejo y 3. El ruralismo atípico de Rubio y Domínguez, entre otros.

Parra y su promoción conllevan una serie de elementos y rasgos característicos que podrían resumirse en lo siguiente: un postvanguardismo anclado en la escritura y temática contestatarias; un sujeto escindido entre el origen arcádico

y un mundo urbano alienado y fragmentado; un sujeto marginal y enmascarado en múltiples representaciones; negación crítica de la modernidad como epifanía del progreso y la técnica; lenguaje irónico, exteriorista, coloquial e híbrido (Nómez 15)

Las líneas discursivas que exploran tanto Parra, Lihn y Rojas buscan la construcción de una nueva sensibilidad, retomando el contacto con la vida, el mundo y el lenguaje. El sujeto parriano se expresa desde los márgenes y los residuos que dejan la soledad, la pérdida de la identidad, el anonimato. Rojas altera la obra vanguardista al reformular la tradición con modos escriturales del habla, inclusión de la oralidad, vitalismo y simbolismo trascendental.

Enrique Lihn, por su parte, tematiza respecto a la angustia, carencia y orfandad del sujeto urbano y presta especial atención a temas como la muerte y la precariedad del ser humano. Sin embargo, igualmente adhiere al rechazar por completo la modernidad (Nómez 17). Paralelamente, la poesía lárca se presenta como respuesta al mundo fragmentado y en crisis que es la modernidad. Este tipo de poética se basa en el mito del paraíso perdido que es la infancia y la memoria. La naturaleza y la tradición rural son el imaginario que acompaña a esta poesía intimista.

El segundo momento corre desde 1964 hasta 1973. Su inicio está marcado por la entrada a la escena poética nacional de los grupos literarios sureños y el fin del periodo está enmarcado por el golpe de Estado.

Del trabajo poético de las revistas y universidades del sur, se conforman nuevas generaciones de poetas que continúan con la poesía lárca y se tematiza respecto a la identidad fragmentada del sujeto moderno urbano valiéndose de registro populares, el lenguaje de los

medios de comunicación y la publicidad; se retoman los lineamientos de poetas anteriores relevantes y se superponen críticamente a las vanguardias de comienzo de siglo. De este momento surgen importantes revistas poéticas a lo largo del país, como Trilce y Sur, aunque la escena es dominada por los grupos de Valdivia y Concepción.

Para Nómez, la poesía de los sesenta “abre y cierra escenario discursivos que se entronca con la tradición anterior, al mismo tiempo que su movimiento plural cuestiona de forma irreversible esta tradición y la voluntad de conocimiento que la soporta y revela” (21). Así mismo, los poetas sacan a relucir la potencialidad destructora de la modernidad, la que ha alienado al ser humano, impidiéndole autoconocerse, establecer relaciones interpersonales y que ha dado origen a un mundo solitario y saturado de (in)cultura en el cual la interioridad humana no tiene cabida. El nuevo sujeto moderno “se constituye en una especie de esquizofrénico social y su discurso se evapora muchas veces en el lugar nimio e insignificante de la sociedad. En ese sentido, la poesía del periodo 1953-1973 es un espejo alucinado y adelantado de nuestros propios tiempos” (21).

En el próximo capítulo se introducirá la figura de Delia Domínguez como una poeta consolidada y fundacional de la poética nacional. Con su poesía lárca y su decanto por la tradición rural, Domínguez le da un vuelco a la poética de la época e introduce de manera muy ligera su propia crítica a la modernidad en crisis.

Capítulo II. Poetas de la memoria

A.- Delia Domínguez y la poética de la memoria fetal

El trabajo poético de Delia Domínguez (1931) y su lugar en la escena cultural nacional ha estado velado por mucho tiempo. Las razones por las que no ha sido incluida dentro del grupo de autores canónicos son diversas como multiformes. Una de ellas es la silenciosa ausencia de voces femeninas en las letras nacionales. Otra, es la crítica reiterada que tilda su producción poética (también narrativa y periodística) de simplista y poco ambiciosa. Sin embargo, cualquiera sea la razón, la verdad es que Domínguez ha sabido hacerse un nombre en el masculino mundo de las artes: Directora de la Sociedad de Escritores, Jefa de Redacción de *Revista Paula*, Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua (1987). Ha sido galardonada, entre otros, con el premio de poesía del Consejo Nacional del Libro y la Lectura del Ministerio de Educación por *La Gallina Castellana y Otros Huevos* (1995).

Ana María Cuneo (2000) sale a hacer frente a la deuda histórica de realizar un estudio minucioso a la obra de Domínguez y plantea que, por una parte, la obra de la poeta sigue lineamientos propios de la escritura de mujeres. Sin embargo, define que el proyecto de la autora responde mayoritariamente a la necesidad imperativa de acceder a un Estado *in utero*, rescatando la memoria fetal y ancestral, al mismo tiempo, que se aprehende la figura materna mítica y se establece un diálogo con esta. En efecto, temas como infancia, identidad, herencia son recurrentes. Volveremos progresivamente sobre estos ejes.

Lo primero que rescata Cuneo es que en Domínguez, el lazo que une poesía y vida estrecho, y por tanto no es de extrañar que la invocación a la infancia que realiza la autora, encuentre sustento en acontecimientos autobiográficos más que colectivos. La experiencia

vital de la autora se vuelve material fundamental para impulsar la búsqueda identitaria y la conformación de su memoria mestiza.

En consonancia, el larismo esencial de la poética de Domínguez es una característica sostenida en toda su producción. Los bosques osorninos y el hogar de la infancia le han servido de telón de fondo en su poética. La autora se vale del territorio mítico y etéreo del sur de Chile para conservar el orden inmemorial de la tierra, el misterio de la vida y traer a la palestra las cotidianidades de ésta para leer los signos de la naturaleza. Por ello mismo, el tono existencialista, la pérdida de la inocencia y la soledad/abandono son ejes recurrentes.

A nivel formal, el programa poético de Domínguez responde a ciertas consideraciones estéticas que también son necesarias rescatar. La primera de ellas, es la gran elocuencia con que la autora utiliza el verso libre, coloreando algunos con influencias nerudianas y otros con dejos parrianos. La hablante lírica, en un juego de multiplicidad de voces, alterna entre una actitud carmínica y apostrófica que va siempre en concordancia con la disposición contemplativa y melancólica propia de la obra de la autora.

