

QUÉ SERÁ DE LOS NIÑOS QUE FUIMOS



IMAGINARIOS DE INFANCIA EN LA POESÍA CHILENA
CLAUDIO GUERRERO VALENZUELA

EDICIONES INUBICALISTAS

COLECCIÓN ENSAYOS

EDICIONES INUBICALISTAS

QUÉ SERÁ DE LOS NIÑOS
QUE FUIMOS

IMAGINARIOS DE INFANCIA
EN LA POESÍA CHILENA

CLAUDIO GUERRERO VALENZUELA

ÍNDICE

POESÍA, MEMORIA, INFANCIA	9
PARA UN NIÑO AUSENTE	23
DIABLOS, TRABAJADORES, MENDIGOS, HUÉRFANOS Y HUACHOS	37
VERSOS PARA ANGELITOS	53
CAMPOS Y BOSQUES	65
SINFONÍAS DE CUNA	95
CRUELES, INCORREGIBLES Y MONSTRUOSOS	115
HUÉSPEDES EN EL HOGAR	135
FRENTE AL ESPEJO	155
NIÑOS SIN PATRIA EN BUSCA DE COBIJO	195
ESCRIBIR LA INFANCIA	227

NOTA

Una precisión para orientar la lectura de este libro: Se ha optado por usar recurrentemente la palabra *niño* para referirse tanto a niños y niñas. La opción es meramente operativa. Cuando corresponde a casos individuales o para recalcar una distinción, se ha usado la marca genérica, como es natural.

POESÍA, MEMORIA, INFANCIA

Una vez más las trampas de la escritura comenzaron a operar.
Una vez más fui como el niño que juega a las escondidas y no sabe qué es
lo que más teme o desea: seguir escondido o ser descubierto.
George Perec, *W o El recuerdo de la infancia* (1975).

La palabra lejos es como una mansión abierta para él solamente.
Luis Oyarzún, *La infancia* (1940).

La poesía es sencillamente un rezago, un sedimento,
de la infancia sumergida.
Gabriela Mistral, *Cómo escribo* (1938).

UNO

Poesía, memoria, infancia. Este libro habla de la poesía, de la memoria y de la infancia como una continuidad indisoluble. Como principio de escritura y como finalidad. Tríada de hondas posibilidades estéticas, de profundas corrientes subterráneas. Tesoro, hallazgo, albricia, en sentido mistraliano. Pozo sonoro como testimonio de una trayectoria vital. Una historia personal de la infancia a partir de una historia lectora. Una vida como lector. Mi vida como lector. Tras los trazos de aquellas cosas que el lenguaje de la memoria a veces no alcanza a decir y que la poesía sí hace. Una historia subterránea de la infancia. Una historia poética de la infancia. Volver a encontrarse con el niño que alguna vez fuimos. Con el que nunca dejaremos de ser. El que habita nuestra memoria por la poesía. El que nos alimenta desde un origen mudo.

DOS

“El futuro de Chile comienza por los niños”. Así rezaba uno de los afiches del Comité Nacional de Navidad, organización creada en 1939 por Juana Aguirre, esposa del entonces presidente Pedro Aguirre Cerda, del Frente Popular. Este Comité se consolidaría en 1944 como

una institución permanente del Estado. Pero el afiche, en verdad, pertenece a los años setenta y forma parte de la ahora ya clásica iconografía muralista que acompañó la estética del proyecto socialista de la Unidad Popular. Más que un afiche de recolección de regalos para la Navidad, tiene un sentido político que traspasa lo benéfico, signando y consolidando el proyecto popular del gobierno de Salvador Allende. Este tuvo como uno de sus ejes programáticos de campaña la niñez, garantizando, entre otras medidas, medio litro de leche diario para la población infantil. De hecho, el afiche oficial de la campaña de Allende durante 1969 e ícono de la carátula del disco “Venceremos”, la banda sonora del proceso de la UP, está protagonizado por un niño acurrucado a una roca, acompañado de la leyenda “Por ti venceremos”.

El niño no siempre fue el centro de la política pública. O mejor dicho, nunca lo fue tanto como a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta. En estos años, hasta antes del golpe cívico-militar que traza una fractura en nuestra historia nacional, adquirió un estatus propio y significativo que la literatura, la música y el cine también supo recoger como parte de un proyecto que cifraba un Chile otro, un país más equitativo, menos desigual, un Chile que muchos no alcanzamos a conocer sino como utopía.

A lo largo del siglo, el niño fue una permanente preocupación para el Estado, para la familia y también para el arte. Como muy bien lo ha documentado Jorge Rojas Flores en su *Historia de la infancia en el Chile Republicano. 1810-2010* (2010), han sido enormes y variados los esfuerzos por construir una infancia digna a lo largo de nuestra historia republicana, por parte de diversos gobiernos de todo tipo y un número relevante de entidades privadas. Esfuerzos que la mayoría de las veces, hasta hoy, han resultado insuficientes o parciales, con políticas públicas equívocas o poco eficientes. Son muchos, todavía, los niños que habitan las riberas del Mapocho, que merodean por las calles, sin casa, sin familia, sin patria. Pero estos esfuerzos reconocibles a través de instituciones, leyes, programas y campañas, también tienen una contraparte,

que puede verse de manera complementaria y a veces declaradamente derivado de aquellas, con la gran cantidad de producciones estéticas que tienen como protagonista al niño infantil. El mismo estudio de Rojas Flores recoge de muy buena manera diversas representaciones de infancia en las artes visuales, la música, el cine y la literatura, a lo largo de doscientos años de institucionalidad republicana.