Así mismo, abundan metáforas, epítetos, elipsis y anáforas que sirven para configurar imágenes acertadas que acompañan, permitiéndole al lector imaginarse la geografía poética en la que se asientan los versos. Así mismo, aportan elasticidad y agudizan el tono evocativo de estos. Estos recursos, fluyen con naturalidad con el tono del poema y expresan con cotidianeidad la vida del sur, sus gentes y sus costumbres. La familiaridad del hablante con este ambiente permite acceder a los signos de la naturaleza y comprender la sentida pequeñez del hablante frente a los designios de esta.

A nivel gráfico, los poemarios se caracterizan por tipografías grandes y de interlineados amplios que otorgan ligereza y profundidad a la lectura. Los espacios entre versos así como las hojas en blanco están cargados de sentido y la pausa en la lectura invita a la reflexión. En ocasiones el silencio después de un poema es ensordecedor y responde al tono de este. En otras, deja parte para cavilar acerca de lo no dicho, de aquello contenido en el silencio. A veces, el silencio también es lenguaje.

En cuanto al lenguaje, la simpleza de este no le resta profundidad al poema, sino más bien, hace que el deslizarse en el espacio poético sea sin esfuerzo, al mismo tiempo que hace de la lectura una instancia atrayente. Gracias a esto, no es difícil identificar las reiteradas alusiones isotópicas relativas a la maternidad y lo gestacional así como lo telúrico. Estos tres campos semánticos aluden a temáticas fundacionales del proyecto poético de la autora. Se encuentran entonces, palabras relativas a lactancia y parto, tales como: partera, cuerpo, ombligo, útero, sangre, cordón, leche, pecho, agrio. Igualmente, otra categoría encuentra su símil en términos propios de la tierra, como maíz, brote, semilla, huerto, huevos. Así mismo, se incluyen animales y sus crías, como vacas, gallinas, yeguas y perros.

A raíz de esto, al analizar la producción de la autora se observa que la(s) temática(s) abarcadas por Domínguez se extiende por estudiar la relación naturaleza-humano y el universo matriarcal. Pero más importante, es el anhelo de reparar el desarraigo endógeno que el “abandono” materno produjo y su consecuente concreción en una memoria fragmentada.

Es por este anhelo que la infancia se establece como el estadio vital recurrente dentro del proyecto poético de Domínguez. Quizá en parte porque la infancia es esencialmente elusiva y un periodo que carece de fronteras, por tanto se vuelve un terreno incierto al cual el

poeta busca incansablemente acceder. Así parece indicarlo con “Mapa de infancia” (Clavo de olor, 2004), poema en que la hablante plantea que la memoria es la sustancia que compone el mapa que guía el viaje de regreso a la infancia (45). Se tiene claridad que “nadie sabe cuándo empieza el regreso” (45) de vuelta a la infancia, así como tampoco, nadie sabe a ciencia cierta qué es lo que motiva en cada uno la reminiscencia de esta. En el caso de nuestra hablante, el viaje a la infancia marca el deseo de “la vuelta hacia el ombligo / de una mujer que huele a leche ácida desde / la fundación del tiempo” (46). El objetivo de la reminiscencia de la hablante es volver al origen fetal y poder nacer, renacer y desnacer a fin de conformar su identidad y apropiarse de su herencia.

Otra certeza de la hablante es que las ruinas de la infancia son “cuerpos desvanecidos” (45) perdidos entre la niebla, y que el paraíso de la infancia es un territorio sin tiempo, espacio o lugar definido. Igualmente alude a que la búsqueda de respuestas requiere de un dialogo con la infancia que necesariamente “oscila entre el valor y el miedo” (45) de afrontar las verdades que dicha búsqueda sacará a flote.

Para entender la fijación de Domínguez con la idea del nacer para morir y el ahínco con que desea volver la vista al Estado embrionario, es necesario entender la presencia reiterada de la pulsión de muerte en su historia de vida. La larga cadena comienza con la pérdida de su madre a los 5 años. Le siguen su abuela, su abuelo colono alemán, dos amigas y un novio que muere de manera trágica. Del mismo modo, se instala latente la posibilidad de la propia muerte cuando la autora se enferma gravemente (Cuneo 137).

El tratamiento que se hace de la infancia responde a una estética de infancia huérfana, en la cual infancia es entendida como un estadio dicotómico fundacional, de carácter

inacabado e inherentemente traumático que el poeta necesariamente debe visitar para reconciliarse con su pasado. La poética de Domínguez se convierte en una interminable evocación de tiempos primigenios. La autora busca reconciliarse con la figura de la madre perdida mediante un viaje de vuelta al cuerpo gestante; acceder a la comunidad híbrida de origen y rescatar la relación de arraigo con la tierra americana ancestral.

El anhelo de recuperar a la madre se hace patente en “Canción de cuna al revés” de *Contracanto* (1968). El viaje interior hacia el momento más primitivo del ser le permitirá al hablante conocer el pasado y apropiarse del trozo de herencia que perdió en el parto con la muerte de la madre. El poema no replica la clásica canción de cuna en donde se le canta al niño su nacimiento, sino que, tomando la esencia de esta, se le da un giro trágico a la historia. Este giro está contenido en el “revés”, que es la cara oculta del nacimiento pero también alude a la inversión de papeles: no es la madre quien le canta al recién nacido, sino, al revés.

El poema inicia con la hablante cantando en primera persona de “ese día / estaba esperando nacer” (66). Sin embargo, ya consciente de la “frágil armadura” (67) del cuerpo de su madre. Así mismo, sabe del destino trágico de su madre y lo incierto de su nacimiento, cuando “se me paró la música en la boca del estómago. / Así empecé a saber / que nadie llegaría para salvarte (...) tendrías que morirte sin remedio / y yo encerrada en ti, / apenas un temblor de áspera selva” (66-67). Mientras la hablante rememora su experiencia fetal, “toda la nostalgia en el ropón oscuro / la dulce intimidad de tus caderas” (67), llega abrupto el parto y recuerda que “el tiempo se nos vino encima (...) y te sentí apretar los dientes / cuando silbó en la sombra el navajazo.” (67). El navajazo, símil del bisturí que separará madre e hija, sella la muerte de la madre y la hablante es asaltada por una nueva interrogante: habrá alguien (padre, familia, comunidad) dispuesto a “prepararme un lugar en la vida / después del pecho

de mi madre / y estancarme la sangre del ombligo.”66) y darme “el pan para el camino” de la vida (66).

La muerte de la madre signa el castigo divino de parir con dolor y le recuerda al lector que la vida y la muerte son dos caras de la misma moneda. El “hueco en la almohada”/ la cálida humedad de tu cintura / y otros signos (67) son el recordatorio que todo lo que quedó para el nacimiento fue la ausencia, un hueco en el cuerpo de la madre y un hueco en la vida del recién nacido.