Este libro se ocupa de la literatura, y especialmente de la poesía, género que le dedicó al niño, tempranamente, un reconocido lugar. Se recoge aquí, de manera parcial y a veces antojadiza como ocurre con cualquier selección de textos, es decir, sin pretensión alguna de exhaustividad o sistematicidad, algunas de las expresiones poéticas que han dado cuenta del devenir del sujeto infantil a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI. La poesía chilena ha construido en este periodo un significativo imaginario poético que traza diferentes tipos de infancia. Niños de todo tipo. De toda índole. Nos aventuramos en este libro con una suerte de tipología de la niñez chilena. A veces, profundamente enraizados a proyectos políticos o como respuesta a circunstancias históricas precisas. También, ligado a trayectorias biográficas, a devenires privados, a búsquedas identitarias. Habitando lo público o lo privado, los textos poéticos de infancia que aquí se comentan han logrado construir un profundo imaginario que es muestra de corrientes identitarias profundas y que, como lo expresara Gabriela Mistral, se revela como el sedimento, el rezago, de una infancia sumergida. Una infancia nacional que habita en una lejanía y deja rastros, huellas, escondites.

TRES

Las trampas de la escritura comenzaron a operar hace un tiempo difícil de precisar. Tal vez antes de saber escribir, el día de la muerte de Marcela, mi madre, cuando tenía 6 años de edad. O cuando comencé a llevar un diario, alrededor de los 11 años, en un cuaderno escolar Auca, diario que ha trocado a lo largo del tiempo en interferencias genéricas que lo han llevado a cruzar las fronteras de diversos registros. Tal

vez hayan comenzado a operar por el hecho de haber vivido como niño los terribles años de la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet. Una infancia en dictadura. Haber crecido escuchando en la radio y en la mesa sobre crímenes, huelgas y protestas. Y haber sentido miedo. Al mismo tiempo, paradoja dictatorial, haber jugado en la calle interminablemente, con plena libertad, todo los veranos, a diferencia de la infancia paranoica, resguardada y ultratecnologizada de hoy.

La escritura es, a veces, un buen antídoto para olvidar el miedo. Mis primeras lecturas no fueron literarias -digo: las que me marcaron-, sino que crónicas periodísticas de las revistas *Apsi*, *Cauce*, *Análisis*, entre otras, en donde se relataban horribles casos de tortura y desapariciones. Años más tarde, ya en la enseñanza media, entraría a la literatura de frente, abriendo paso a la escritura latinoamericana y europea, especialmente, gracias a la lista de libros que me proporcionaron mis queridos y recordados profesores de Castellano, Historia y Filosofía. Toda una vida de lector, toda una vida escondido tras un libro y, sin embargo, a veces, con ganas de ser descubierto. Toda una vida tratando de entender algo que me fue revelado recientemente, mientras escuchaba a colegas que también investigan sobre el tema, ordenaba notas, releía textos y escribía este libro: que una de las trampas guardaba relación con la imposibilidad de recordar una infancia anterior a la muerte.

CUATRO

Este libro juega con la ambigüedad del niño que no sabe bien si seguir escondido o ser descubierto. E instaura una sospecha sobre la cual ya elucubraba el filósofo francés Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación* (1960): que leer sobre infancias remite, indefectiblemente, a conectarse con la propia. Algo de la propia infancia se revela, por tanto, al tratar de hablar sobre las infancias que nos muestran el grupo de poetas que forman parte de este libro. “No me leerás”, sin embargo, planteaba el filósofo francés Maurice Blanchot para referirse a cierta imposibilidad que plantea la infancia y que el propio Bachelard desarrolla

en *La poética del espacio* (1957), como también ya lo había hecho antes el filósofo alemán Walter Benjamin en *Mi infancia en Berlín alrededor de 1900* (1950): que al fondo de toda infancia hay un pozo, una tumba, que nunca se logrará iluminar del todo. Las trampas de la escritura, visto así, también operan en este sentido: da un poco igual el deseo de permanecer escondidos o ser descubiertos, de todas maneras nunca llegaremos a rescatar a ese niño que fuimos. Por eso creo que la infancia es, quizás, más presente que pasado, más potencia que tiempo ido. Por eso, tal vez, el juego de las escondidas al situarse como presente resulte más atractivo que el nostálgico apoyarse en el pozo para vislumbrar, al fondo, toda esa lejanía que nos llama y convoca. Doble estatus de la infancia que nos desafía y nos engaña a la vez.

CINCO

Las trampas de la escritura comenzaron a operar después de diversos modos. Siendo ya estudiante y profesor de literatura, con un ojo más entrenado, configurando una vida como lector, las trampas se vuelven un poco menos difíciles de descubrir. Pero siempre queda una ventana abierta por donde el deseo de la escritura se deja ver. Una de esas ventanas hizo que esta pesquisa no fuera únicamente literaria. Guarda relación, también, con otras expresiones estéticas como el cine. Una de las primeras películas con protagonista infantil que me marcó fue *Los cuatrocientos golpes* (1959), del director francés François Truffaut. Recuerdo haberla visto hace décadas, en formato VHS, un verano santiaguino de esos donde el sol de las tres de la tarde marca su insidia sobre todas las cosas. Esta película trata de Antoine, un infante que está dejando de ser niño. Su vida cotidiana es narrada a través de él a partir de su familia, las vivencias de escuela, los juegos y paseos en la calle. Debido a conductas que los adultos consideran inapropiadas para una persona de su edad, esto es, robar de una tienda una máquina de escribir para ser escritor como Balzac, el protagonista recibe con el consentimiento de sus padres un castigo que le cambiará la vida: es llevado

por el Estado hasta un orfanato correccional, en las afueras de la urbe, institución que hoy podríamos asimilar a una Casa de Menores. Es decir, algo muy próximo a una cárcel. Antoine se ve enfrentado en ese lugar al disciplinamiento del poder; allí va a vivir el peso de la normalización que los adultos quieren imponer a los niños que están fuera de la ley. Su pequeña rebeldía, sin embargo, lo llevará a escapar y liberarse de una justicia que parece no comprender su mundo. La obediencia debida termina oponiéndose a la libertad, simbolizada al final del film en la imagen de Antoine encontrándose con el mar, pero con la duda de un futuro incierto. Veo en esta película, un símbolo de libertad inherente a toda infancia. Mejor dicho, una pulsión de resistencia y libertad. La imagen final del niño en la playa es todo lo posible por-venir, es puro futuro, pura posibilidad. Pero futuro con vuelta al pasado, con carga. Un ir y venir. El niño que ha dejado de ser niño guarda consigo siempre la posibilidad del retorno. En ese retorno, siempre hay también una opción de libertad. De hacer permanecer aquello que dejamos de ser. De encontrar aquella infancia imposible de recordar.