A partir de la muerte de la madre, la orfandad de Delia Domínguez se transformará progresivamente en huachismo. Ocurre, gatillado por la orfandad real y la herencia mestiza de la autora que está conformado por una veta:

germánico inmigrante, otra hispanocatólica, una tercera indígena mapuche-huilliche por las memorias de quienes ayudaron a criarla y a hacerle olvidar su temprana orfandad materna, haciendo de ella una mestiza de memoria (Mancilla 45).

Ciertamente el huachismo de Delia Domínguez es de carácter existencialista y simbólico, distando de sufrir los padecimientos que Salazar indica vivencian los niños huachos de la calle. El huacharaje de Domínguez está impulsado por la necesidad de constituirse como un sujeto femenino con memoria e identidad, que aspira al encuentro con la esencia femenina/maternal perdida. Alusiones a esta memoria mestiza huacha se encuentran en abundancia, particularmente en *El sol mira para atrás* (1977) y *La gallina castellana y otros huevos* (1995).

“Nací de avenas huachas[1] de sangres
idas y venidas
entre las costas del Báltico [2] y la
Butahuillimapu [3]
del paralelo 40 sur. [4]
Allí se mestizaron las sangres y sus crías. [6]

En “Lápiz de leche”(Clavo de olor, 2004) la hablante aglutina todas las aristas que componen su esencia, aludiendo abiertamente a su orfandad-huachismo [1] y al proceso de mestizaje histórico/personal [6] que dio origen a su mitad indígena [3] y a su vena alemana [2]. Así mismo, menciona el paralelo 40 sur [4] como elemento constituyente de su historia personal, siendo el lugar geográfico de nacimiento en el que se ubica la casa familiar. No obstante, el objetivo del poema va más allá que dejar constancia de la memoria mestiza huacha de la hablante, sino más bien, busca develar la sensibilidad de la hablante que busca leer el mundo, el pasado y el presente.

Domínguez se esfuerza por dejar entrever constantemente el impacto que la vida en comunidad tan propia del sur, sus personajes y los espacios geográficos del paralelo 40 sur tuvieron en su crianza. Esta comunidad la *ahuachó* cuando quedó huérfana, la educó en los signos de la naturaleza y la empolló hasta que estuvo lista para romper el cascarón.

De esta comunidad mestiza sureña Domínguez apprehendió los códigos de la naturaleza, otorgándole así un mayor atisbo del orden superior de lo telúrico. Los ciclos de la naturaleza y las supersticiones indígenas se mezclan creando un imaginario particular que le sirve a la autora para introducir los símbolos de su propio mundo literario, tematizar respecto a las pulsiones de muerte y acceder a un mundo mayoritariamente matriarcal.

En “Veo la suerte por las yeguas” y “Réquiem” (*La gallina castellana y otros huevos* 1995) Domínguez da lectura a los augurios de vida y muerte presentes en la naturaleza y pone el foco en la pequeñez de los seres vivos frente a los designios y ciclos de la naturaleza. Llegado el momento de nacer o morir, el animal o el humano no tienen forma ni modo de evitar que la naturaleza siga su curso. En las yeguas que se revuelvan, en el picoteo de los pájaros o el aullido del perro están contenidas las señales de la naturaleza y en ellas podemos encontrar los mensajes del futuro y del pasado. Domínguez, en “Abre los ojos/Cierra los ojos” (1995) lo señala tajante, diciendo: “Entre lo que veas y lo que no veas / puede estar el sentido de esta iluminación” (27).

En “Canción de cuna al revés” (1995) se aprecia el guiño de Domínguez de darle un espacio a la comunidad en la que nació y a la “gente de campo / que con las manos cuarteadas / se encargó de mudarme los pañales / cuando mi madre murió” (81).

En “Comunidad de amor” (*Contracanto* 1968) inicialmente, se realza la importancia y el alcance que tiene el sentido de pertenencia en la vida de sus participantes

Cuando nace un niño
-sea propio o ajeno-
a todos nos pertenece
su hazaña de venir a la vida.

La cadena del hombre se fortalece
con el nuevo brote
y la tierra reverbera de soles secretos.

Entonces
nos sentimos un poco responsables
ante dios
y las manos se nos llenan de obligaciones
y miramos el huerto con renovado amor
para que el maíz
sea capaz de dorar la frente

del que viene después de nosotros.

Cuando nace un niño
- sea propio o ajeno-
Nos alejamos unos buenos pasos
de la muerte.”

Con un resonante “nosotros” se observa que el hablante se adscribe a una herencia cultural particular, facilitando así la conformación de una identidad individual pero también grupal. Frente a esta gran familia que acoge y recibe a todos por igual, el hablante puede calmar temporalmente su desarraigo intrínseco y establecer vínculos que alivien el padecimiento del huachismo.

Con el nacimiento de este nuevo miembro de la comunidad, se aprecia la concepción unificadora y renovadora que Domínguez le otorga a la infancia. El nacimiento de un nuevo miembro, impulsa a trabajar a todos en pos de su futuro y de todos los que vendrán, reverdecen las energías alejando a todos de la muerte e iluminando la tierra. El niño que nace en una comunidad de amor no estará solo, no será huacho ni huérfano.

En “Puros pastos” (1995), la hablante reitera su deseo de retornar al vientre mediante el “ciclo de las abonaduras” (26). Para la hablante la única forma de volver a ser parte del cuerpo materno, es infiltrarse en los ciclos de la naturaleza y convertirse en el abono que regresa a la tierra. Y así, volviéndose una con esta, poder introducirse en el útero de “madre de los puros pastos” (26)

Con “Sabidurías de Gallinero II” (1995), la hablante se pregunta si ha roto el cascaron y si posee todas las sabidurías para ingresar al mundo/gallinero al mismo tiempo que reitera su falta de referente maternal, mas no reitera su deseo de volver al cuerpo materno. La duda

la asalta a raíz de su nacimiento prematuro debido a la incapacidad de la madre de empollarla, dejándola “sumida en el blandor de mis huesos nonatos (...) con la molleja pelada / destetada a destiempo / vulnerable al primer picotazo” (28).

Con “La ruda” (*Clavo de olor* 2004) la hablante alude a una acepción de *huacho* de Lenz, que apunta al carácter silvestre del huachismo, es decir, hace patente la pasividad del niño ante los acontecimientos que lo devienen huacho. Además manifiesta su falta de raíces haciéndose una con la ruda, y proclamando su condición de huacha, denominándose “hijastra de la flora silvestre sin registro oficial / o sea, yo” (45).