SEIS

En 1967, año del suicidio de Violeta Parra en su carpa de La Reina y de la publicación póstuma de Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, en Barcelona, el director chileno Patricio Kaulen estrenaba *Largo viaje*, una película que mantiene muchos diálogos-homenajes con *Los cuatrocientos golpes*, formando una suerte de círculo hermenéutico que posiciona las estéticas de infancia en el campo de las producciones fílmicas nacionales. Cómo no recordar, por ejemplo, al niño que vaga por las calles del puerto en *Valparaíso mi amor* (1969), de Aldo Francia. El protagonista de *Largo viaje* es un niño que se pierde por la ciudad en busca de su padre, quien ha ido a enterrar al cementerio a su hermanito muerto al momento de nacer. El niño lleva las alas que el padre ha olvidado por descuido, para que el angelito, según la creencia popular, se pueda ir al cielo. El film contiene una cuidada y estremecedora representación

del velorio de angelitos, tradición popular chilena que Violeta Parra, entre otros, se encargara de rescatar dentro del proceso de búsqueda de las tradiciones folclóricas chilenas campesinas.

La referencia a los años sesenta, en cierto modo, pone en sintonía un tema que me parece central. Se trata de una década en donde los imaginarios de infancia alcanzan quizás su más alta cumbre en el cine, la música y la literatura. En poesía, emblemáticas obras de Jorge Teillier, Enrique Lihn, Jaime Quezada y Gonzalo Millán, entre otros, son publicados en esta década, generando con sus textos un giro poético respecto a las producciones anteriores y planteando temas que poetas posteriores retomarían, como intentamos establecer en este libro. Lo propio hacen Violeta Parra y Víctor Jara en alguna de sus mejores composiciones musicales. La niñez, por tanto, ha sido una constante de representación estética a lo largo del siglo XX, muy especialmente a partir de la poesía de Gabriela Mistral, pero también desde antes, a partir de poetas como Carlos Pezoa Véliz y narradores como Baldomero Lillo, y su presencia ha abarcado todo el siglo con una particular persistencia y evolución que en este libro intento sistematizar sin pretender ser, por supuesto, conclusivo. Reconozco, en este sentido, una buena cantidad de ejes temáticos que avanzan de manera más o menos cronológica desde la primera mitad del siglo XX hasta comienzos del siglo XXI, estableciendo lecturas elásticas que van y vienen a través del siglo, con la finalidad de trazar directrices o ejes de lectura en donde sea posible reconocer continuidades y discontinuidades. El lector se encontrará con este ordenamiento para así facilitar una comprensión general y específica a la vez, al mismo tiempo que se ha optado por un lenguaje lo más lejos posible del especializado y se han omitido notas al pie, bajo el interés de conformar un relato que se aproxime a un público amplio no necesariamente familiarizado con estas temáticas.

Estas disquisiciones iniciales forman parte tan solo de algunos de los primeros materiales simbólicos que iniciaron mi contacto con las estéticas de infancia y que fueron signando un camino que en sus

inicios no tenía nombre ni era proyecto. Por otro lado, no es azar que haya aludido a dos referentes fílmicos. Revela que el fenómeno no es exclusivo de la literatura. Su pesquisa en el arte, la escultura, la historia, la educación, la psicología, la sociología, la filosofía y en general en todas las manifestaciones del saber hace de la infancia un objeto cultural complejo, mucho más amplio, por supuesto, que este acotado intento escritural sobre su presencia en la poesía chilena del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

Antes, mucho antes de comenzar formalmente una investigación en torno al tema, debo haber sido un gran lector/espectador sumido en aquellas historias a las cuales uno llega sin saber muy bien cómo y por qué, y que van sumergiéndolo en mundos que te contactan con la palabra lejanía y van trenzando una trayectoria poética que poco a poco fue tomando forma. Pueden ser muchos más los referentes culturales del cual me podría servir para ilustrar la recurrencia de la infancia en el plano estético. El intento, por supuesto, resulta vano. Muchos de esos referentes, sin embargo, tienen una presencia solapada en este libro, que ha sido escrito a retazos durante varios años de profundas lecturas e intensa investigación y que por su naturaleza, podría no acabar nunca.

SIETE

En cuanto a la poesía, me inicié prácticamente del único modo posible de hacerlo: leyendo a los clásicos, descubriendo la gran poesía chilena, pero también a los simbolistas franceses, a diferentes poetas hispanoamericanos y a parte de la tradición anglófona. Entre los poetas chilenos, con la obra de Jorge Teillier comenzó otra etapa, la de una lectura algo más atenta, un poco más avisada y formal, un recorrido vital coronado con una tesis de licenciatura en literatura titulada “La experiencia de la temporalidad en *Crónica del forastero* (1968) de Jorge Teillier”. Y cito esto ya que a raíz de la escritura de *Qué será de los niños que fuimos* revisité este texto académico, escrito el año 2000, y descubrí no sin asombro que ya era posible encontrar allí mis primeras

aproximaciones a la infancia como objeto de estudio. No deja de ser curioso que toda la poesía de Teillier esté inundada de niños. Ellos, en verdad, me andaban buscando. O yo a ellos. Teillier abre su poemario con una cita que toma prestada del escritor austriaco Hermann Broch: "En el fondo de toda lejanía se alza tu casa". El forastero, el extranjero, el fantasma nostálgico que constituye la voz de este libro prefiguraba con sus paratextos algunas de los significantes que a lo largo de los años se volverían recurrentes en estas pesquisas lectoras y que forman el universo simbólico de este libro: casa, lejanía, memoria, pasado, pozo, muerte son algunas de las palabras que aquí subyacen en su múltiple significación, formando una trama compleja que intento desanudar en estas páginas.

OCHO

Qué será de los niños que fuimos es un verso prestado de otro poeta chileno. Pertenece a Enrique Lihn, más específicamente a su libro *La pieza oscura* (1963), uno de los poemarios que resulta clave para entender la trayectoria secular de los niños en las ficciones poéticas chilenas del siglo XX. El verso aparece en el poema que da título al poemario y plantea una continuidad temporal que va más allá de la retórica de una pregunta incontestable: se interroga por el futuro de los niños que ya han dejado de ser niños. Pregunta imposible, aborta desde su formulación toda certera respuesta y, sin embargo, sitúa en una línea continua el destino de una infancia que parece que nunca acaba. Planteado de esta manera, este verso condensa una de las problemáticas más recurrentes de este libro: determinar quién habla en los textos poéticos. Nunca lo hace el niño. Este es hecho hablar por el adulto quien, en ocasiones, evoca los registros propios de las voces infantiles. Pero la mayoría de las veces, el sujeto hablante de la poesía chilena es un adulto que se interroga, evoca, problematiza y/o estetiza la infancia desde la adultez. La infancia, por tanto, se convierte en una zona oscura, un pasado que sale a flote en el presente del sujeto que escribe. Un tiempo

y un espacio de múltiples potencialidades, que cada discursividad poética se encargará de dotar de sentido, iluminando la (im)posibilidad de su recuperación. Imposibilidad real en tanto tiempo ido, posibilidad estética en tanto tiempo por venir, en tanto ficción. Como en la poética de Enrique Lihn, la infancia se vuelve un espacio fantasmagórico cuya venida, cuya vuelta, genera una revuelta, puesto que viene a mover los signos. Parafraseando al filósofo argelino Jacques Derrida, hablar de infancia es hablar de un secreto que dice: descíframe, ¿serás capaz?

NUEVE

Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena puede leerse de dos maneras. En primer lugar, cada capítulo como expresión temática de un determinado tipo de infancia preponderante en un grupo de poetas. Como muestrario de determinados tipos de niños. En segundo lugar, como una continuidad histórica. Así, el capítulo “Para un niño ausente” funcionaría como antecedente hispanoamericano para la poesía chilena, ya que nuestra tesis inicial es que fueron el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío los instauradores de un imaginario poético de infancia para Latinoamérica, cuyo testamento fue recogido por un grupo significativo de poetas, quienes de manera dispersa comenzaron a hablar de infancia en sus textos poéticos. Rescatamos en la poesía chilena a Carlos Pezoa Véliz y Gabriela Mistral como los dos poetas fundadores de una tradición de imaginarios de infancia, ya que fueron ambos, se podría decir que de maneras casi opuestas, los primeros en instaurar la infancia como programa poético, reconocible en una obra. Los capítulos “Diablos, trabajadores, mendigos, huérfanos y huachos”, “Versos para angelitos” y “Campos y bosques” se centran preponderantemente en la producción poética de la primera mitad del siglo XX y tienen en común que abordan lo que he denominado los *lugares de afuera*: niños en la calle, niños en el campo, niños públicos. Los capítulos “Sinfonías de cuna”, “Cruelles, incorregibles y monstruosos”, “Huéspedes en el hogar” y “Frente al espejo” se

entroncan más que nada en la producción poética de la segunda mitad del siglo XX y los reúne la particularidad de dar cuenta de una infancia cerrada, privada, de casa: lo que he denominado los *lugares de adentro*. El capítulo “Niños sin patria en busca de cobijo” guarda relación con el Chile de postdictadura y el Chile de las primeras décadas del siglo XXI bajo la idea de *un lugar sin lugar*, es decir, una infancia en donde ni lo público ni lo privado da cobijo ni seguridad. Niños a la deriva en busca de padres, identidad, sentido. Finalmente, el capítulo “Escribir la infancia” funciona como cierre a partir de la siguiente pregunta: ¿qué significa escribir la infancia? Creo que una reflexión en torno a esta pregunta permite comprender las producciones poéticas chilenas analizadas desde una suerte de imposibilidad crítica que confina cualquier circunscripción que se quiera hacer del tema. Se reafirma allí la idea de una ambigüedad asociada a la infancia, su potencial, su embrujo, pero también su límite.

Hipótesis implícita de este libro, de la mano con una historia de Chile: de los *lugares de afuera* a los *lugares de adentro* y de ahí a los *lugares del sin lugar*. O, de otra manera, del espacio público al espacio privado. Con la saturación de lo privado, se pasa posteriormente al sin lugar, el espacio de la nada, del vacío. El naufragio total. La desolación. De una infancia resguardada a una sin resguardo. Eterno retorno, en cien años de poesía los niños volvieron a estar solos.

Otro punto no menor: la lista de poetas aquí reseñados no pretende agotar el tema ni formar un canon. Sería una tarea imposible, de nunca acabar. Se trata, más bien, de una experiencia lectora personal, parcial, y por lo mismo deliberadamente incompleta. Muchos de los poetas que aparecen en estas páginas hacen presencia gracias a las lecturas personales, a las conversaciones con poetas amigos, a las pesquisas en archivos y bibliotecas, y a los hallazgos en ferias de libros de editoriales independientes. Se sabe, a priori, que en cualquier lectura crítica siempre hay algo de imperdonable injusticia al omitir o dejar afuera algún nombre. Quedará para otros investigadores dar cuenta de aquellos

poetas que no han formado parte de este libro.