Para finalizar la somera revisión a la obra de Domínguez, cerraremos con “Me llamo” (*La tierra nace al canto* 1958).

Ahora abrir el pecho y estrellarse,
sacar a luz los años contenidos,
repartirse en un grito,
buscar, cavar profundo,
volver a enmudecer bajo la tierra,
hasta el embrión primero preguntarse
y luego este comienzo en rebeldía
crujiendo alucinado entre la sangre.

Como una campanada oigo mi nombre
– a veces algo extraño –
mi boca lo recoge
para que no se pierda y muerda
y aprenda a ser poeta. A veces digo,
porque hasta de mí me olvido
en la crecida atrabiliaria de las cosas.
Y necesito hablarme,
Estarme yo pertenecida
frente a frente,
aunque me duela de este modo
y esta vida;
aunque nadie se allegue
a cobijar mis manos,
y teman

de mis pupilas trizadas de avatares,
y amanezca balbuceando sola
tantos sueños errantes
que cabalgan el tiempo en letanías,
y me juegan la risa y el sollozo
en cada partida a dados negros
que amontona la noche en sus mesones.

Aquí el principio,
la tortura, el vaticinio,
a mi costado roto equilibrado
el giro inesperado de mi suerte,
de mi ser a mí ser desconocido,
llamado mujer y bautizado
en la pila silvestre de un camino.

Una soy de mi alma
otra soy de mi cuerpo,
una, tantas, yo,
como un cántaro hondo
que ya se está quebrando. (67-68)

El poema tiene su origen en el segundo poemario de Delia Domínguez y se constituye como una especie de manifiesto. En él, la autora define el propósito de su programa poético: Retornar a la raíz y recuperar los vestigios gestacionales para devenir mujer y mujer poeta. Se optó por dejar a este poema para el cierre, porque no solo delimita el objetivo detrás de la obra de Domínguez, sino que también, en cada una de sus estrofas se apunta a algunos de los temas que la autora trabaja.

En la primera estrofa se observa claramente el eje de memoria fetal y los deseos de volver a la etapa *in utero*. En la segunda estrofa se puede reconocer el deseo de la autora de constituirse como mujer y poeta. En la tercera estrofa es un intento de reconciliación con la identidad fragmentada y la (de)construcción de una nueva. Finalmente, la última estrofa es un reflejo de la esencia mestiza de la autora y de toda Latinoamérica; esencia multicultural difícil de aprehender y definir.

Capítulo III. Poetas de la memoria

Sergio Muñoz Gabriel Cereño y la poética de la memoria huacha

“La cultura de la Transición chilena estuvo marcada por la tensión entre dejar atrás – olvidar, derrumbar, reprimir– y traer hacia adelante, recordar, construir y exhibir, que se manifestó en varios hechos que provocaron movimientos de opinión pública. (Sepúlveda 155)” A partir de los estragos causados por la dictadura, el arribo de la Transición hacia la democracia trajo consigo la duda ante el cómo fabricar un nuevo país y el deseo del borramiento de la memoria que ocultara los horrores de los últimos 17 años. La herida aún abierta, la modernidad –tecnológica y cultural- entra en crisis, cuestionando así patrones de género, patria y colectividad y trastocando las nociones de lo público y lo privado. (Sepúlveda: 2013)

En este contexto, los poderes fácticos y simbólicos del Estado aunaron esfuerzo para aliviar las tensiones sociales e intentaron –en vano- restaurar el tejido social que había desintegrado la dictadura. Parte de estos esfuerzos era abrir nuevamente los espacios para prácticas y manifestaciones culturales *públicas*, a fin de remover de la memoria colectiva los actos de censura y el silenciamiento de los artistas insurgentes contrarios al régimen instaurado por la dictadura.

Previo a la dictadura, abundaban los discursos extraliterarios de izquierda que instaban a las masas obreras y trabajadoras a alzarse en la lucha contra el yugo opresor del empresario. Llegada la dictadura se volvió imperioso erradicar aquellos discursos que se habían albergado en la retina de la sociedad de la época. A partir de acá se volvió costumbre exiliar, detener y silenciar de cualquier modo a los artistas de la resistencia que permanecían en el país.

“La crisis del relato y la primacía de la ruina” (Sepúlveda 156) da pie origen a un nuevo grupo de voces jóvenes. La generación de los '90 unifica a aquellos niños de los '80 y adolescentes del apogeo de la dictadura. El carácter letrado de los poetas, las experiencias en talleres literarios universitarios y la escritura mixta que discurre en diversas vertientes artísticas. Javier Bello, poeta de los '90 miembro de esta generación, autodenomina a este grupo como “los náufragos”.

La denominación trae consigo una abundancia de referencias culturales de la época, tanto aquellas que la dictadura arrasó como aquellas que la Transición intentó instaurar. El fracaso restaurador de la Transición sumado a la dictadura, consigue despojar al artista (y a los ciudadanos) y este se configura como un sujeto extraviado, a la deriva; sujeto sin historia, sin tiempo ni lugar. Así, los poetas de los '90, al igual que Chile y la transición, habitan desde la falta, lo roto y el hueco de lo carente es definitorio. (Sepúlveda 2013)

Morales (2007) concentra algunas de las características más propias de los poetas de los noventa., señalando que “la huerfanía o disgregación del grupo (...) lo constituye en una serie de "nombres" o poetas separados que no poseen ni un programa común, ni una intencionalidad, ni menos una puesta en escena que proponga un cambio radical.” La adherencia desprejuiciada a una influencia de “neoclásicos, neobarrocos, neovanguardistas, su absoluto *laissez faire* frente a las opciones que cada uno de estos poetas pueda elegir, sin que por eso su elección sea descalificada o menospreciada por sus compañeros de promoción”. Finalmente, una característica generalizada de esta promoción, es la evidencia de “una clara formación literaria más sólida que la de sus precedores de los años ochentas, sino universitaria, al menos manifiesta en tanto se busca una relación mucho más estrecha con la poesía clásica universal y, también, con voces contemporáneas ajenas a la poesía chilena.”

Frente a la falta de referentes y el desastre sociocultural de la época, el poeta responde con la búsqueda, el viaje y la vagancia. Una especie de flâneur en crisis que ya no se reconoce en las calles por las que deambula y que se revela frente a la fuerte presencia del imaginario dictatorial aún muy presente. La poética de estas voces es la vía de escape de este malestar latente. La crisis se representa en el lenguaje, en los silencios y los espacios en blancos que abundan en los poemas, dejando entrever más que las palabras mismas. El poeta es ahora un extranjero en su propia tierra, un huacho carente de historia, de referentes y sin territorio que llamar propio.