Con todo, la tarea principal de *Qué será de los niños que fuimos* ha sido la de presentar una aproximación crítica de cómo la infancia ha sido imaginada en la poesía chilena del siglo XX y comienzos del XXI. En aproximadamente cien años de poesía chilena, existe un número sorprendente de poetas que tematizaron la infancia dentro de su quehacer poético en al menos un poemario o a lo largo de toda una trayectoria escritural. De qué modo lo hicieron, bajo qué procedimientos y qué sentidos generan estas escrituras son algunas de las preguntas que se intentan responder aquí. Como el niño y la niña que juegan a las escondidas y no saben qué es lo que más desean, si seguir escondidos o ser descubiertos, invito a los lectores de este libro a adentrarse en las trampas de la escritura que concierne a la infancia con algo de esa emoción oculta. Cuando se trata de ella, no sabemos muy bien qué mecanismos comienzan a operar, pero indefectiblemente terminan por conectarnos con nuestras propias infancias. Pero desde ya advertimos que tal vez se trate de una tarea infructuosa si ese niño decide permanecer escondido.

DIEZ

Parte de este texto lo compartí públicamente con algunos colegas y alumnos de la carrera de Castellano de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, exPedagógico, en noviembre de 2015. Reseñar algunas de las motivaciones que generan una investigación y un libro resultó casi un alivio, un salir de un ostracismo escritural, un sacudirse de los fantasmas que acechan. No concibo otra manera de comprender un trabajo escritural que no sea como conjuro, obsesión, trama. El lector de este texto se encontrará con algunas de estas obcecaciones. Pero por sobre todo no entiendo la literatura sino como forma de comunicación y encuentro entre las personas. Hay esperanza depositada aquí de que este trabajo ayude a tender algunos puentes entre quienes habitamos la poesía como práctica vital.

Poesía, memoria, infancia. Poética del hallazgo. Cordon umbi-

lical que palpita en el fondo de un pozo. Mirar para atrás. Escribir para atrás. Desandar el abecedario. Promesa de hallar al niño que escapa. Urdimbre de fragmentos de un sujeto fantasmal. Qué será de los niños que fuimos. Qué será.

Santiago, noviembre de 2015
Viña del Mar, diciembre de 2016

PARA UN NIÑO AUSENTE

La infancia es la cuna de toda poesía
y la fuente tumultuosa donde yacen, sumergidos,
las ideas que se han de clarificar con el tiempo.
Nunca el hombre adquirirá lo que no tuvo entonces;
nunca llegará tampoco a esa visión prístina,
sonora como un cristal, y, como él, luminosa.
Benjamín Subercaseux, *Daniel (Niño de lluvia)* (1942).

En el primer número de *La Edad de Oro (Publicación Mensual de Recreo e Instrucción Dedicada a los Niños de América)*, de julio de 1889, el escritor cubano José Martí, escribía:

Para los niños este periódico, y para las niñas, por supuesto. Sin las niñas no se puede vivir, como no puede vivir la tierra sin luz. El niño ha de trabajar, de andar, de estudiar, de ser fuerte, de ser hermoso: el niño puede hacerse hermoso aunque sea feo; un niño bueno, inteligente y aseado es siempre hermoso. Pero nunca es un niño más bello que cuando trae en sus manecitas de hombre fuerte una flor para su amiga, o cuando lleva del brazo a su hermana, para que nadie se la ofenda: el niño crece entonces, y parece un gigante: el niño nace para caballero, y la niña nace para madre. Este periódico se publica para conversar una vez al mes, como buenos amigos, con los caballeros de mañana, y con las madres de mañana; para contarles a las niñas cuentos lindos con qué entretener a sus visitas y jugar con sus muñecas; y para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres. Todo lo que quieran saber les vamos a decir, y de modo que lo entiendan bien, con palabras claras y con láminas finas. Les vamos a decir cómo está hecho el mundo: les vamos a contar todo lo que han hecho los hombres hasta ahora (29).

Esta revista fue publicada en Nueva York, en español, y solo llegó a tener cuatro números entre julio y octubre de 1889. Se editó por primera vez en formato libro en Italia en 1905, y desde entonces han sido numerosas sus reediciones que lo convierten hoy en un clásico. Llama la atención, por supuesto, el rol que Martí le tiene preparado a

los niños dentro de las sociedades latinoamericanas, un rol con clara diferenciación de género que marca toda una época. Pero también, el tono ameno y convocante para dirigirse a los niños lectores que participarán de su publicación. Es posible encontrar allí un grado de visibilidad de la infancia que se hace palpable en el *tú* apelativo y comunicante, ávido de interacción.

Reconozco en este texto de Martí un propósito programático que marcaría huella en la literatura hispanoamericana y muy especialmente, en las primeras producciones poéticas chilenas sobre infancia: la consideración de la niñez como un fin para preguntarse por el origen de la nación y de la identidad nacional, la infancia como parte de un proyecto identitario americano, pero en donde, como lo visto al final del fragmento reproducido, los niños cumplen un rol pasivo y no de actor en la medida en que serán los adultos los que vengan a contarles cómo funciona el mundo. Por supuesto que dentro de este enorme proceso educativo de las naciones latinoamericanas es posible hallar otras figuras insignes como Andrés Bello, José Victorino Lastarria, José Abelardo Núñez, Domingo Faustino Sarmiento y tantos otros que ayudaron a formar las naciones latinoamericanas, sin embargo, rescato la figura de José Martí principalmente por ser poeta y porque su presencia es claramente rastreable en los primeros poetas chilenos que iniciaron una tradición de imaginarios de infancia: Carlos Pezoa Véliz y Gabriela Mistral.

Considerado como uno de los fundadores del modernismo hispanoamericano, Martí recoge vestigios románticos y al mismo tiempo construye una nueva visión, presentando una particular mirada sobre la infancia, muy distinta a la construida hasta entonces en la literatura universal. Es así como superpone la poesía al ensayo, la imaginación al tratado político-educativo y a la novela de formación, instaurando con esto una larga tradición poética, cada vez más poderosa y robusta, que se sostiene hasta hoy con diferentes matices. Es quizás en su obra poética, en especial en el conjunto de poemas que conforman el *Ismaelillo*

(1882), donde se exprese esta intencionalidad de manera estéticamente bella. Esta obra pequeña está dedicada enteramente a su hijo José Francisco, de quien se encuentra separado. La Introducción del poemario comienza con estas palabras:

Hijo:
Espantado de todo, me refugio en ti.
Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en
la utilidad de la virtud, y en ti. (13).

Con un tono esperanzado por la perfectibilidad del género humano, encarnado en la figura de su hijo, Martí escribe un conjunto de quince poemas donde predomina esta intencionalidad, fe y entusiasmo por lo venidero, por la construcción de una realidad nueva desde la infancia ante las circunstancias históricas que lo envuelven a él, su patria (por entonces, todavía colonia española) y América en general, en pleno proceso de consolidación de sus proyectos republicanos. Este tono paternal se expresa también a partir de las denominaciones utilizadas para su hijo: príncipe enano, mi caballero, mi tirano, monarca de pecho, mi pequeñuelo, mi jinetuelo, mi diablo ángel, mi musilla traviesa, mi reyecillo, mi guardiancillo magnánimo, guerrero fúlgido, entre otros. Mismo recurso que utilizaría Mistral para su *Poema de Chile* (1967). En cada uno de los quince poemas, la figura central es el niño. En uno de ellos, dice el hablante: “¿Mi Musa? Es un diablillo / con alas de ángel. / ¡Ah, musilla traviesa / qué vuelo trae!” (19). Y es tanta la devoción que el hablante manifiesta por esta figura pequeña, que en un momento determinado el propio hablante se vuelve pequeño, reconstruyéndose, creciendo, gracias a él, como en la poesía de William Wordsworth: “¡Hijo soy de mi hijo! / ¡Él me rehace!” (23). Como obra alentadora de la infancia, ensalzante de las virtudes, bondades e inocencia de la infancia, el *Ismaelillo* de Martí, como también muchos de los poemas que forman parte de sus *Versos sencillos* (1891) y sus *Versos libres* (1913), estos últimos escritos en la misma época de su primer libro, forma parte

de un proceso instaurador del quehacer poético fundado en una mirada moderna, americana, y que dejó una honda huella en las generaciones posteriores de poetas.

El gran aporte modernista del poeta nicaragüense Rubén Darío respecto a la infancia, en tanto, fue la de entenderla como un lugar sagrado, expresión de lo bello, misterioso y puro, recogiendo con esto algunos ecos románticos y simbolistas. En efecto, en sus poemas y cuentos existe una representación de la infancia sostenida bajo el signo de la magia del mundo de las hadas y la recurrencia a mundos de princesas casi adolescentes, en espacios lejanos, sin nombre. Un ejemplo representativo lo constituye el poema “Sonatina”, incluido en *Prosas profanas* (1896), un poema de carácter narrativo y con una princesa de protagonista, como podemos extraer de su *Antología poética* (1995), quien está triste persiguiendo “por el cielo de Oriente / la libélula vaga de una vaga ilusión” (65). Ya no quiere estar más en palacio encerrada, “presa en sus oros” (65), sino que quiere vivir la vida y conocer el amor. Será un fiel ser mágico, quien calma sus ansias y pasiones florecientes, diciéndole a la joven doncella: “—¡Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—, / en caballo con alas, hacia acá se encamina, / en el cinto la espada y en la mano el azor, / el feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, / a encenderte los labios con su beso de amor!” (66). Otro ejemplo similar es su quizás más famoso poema “A Margarita Debayle”, de 1908, en donde el hablante cuenta en verso un cuento: la historia de una princesa llamada Margarita, quien, maravillada por la luz de una estrella siente el deseo de cogerla para decorar un prendedor. La niña vuela hacia ella, la coge y de vuelta donde su padre, recibe el reto de este, quien la ha estado buscando. El rey le recuerda haberle dicho que “el azul no hay que tocar” y que “el Señor se va a enojar” (10), por lo que le pide devolver la estrella, para luego recibir un castigo. Es entonces cuando intercede “sonriendo el buen Jesús” y le dice al rey: “En mis campiñas / esa rosa le ofrecí: / son mis flores de las niñas / que al soñar piensan en mí” (11). Con esto,

el rey se retracta y deja a su hija con la estrella luminosa en el pecho, luciendo bella como una verdadera princesita. Así, finaliza la historia, pidiéndole el hablante a Margarita, la niña oyente, que guarde “un gentil pensamiento / al que un día te quiso contar / un cuento” (14). En estos poemas, vemos una infancia idealizada, mágica, llena de buenos sentimientos, como un estado de gracia.

En el cuento “El palacio del sol”, inserto en su libro *Azul* (1888), publicado en Valparaíso, la protagonista también es una niña-joven llamada Berta. Tiene quince años y es “la niña de los ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul” (115). Berta recibe la visita de un hada madrina, porque ha estado pálida y enferma, sufre de melancolía y las recetas médicas no han sido efectivas. El hada le dice: “Yo soy la buena hada de los sueños de las niñas adolescentes: yo soy la que curo a las cloróticas, con solo llevarlas en mi carro de oro al palacio del Sol, adonde vas tú” (118). Allí, en el palacio, la joven retoma su color y llena sus pulmones y venas de fuego. A la par, ve cómo otras tantas anémicas como ella llegaban hasta allí “y luego se arrojaban en brazos de jóvenes vigorosos y esbeltos” (119). Berta retoma, finalmente, su original color y ya está lista para ser amada. El cuento finaliza con una alocución hacia las madres de las jóvenes como Berta: “es preciso, en provecho de las lindas mejillas virginales, abrir la puerta de su jaula a vuestras avecitas encantadoras, sobre todo en primavera, cuando hay ardor en las venas y las savias, y mil átomos de sol abejean en los jardines como un enjambre de oro sobre las rosas entreabiertas” (120-121). Esta recurrencia a un tercero, vemos, marca presencia en el contexto de las creencias religiosas o mágicas y es lo que facilita la resolución feliz de estas historias, en el trueque de un estado de pena, dolor o aflicción (asociado principalmente a una virginal infancia) a un estado de felicidad y florecimiento propio de la juventud. Hay aquí, por tanto, en especial en los dos últimos casos, historias de una infancia que pide finalizar para dar paso a una etapa juvenil.