Sepúlveda (157) sostiene que el poeta de los '90 es incapaz de nombrar la catástrofe, incapaz de referirse a lo visto y escuchado, teniendo solo como posibilidad plasmarla en su poética, connotativa. Su obra recurre a un repliegue del propio lenguaje tanto como forma de reflexionar al interior del poema sobre el texto mismo sino también como forma de alzar el puente que permita sanar, reconstruir el puente que la dictadura ha roto, por ahora. El imaginario de la catástrofe y la pérdida se convierten así, en tópicos revisitados por los poetas de los '90 y les permite relatar la ciudad destruida, la modernidad en crisis y el horror sin nombre.

Nelly Richard, en su ensayo *Lo político en el arte: arte, política e instituciones* analiza los rasgos característicos de los dos “modos ejemplares de configuración histórica de las relaciones entre arte y política: el arte del compromiso y el arte de vanguardia” (1). Distingue, de esta forma, al arte propio de los 60' como aquel que implicaba un compromiso por parte del artista respecto del mundo ideológico imperante y revolución. Así, el arte no sólo implicaría una lucha contra la alienación típicamente burguesa sino que ésta se constituirá vía representación como una estrategia y herramienta de transformación social. Luego del golpe

militar de 1973, en plena dictadura se iniciará una fractura respecto de estas formas de concebir el arte y su función gracias a la aparición de La Escena de Avanzada de corte neovanguardista.

Este escenario se caracteriza por la “construcción de lo fragmentario” (7) como signo de la ruptura. Dislocación, dirá Richard, de la noción de sujeto ahora irreconstituible a causa de los horrores de la dictadura. La Avanzada se define a sí misma como vanguardia del signo y la palabra, rompiendo con la lógica tradicional de la producción artística de la izquierda Latinoamérica de la década anterior. Su valor radica en la acción fisurante sobre la negación y el ocultamiento propios de la dictadura, en tanto se requiere una nueva palabra, un nuevo signo que vehicule la búsqueda de sentido en medio del sinsentido.

Es este escenario donde se inscribe la poética de Muñoz/Cereño, quien da cuenta de una subjetividad rota, fragmentada, diluida, vagabunda en palabras de Richard, a través de voces y signos disconexos que a pesar de todo, devendrán en asignaciones de sentido a la propia subjetividad y su quehacer.

Sergio Muñoz se configura como un poeta náufrago, como un buscador de secretos y tesoros. Así, por tanto, la poética de Muñoz se instala en la interrogante sobre cómo ir hacia adelante desde los vestigios de lo colectivo y lo personal. Pulsión de vida es lo que le da movilidad a *lengua ósea* (2003). La materia que sustenta al poemario emana de un deseo profundo del autor de reconstruir su identidad y reconciliarse con su genealogía, sin embargo, la poética de Sergio Muñoz también se instala como respuesta al periodo de Transición posdictadura militar.

Sergio Muñoz Arriagada, ahora Gabriel Cereño (1968), es un poeta porteño y profesor de música, galardonado en 1994 con la Beca Fundación Neruda. En 1999 recibe la Beca del Consejo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura y en 2003, fue uno de los ganadores del Concurso de Publicaciones del Gobierno Regional de Valparaíso. Desde 1994 y hasta la fecha, dirige el Taller de Poesía de La Sebastiana. Igualmente, desde el 2003, dirige diversos talleres literarios y musicales en la Cárcel de Valparaíso y otros recintos penitenciarios.

La primera obra publicada corresponde a *“lengua ósea”* (2003) y corresponde a una recopilación de diversos trabajos publicados entre 1988 y 1998. En este primer trabajo, el autor pretende, con gran preciosismo, establecer un vínculo entre el lenguaje y escritura personal respecto a sus vivencias. El lazo entre poesía y vida se estrecha, encontrando sustento en momentos vitales significativos de la historia de vida del autor. A partir de la publicación de *“lengua ósea”* y en un acto digno de Juan Luís Martínez, se procede a tachar el nombre de origen del autor y se incorpora el nuevo nombre adoptado por este. Cereño se caracteriza por una cuidada técnica y un profundo sentido lírico, poca musicalidad producto de un lenguaje rebuscado y muy simbólico. Se observa un excesivo uso de aliteraciones y ejercicios retóricos, los que sumados a lo anterior, hacen de la lectura un ejercicio denso y pausado.

El nombre con que se titula la obra no es azaroso, en la medida que apunta a poner el foco en dos elementos constitutivos del poemario. Con la noción de “óseo”, Cereño alude, por una parte, a las ruinas de su genealogía encarnadas por la figura paterna ausente, quien no ha dejado más que huesos sueltos para ser recolectados como testimonio de su existencia. Igualmente, apunta a la idea de estructura, que remite a la lógica de la ley del padre, inscribiéndolo así en el eslabón generacional. Paralelamente, con *“lengua”*, Cereño indica la

diferenciación del niño con la madre en cuando adquiere el lenguaje. La madre es la encargada de introducir al niño en la lengua en la medida que lo nombra a él y al padre, permitiendo que el niño se configure como ente individual que no es prolongación de la madre ni es el padre. Lengua además remite al traspaso del mito familiar, mayoritariamente, encargado a la madre, donde este se dispone como un habla que representa un saber que enmarca y moldea las dinámicas familiares. La lengua y/o el lenguaje permiten hablar y ser hablado, es decir, nos da sustancia y lugar en el mundo.

Muñoz se valdrá de los vestigios, de los trozos de historia que “son el tesoro que le permitirán articular el todo. El lenguaje funciona por esa acumulación de frases sustantivas, como si el también fuera un testo o testimonio de un naufragio. (...) La voz poética le permitirá armar el rompecabezas y des-cifrar la historia rota. Y de esa manera articular el íntimo mapa de la existencia.” (Sepúlveda 169)

Importante es revisar el guiño a Juan Luís Martínez, lo que nos permite aseverar que de esa forma Cereño se inscribe en una poética neovanguardista, tal como Martínez. La neovanguardia se encontró con “una ciudad tomada donde era necesario decir “yo” o “nosotros” (...) volviendo el propio cuerpo un territorio para el arte.” (24) Así por tanto, la neovanguardia utilizó su arte -en todas sus formas- como testimonio de vida, uniendo entonces política y arte y buscando poetizar el infierno del despojo en su poética. (Sepúlveda 2013).