El tema de la infancia también aparece presente en la obra poética de Darío como reflexión ante la pérdida de la inocencia y el fin de la juventud, ya sin recurrir a la fantasía de los cuentos de hadas ni a la religiosidad, característico de la primera parte de su obra. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema “Canción de otoño en primavera”, que forma parte del libro *Cantos de vida y esperanza* (1905), en donde el hablante compara la juventud con un divino tesoro que se va para no volver y con una dulce niña en un “mundo de duelo y aflicción” (113). Pero también fue la juventud la que acabó con la infancia: “En sus brazos tomó mi ensueño / y lo arrulló como a un bebé... / Y le mató, triste y pequeño, / falta de luz, falta de fe...” (114). Luego, vendrían las ansias de un amor verdadero, pero “en vano busqué a la princesa / que estaba triste de esperar. / La vida es dura, amarga y pesa. / ¡Ya no hay princesa que cantar!” (115). El mismo amargo pesar se ve reflejado en el poema “[¡Oh, miseria de toda lucha...]”, presente en el mismo libro, donde la constatación de lo finito y percedero, como la infancia y la juventud, es una dolorosa reflexión que lleva a la miseria del alma “que ha olvidado la admiración” (117), que en la vida de adulto se vuelve “manca” y “tullida” (117). Aún más terrible es el cuento “Enriqueta (página oscura)”, relato breve publicado originalmente en un periódico e incluido en sus *Cuentos* (1948), donde se relata la muerte de una niña de doce años “que acaba de recibir el primer halago de la pubertad; alma de doce años que acaba de sentir dos cosas divinamente incomparables: ¡la ilusión y la fe!” (61). Dice el narrador que la edad de doce años “la conoce Céfitro, la conoce Psiquis. Es la edad en que florece el primer botón del limonero. La paloma que vuela por primera vez es hermana de la niña que cumple doce años” (61). Ante lo irreparable, el narrador se muestra sufriente por este “capricho de la muerte, que corta una flor nueva para echarla al negro río que no sabe adónde va” (62). Por último, hay un cuento titulado “El fardo”, también incluido en *Azul*, que es de tinte naturalista como el propio Darío afirmara, en donde se relata la historia de un hombre, el tío Lucas, y su hijo, traba-

jadores esforzados del muelle de Valparaíso. Marcados por la pobreza, el tío Lucas tenía muchos hijos. De hecho, señala el narrador, “su mujer llevaba la maldición del vientre de los pobres: la fecundidad” (90). Por lo tanto, señala, “había mucha boca abierta que pedía pan; mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que temblaba de frío” (90) en el sucio conventillo donde vivían. El hijo mayor, cuando creció, debió ayudar al padre, pero era débil y estuvo a punto de morir. Recién a los quince años pudo ayudarlo, cuando este se había vuelto pescador y pronto vendría la tragedia: un día, el padre enferma y no puede trabajar; manda a su hijo solo y en medio de una acción rutinaria de desembarque, el joven muere aplastado por la caída de un grueso fardo. Como vemos, se trata de un cuento donde prima el determinismo y una visión trágica de la infancia que se desarrolla en medio de la pobreza.

Martí y Darío son los dos grandes precursores de las concepciones de infancia modernas en la literatura latinoamericana e instauran una tradición de profundas raíces que vincula de manera estrecha infancia y poesía. La infancia como cuna de la poesía, como ya lo habían elaborado los románticos ingleses, especialmente Wordsworth y Blake, pero con tono local en cuanto creativo modo de apropiación. La poesía de Martí y Darío tuvo una marcada presencia en diversos autores chilenos y latinoamericanos de comienzos del siglo XX siendo quizás Gabriela Mistral la principal continuadora de la mirada neorromántica sobre la infancia que estos autores instalaron para el espacio americano. Pero al mismo tiempo que abrieron un flanco, dejaron la puerta abierta para que el niño americano apareciera en la literatura en todo su esplendor: no solo como un depositario de esperanzas adultas, sino que como un actor en sí mismo, y este estatus lo contempla también la poesía de Carlos Pezoa Véliz.

Si bien cifro en Pezoa Véliz y Mistral un comienzo programático de una tradición de imaginarios de infancia para la poesía chilena, representando el primero lo que he denominado los lugares de afuera y

la segunda los lugares de adentro, hay otros poetas de la primera mitad del siglo XX que no forman parte de este libro, pero que merecen una mención, ya que en su momento tuvieron algún grado importante de resonancia con algunos poemas que forman parte del florilegio nacional. Me refiero a algunos poemas de poetas como Diego Dublé Urrutia, Manuel Magallanes Moure, Joaquín Cifuentes Sepúlveda y Oscar Castro. Hay otros como Max Jara y Juvencio Valle que podrían incluirse dentro de este grupo, pero que aparecerán más adelante, como antecedentes poéticos de algunos de los temas que se desarrollan en este libro. Todos estos poetas, la mayoría contemporáneos a Pezoa Véliz y Mistral, muchos de ellos con filiación modernista, también tocaron el tema de la infancia, pero no de la manera abarcadora que los iniciadores del tópico. Estos poetas aparecen en el campo de las representaciones de infancia más bien de manera aislada, con poemas más que con poemarios. La lista podría ser quizás demasiado larga, puesto que casi no hay poeta que no tenga al menos un poema de infancia. Aquí destacamos solo a aquellos más reconocidos o aquellos poemas que quedaron para siempre en la memoria de los lectores.