El poemario en particular se caracteriza por tres líneas discursivas diferentes: La primera de ella corresponde a los textos narrativos que acompañan a los poemas. En ellos el autor entrega algunos datos biográficos que sirven para entender los textos poéticos. La

segunda sección corresponde a una serie de documentos legales que funcionan como testimonio de los datos entregados en la sección anterior. Finalmente, la tercera sección la componen los textos poéticos en los cuales el autor tematiza respecto al misterio del origen, a su condición de precario y huacho. Igualmente, la segunda mitad del poemario se dedica a trabajar la temática de la dictadura y sus efectos en la sociedad de la época.

“Lengua Ósea” es una obra armónica y completa en cuanto a la temática que aborda. El propósito del poemario es saldar la deuda identitaria del poeta producto de una genealogía que probó ser falsa e inconclusa y constatar la conformación de la nueva identidad del autor. Para alcanzar el propósito, Cereño se basa en la palabra como estructura fundamental del habitar humano. Es mediante la adquisición de la lengua que nos constituimos como sujetos individuales. Mediante la vía de la palabra, somos.

El primer texto narrativo funciona a modo de introducción y se conforma como el programa poético al que responde la obra:

Lo que leerás, fluye en el temblor de la identidad y la memoria. No es la identidad ni la memoria, pero habla de ambas. De la vida y de la muerte que me tocaron. De la familia, de aquellas condiciones vitales que uno no elige, pero que marca y -tal vez- determinan el nudo desde el cual uno comienza a decir el mundo, a nombrar lo que existe y lo que no, a indagar en el espejo y el despojo (7).

Cereño advierte que el poemario responde a la búsqueda identitaria y a la necesidad de desanudar su genealogía real/fantásica para poder, finalmente, devenir sujeto. Ante esta búsqueda, “el espejo y el despojo” son el precio a pagar por el conocimiento, porque abandonar la ignorancia implica siempre perder algo. La pérdida filial y la muerte simbólica

del *pater* se establecerán entonces como dos pilares de constitución estructural del sujeto, movilizándolo a “llenar” el hueco de la pérdida con la palabra, con el decir ausencia, carencia

se sale desde el fondo se sale
se amanece fuera de uno se recoge
el aire en las mañanas para volver a vaciarlo
más tarde (...)
pero aún así se sale vive y muere uno saliendo (...)
y nos obligan a volver la vista
hacia el origen
se sale desde el fondo se sale. (8)

El “1968” se nos lleva de vuelta al día del nacimiento del hablante, quién aspira a acceder al misterio del origen a fin de comprender por qué la pérdida es componente esencial de la existencia humana. Esta se encuentra enraizada en una constante dualidad entre vivir y morir; pérdida y renacimiento. El documento que acompaña corresponde a la inscripción de nacimiento del poeta y se deja entrever por primera vez la identidad de sus padres. Incluir tal documento acompañando al poema, no es azaroso. El documento se instala en la lógica del reconocimiento y se configura como insignia del ser “real”, del “estar vivo”. Sin inscripción, nadie puede dar cuenta de tu existencia en el mundo e independientemente de tu identidad y tu posición en él, no existes.

En “Jadis”, al igual que en el poema anterior, el hablante nos transporta al universo del origen, particularmente, a la fantasía del parto.

Antes mucho antes de ser
antes de hablar de esa mitad de uno
que anda suelta que se hunde hasta el cuello
del festín fetal del arrullo de esas yeguas aladas (12)

Confrontado con una identidad fragmentada a raíz de la muerte filial, el hablante anhela recuperar el Estado de plenitud de saberse completo. De vuelta en el vientre materno, el hablante puede aprehender el momento primitivo en el que estuvo acompañado y fue un otro diferente completado por aquella “mitad de uno / que anda suelta.” (12)

El segundo texto narrativo patentiza la primera sensación de pérdida del poeta.

Nací el 11 de agosto de 1968, en la casa de mi abuelo, en Valparaíso. Pero no llegué solo. Nació conmigo una hermana, que no vivió, y que duerme en el silencio de su origen, de su destino y de su desaparición (11).

El impacto de saberse incompleto desde el origen vendrá a marcarlo más adelante, y sembrará los estigmas que le darán forma a su identidad: vivo pero maldito, vivo pero indigno, vivo como recordatorio de lo que no vivió. La muerte de la hermana signa un momento de quiebre en la historia familiar. Madre, abuelo e hijo acudían “a un ritual exacto y puntual, que semana a semana se repite / idéntico en la memoria” (8). Con la muerte de la hermana algo se detuvo y la familia regresa continuamente en el mismo punto. El documento que acompaña al poema corresponde a la renovación de sepultura de la hermana de Cereño. De este se aprecia que, si bien “la niñita” no alcanzó a ser nombrada (N.N, Muñoz), si llegó a ser reconocida, siendo esto más de lo que recibe Cereño de sus padres. La no-identidad o la falta de esta se convierte en uno de los ejes de la poética del autor.

El tercer texto narrativo signa la segunda sensación de pérdida

El 8 de febrero de 1998, falleció mi abuelo, Don José Muñoz Calabrán. Mi pater. A él, las gracias infinitas. (...) Yo jamás habría podido escribir un verso si no hubiera tenido a mi lado el silencio de mi abuelo. (...) En su silencio, está el aleteo de todo cuanto yo he podido balbucear (13).

Con la muerte del abuelo, desaparece el punto de referencia y surge la imposibilidad del hablante de remitirse a otro. En efecto, la muerte del *pater* genera una crisis de identificación. El abuelo fue “silencio”, es decir, presencia y su “aleteo” fue el impulso vital, el soplo de vida que movilizó al hablante. Sin embargo, ahora él es una “lengua muerta” y ni la palabra (o el verso) basta para nombrar lo inabarcable de aquel que murió. “Jardín” se vuelve el intento de asir la grandeza del ancestro que arrulló con todo el “amor de su estatura” al nieto huacho e incompleto. Se retorna al origen, allá en “Ñuble / en Cobquecura donde nace (...) la raza o la sangre. (14) En esencia, el poema es una plegaria para que “nadie olvide –hombre- tu figura.” (14)

El texto que le sigue al anterior, es bastante particular en cuanto su composición. Se tejen unos con otros, una serie de datos relativos al origen del poeta y las circunstancias que rodearon su nacimiento:

El 2 de enero de 2002, falleció mi madre real, carnal, en cuyo cuerpo nos formamos mi hermana y yo. (...) Tenía 35 años de edad cuando quedó embarazada de mí y de una hermana gemela que falleció en el parto, en una relación no matrimonial y ocasional con mi padre, Gabriel Cereño. Ocultó el embarazo y aparecimos un día, en la casa de mi abuelo. (...) Aparece como mi tía ante la ley, pues en 1972, fui inscrito como hijo de su hermano Sergio Muñoz Alarcón (15)

Primeramente introduce a su madre y no tan curiosamente, lo primero que se enuncia de ella es su fallecimiento. Anexa a ella, la identidad del padre biológico confrontándola con la del tío/padre legal al mismo tiempo que hace patente el no reconocimiento maternal al aludir a su título de tía. De los padres no se hace más referencia que enunciar sus nombres. Respecto a la madre, se hace evidente la dificultad temprana de idealización de la figura

materna y se deja entrever la ambivalencia causada al “no haberse atrevido a reconocerse públicamente”.

Sin embargo se observa un tono cariñoso al referirse a la madre, reconociéndole su positiva incidencia en la vida del poeta, lo que sugiere que Cereño se ha reconciliado con ella o está en pos de. En dos párrafos, Cereño es capaz de desglosar la raíz de su problema identitario y asumir silencioso su condición de huacho. Después de todo, sus conflictos encuentran raíz en sus padres, ya que entiende que llegado el momento de su nacimiento, su madre no se encontraba en posición de hacerse cargo de él y es casi tan víctima como él.

En “Aleteo y laberinto” y “Lengua ósea” se condensan con mayor ahínco el conflicto vital de Cereño. Se asume como ser renegado e indigno de ser reconocido:

Incluyo el espejo y en el espejo
Lo esdrújulo de sábana y en el recuento de lo tuyo
Incluyo el verbo tardío de tu mano (16)

Como el hueso que se reclina ante la noche
y transfigura lo que tiene de inmortal
y se demora se demora pero acepta
lo que tiene de abismo (...)
y mi hueso es el silencio derramado con su eje
la nada simulando el estrepito de una sílaba muda
el polvo mísero de un exceso de ser (20)

Cereño se constituye huacho. Hijo de una madre que no pudo o no quiso ser, hijo de un padre que no lo es y jamás lo será. Nieto de un abuelo que le otorgó herencia pero ya no está, volviéndolo huérfano ante la ley del padre. Cereño entonces, se asume negado, silenciado, indigno de existir. Sin embargo, el saberse y asumirse huacho, le permite reconciliarse con su pasado, con su genealogía. Pero por sobre todo, le permite reivindicar su

vida. Él es más que su madre, su padre, su hermana muerta. Él es su propia persona y conocer la verdad de su origen, lo libera y le permite reinventarse. Puede perdonar a la madre moribunda por su silencio, por renegarlo públicamente pero reconocerlo simbólicamente muy tarde, culpar al padre de la negación y fijarlo como agente del daño suyo y de la madre. Emprende el camino del (re)descubrimiento y la reivindicación, diciendo:

Porque no nací de los 33 años el día de la muerte
De ninguna madre

No nací cuando las cicatrices de su memoria
Recolectaban en el calor de mi mano el ultimo vuelvo
no nací detrás de mi recuerdo con tanta sombra
y así –sin más necesidad-
yo fui en mi corazón y el tuyo (...)
yo fui la cruz donde mi sangre y mitad de la tuya
cayó derramada en un exceso de ausencia.

yo desnací por la misma inmediatez
que perduró en tu silencio
fui la cicatriz de tu parte ¿me oyes?
Me formé en el eco perdido de tu mudez sin tiempo
Me formé en el calor del lecho que nunca tuviste
Y te perduro -ósea- te arrastro. (24)

Con “Lengua en blues” se concreta la búsqueda identitaria de Sergio Muñoz y deviene Gabriel Cereño. Pero antes de constituirse en una nueva imagen de sí mismo, debe vivir el duelo por el hombre que fue, debe terminar el proceso indagatorio de su herencia. Por ello, con “Precario” retorna al espacio de la carencia vital y se confronta por última vez con su yo sufrido, débil, huacho. Interpela al tío/padre que jamás lo amó, quien no tiene parte en su identidad y que desea despojarlo de los únicos vestigios de aquellos que lo amaron (expuesto en documentos y en el poema 467). Pero una vez liberado de la falsa deuda con aquel que lo renegó, da comienzo al largo camino de retorno. Retorna al calor del vientre materno y abraza

a la hermana que no será más ausencia; regresa donde la amada renovado y comienza a ser el padre que desea ser con sus hijos sin rastro alguno de los no-padres.

Busqué mi reflejo en los jardines idénticos del fuego
Miré mi rostro por última vez
Y me reí me reí me rehíce
cambié la faz de esas silabas fugaces
las llené de verdad me revolqué en el filo de mi
me revolqué en el olor de mi nombre
me revolqué en el mirar de los míos
me nombré
y fui Cereño (27)

La venida continua en “Sine pater” pero ahora el hablante se habla directamente a sí mismo, invoca la llegada de aquel nombrado que existe pero aun no del todo. Se enfrenta a su herencia, sus carencias y sus ganancias. Se despoja del tío/padre, se abre a la posibilidad de vincularse con Cereño padre. Finalmente se despide de Sergio Muñoz, cuya vida útil se ha acabado y se apronta a darle la bienvenida a Gabriel Cereño. Del viaje a través de la cicatriz llegó hasta las profundidades de las raíces. Buscó su reflejo en el río, se apropió de la lengua y consiguió al fin, descorder el velo. En “Lengua en blues” arriba Gabriel Cereño:

Conclusiones

Capítulo III. Los huachos *miran hacia atrás*.

A partir del trabajo realizado con ambos autores, se pueden establecer algunas líneas comunes entre ambos. Las similitudes transitan desde la conciencia huacha, la inscripción en una genealogía, el anhelo de retornar al origen, saldar la deuda identitaria huacha y tematizar respecto a la infancia. Las diferencias entre ambas propuestas discurren en aspectos formales y técnica poética, en la forma de aproximarse al pasado configuración y en la enunciación de su huachismo.

El primer aspecto en común entre Domínguez y Muñoz Cereño, es hablar de aquel estadio que no se puede nombrar, que se resiste a ser simbolizado. Infancia es, etimológicamente, incapacidad de hablar, ausencia de lenguaje y por ello solo se habla de ella desde la adultez. Pero al salir de esta dejamos atrás parte de su imaginario y progresivamente vamos olvidando los códigos. ¿Problema? La infancia se convierte en un espacio amorfo de carácter irrecuperable que resulta difícil –más no imposible- de interpelar. La esencia de la infancia son los recuerdos, la herencia del pasado y una serie de bienes simbólicos que adquirimos en el ejercicio de vivir y que dan forma a la memoria. La memoria por su parte, recobra el pasado, lo construye y lo actualiza, permitiendo la convivencia entre pasado, presente y futuro. La memoria se configura como el medio por el cual se conforma la identidad del niño pero también, como la vía de descubrimiento de la infancia.

En segundo lugar, Domínguez anhela establecer una conexión con la madre muerta y Cereño desea desenmascarar el linaje. Si bien Domínguez es mucho más abierta en su deseo de retornar al origen y reitera la necesidad de acceder a su memoria fetal constantemente, Cereño también alude a una etapa primigenia donde recobrar los códigos de la memoria ancestral. Con el viaje al origen y la recuperación de la infancia, los poetas pretenden reparar su huachismo, reivindicar el discurso marginal e inscribirse en una genealogía familiar y cultural.

Seguidamente, Otras visiones de infancia señalan que esta, al igual que la identidad, es una construcción discursiva, es decir, se representa y se entiende mediante el lenguaje. No obstante, esta característica supone un problema: infancia deriva del latín *infans* que significa “el que no habla” pero a causa de provenir del verbo *fari*, puede transmutar en *infantis* que equivale a “incapacidad de hablar o expresarse en público.” ¿Cómo se habla de infancia, entonces, si el sujeto fundamental aún no ha adquirido el lenguaje, y no ha llegado a ser yo ni ha sido confrontado con la ley del padre?

Primeramente, quien habla de infancia no es el niño/niña sino el adulto motivado por el fantasma de esta. Igualmente que el niño carezca de lenguaje no indica necesariamente que no sepa *leer el mundo* o sea incapaz de aprehender ciertos códigos culturales. Con todo, Saraceni (2008) señala que si bien es necesario entender la incidencia del lenguaje en la articulación del pasado, no hay que olvidar que “en los silencios y en los olvidos, en los saltos y los balbuceos del relato” (25) también es posible conocer y fabricar nueva interpretaciones del pasado conocido y por conocer. Por ello, en esencia, infancia no es más que lo que transmitimos de ella, que la representación de una fracción de aquello que denominamos tal.

Si consideramos solo los ejemplares revisados, podemos apreciar la riqueza lingüística de los poemas y observar cómo conforman un universo propio e íntimo en directa relación con las experiencias vitales de los autores. No obstante, podemos conferir que en el temple poético, los silencios y las pausas en cada poema, vislumbran un universo entero de aquellas cosas no dichas. El porqué de esto radica en que por mucho que el poeta quiera decir mundo, también quiere hallar los sentidos en los signos del mundo, asir firmemente aquellos significados tan elementales que usualmente se pasan por alto.

Confrontados con literatura de infancia latinoamericana es imposible no volver sobre el problema del lenguaje. Porque, incluso a sabiendas que quien habla de infancia no es el infante sino su versión adulta, frente a una cultura profundamente mestiza, ¿qué lenguaje ocupará el poeta para decir infancia? ¿Echará mano al lenguaje de la tierra y las nigromancias indígenas como Delia Domínguez? ¿Recuperará las raíces romances de la lengua como Cereño? ¿Recurrirá a los artefactos y a la *memorabilia* propia de la memoria colectiva de la infancia? De ser así, ¿cómo habla el huacho, el niño precario que no ha tenido acceso a educación formal y que no ha sido adherido por sus ancestros en la genealogía de la tradición?

Sean cual sean las respuestas a esas preguntas, la literatura de infancia busca responder al imperativo de “*mirar hacia atrás*” y mirar el origen, la herencia, la genealogía y todos aquellos recovecos del paraíso perdido. Saraceni postula que el trabajo con la memoria y la identidad deben dar cuenta del “contenido afectivo, emocional y subjetivo implicado en la experiencia del pasado”. (26) Esto porque pensar en la infancia como vestigio del pasado es entender que su (re)articulación es un proceso complejo de actualización y con-vivencia con los fantasmas de un pasado inacabado que habitan el presente.

Por ello la autora señala que el pasado es dual y funciona como disolución pero también como promesa. Es decir, “disolución porque su manifestación es residual dado que existe como resto de lo perdido y promesa porque está disponible para ser leído desde el presente y mediante nuevas coordenadas de interpretación que revelan las formas inéditas de entenderlo.” (15).

Del carácter doble del pasado se ha nutrido la literatura de infancia para entender el profundo acto de reminiscencia y recuperación de lo perdido u olvidado que es el viaje de vuelta a la infancia. Así mismo, al pensar en herencia y memoria, podemos entender lo profundo que cala la huella del abandono en el huacho(a). Ser huacho es más que ser precario, es sello de violencia, de no pertenencia y de desapropiación de familia, memoria y herencia.

Obras Citadas

- Cuneo, Ana María. "Delia Domínguez: de la angustia a la esperanza". *Mapocho* 48. (2000):39-51.
- Domínguez, Delia. *La tierra nace al canto*. Santiago: Ediciones del Grupo Fuego de la Poesía, 1958.
- *Contracanto*. Santiago: Nascimento, 1968.
- *El sol mira para atrás*. Santiago: Lord Cochrane, 1977.
- *La gallina castellana y otros huevos*. Santiago: Tacamó Ediciones, 1995.
- *Clavo de olor*. Barcelona: DeBolsillo, 2004.
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago: Cervantes, 1904.
- Mansilla, Sergio. "Poesía en el Paralelo 40 Sur. Memoria mestiza y territorio en la poesía de Delia Domínguez y Jaime Huenún". *Inti* 69-70. (2009):43-62.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Catalonia, 2007, cuarta edición ampliada y actualizada.
- Muñoz, Sergio. *Lengua ósea*. Gobierno Regional de Valparaíso; Valparaíso; Chile. 2003.
- Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones." *E-MISFÉRICA* 6.2 *Cultura + Derechos + Instituciones (2005)* 1-12. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>. Documento Consultado el 27 de noviembre 2014
- Morales, Andrés. 1997. "La poesía de los noventa." (1997). http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/07/poesia_de_los_noventa.htm. Documento Consultado el 27 de noviembre 2014
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo III*. Lom; Santiago; Chile. 1a. ed.

(2002)

----- *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo IV.* Lom; Santiago; Chile. (2006)

Salazar, Gabriel. *Ser un niño huacho en la historia de Chile (siglo XIX)*. 1990. Santiago:

LOM, 2007.

Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2008.

Sepúlveda, Magda. *Ciudad Quiltra: poesía chilena, 1973-2013*. Cuarto Propio; Santiago;

Chile. 2a. ed.