Diego Dublé Urrutia y su poema “En el fondo del lago” incluido en su libro *Del mar a la montaña* (1903) es uno de estos insignes poetas. Este poema habla de un sueño de un adulto viéndose a sí mismo como un niño, quien junto a otros niños están oyendo un cuento que relata la vieja criada de la casa. El cuento es sobre tres príncipes hermanos y una princesa que vivía en el fondo de un lago encantado. Como se puede apreciar, el texto tiene un tono claramente influenciado por la obra de Darío.

Manuel Magallanes Moure, por su parte, se preguntaba en su poema “Niños”, presente en su libro *La jornada* (1910), sobre las diferencias sociales que marcaban la infancia de los niños con educación que eran mimados por sus padres *versus* los niños que vivían abandonados y hambrientos. La interrogación se afincaba en una utopía: si juntos alguna vez –ya que igualmente son todos “diablillos encantado-

res” (71)— podrían compartir un mismo vuelo de igualdad. Es evidente aquí, como veremos con Pezoa Véliz, la preocupación del poeta por la llamada cuestión social, tema de debate candente en las primeras décadas del siglo.

Joaquín Cifuentes Sepúlveda es el autor de un desgarrado poema, escrito en cuartetos, titulado “El hijo” y que está presente en su libro *La torre* (1922). Este poema plantea otra problemática, que guarda relación con el autorreproche del sujeto lírico respecto de su conducta sexual promiscua, lo que hace que fantasee culposamente sobre la posibilidad de ser padre de un hijo ignorado, fruto de alguna de las mujeres con quien ha tenido relación. En el despliegue del poema, el hablante recrea un hipotético encuentro con ese hijo desconocido, ya grande, quien lo maldice por haberle dado esa vida de padre desconocido. Se trata de un poema amargo sobre la culpa, los remordimientos, la masculinidad y el huachismo.

Otro autor que destaca por su lirismo de infancia es Oscar Castro con al menos tres poemas. Uno es “Romance de barco y junco”, que forma parte de su primer libro, *Camino en el alba* (1938). En este poema, un niño juega con su barco pirata al borde de un estanque que parece para él un océano como expresión de la felicidad infantil. Barco de niño pobre regalado para una Pascua que, sin embargo, en otra ocasión es llevado para jugar a orillas del río y termina siendo llevado por la corriente. Como consecuencia de esto, dos lágrimas le trisan, al hablante, “las pupilas desoladas” (20). El poema sintetiza en una simple y bella imagen el fin de la infancia como producto de una decepción realista, fría, sin contemplaciones, que deja al niño sin su juguete preferido. El segundo poema es “Palabras al hijo futuro”, donde una voz paterna le advierte al futuro hijo que está por venir sobre la contaminación que su sangre lleva, al ser hijo de un padre que ensombrece todo, en especial respecto a temas amorosos. Por esto, el hablante le pide disculpas y le dice: “Perdóname, hijo mío, si eres triste y oscuro. // Perdóname si tu alma continúa las voces / que en mí nacen y caen como alas vencidas”

(22). En realidad, aquí el niño termina siendo un reservorio determinista de la psicología del padre, ante lo cual el hablante solo puede lamentar y pedir disculpas. En este sentido, se trata más bien de un poema sobre el padre que sobre el hijo, pero este igualmente termina sufriendo de manera anticipada una condición que poco tiene que ver, en verdad, con su propia manera de ser. El tercer poema, por último, es “La lluvia empuja nostalgias”, el cual forma parte de su libro *Rocío en el trébol* (1950). En este poema, como en el anterior, es representada la infancia pobre de un niño provinciano quien, a propósito de un nostálgico día de lluvia, recuerda a su madre en el espacio cerrado de la casa, con sus quehaceres cotidianos, el pequeño negocio que ayudaba al sustento y, en general, el “dominio seguro” (142) que implicaba su presencia. El hablante, ya adulto, realiza todos estos recuerdos para reconstruir la figura de su madre muerta en medio de una atmósfera cargada por la lluvia que deja aún más sola la vieja casa que sirve de escenario. En estos poemas, Oscar Castro demuestra una profunda tendencia a tematizar la infancia muy ligada a un yo autorreferente, inquisidor y nostálgico de una inocencia perdida.

Finalmente, quisiéramos aludir a cuatro poetas que dedicaron poemarios completos al tema de la infancia, pero cuyos libros tienen una marca intencional que hace que se tenga como destinatario a un público infantil. Me refiero a Victoria Contreras Falcón, Andrés Sabella, María Cristina Menares y Efraín Barquero, cuyos textos poéticos merecen una reedición acorde a los tiempos actuales en donde la literatura para niños ha logrado un desarrollo notable y una marcada presencia editorial. De los cuatro poetas nombrados, solo Efraín Barquero, tal vez a raíz de la obtención del Premio Nacional de Literatura en 2008, ha sido reeditado recientemente de manera amplia.

Victoria Contreras Falcón es autora de dos libros, el segundo de los cuales es *Trompo dormido* (1938), libro para niños que destaca por su musicalidad en el lenguaje y que en su época tuvo una buena

recepción. Su suicidio a los 42 años, sin embargo, truncó una incipiente producción de la cual se sabe bastante poco.

Andrés Sabella es el autor de *Vecindario de palomas* (1941), cuyo subtítulo expresa explícitamente su intencionalidad: “Poemas para niños. 1934-1940”. De hecho, en las Notas preliminares, el autor escribe lo siguiente: “Yo digo niño, y no creo mal que ello significa: la mejor tierra para el encanto” (8). Hermosamente adornado por grabados, con letra grande y vistosa, se trata de un conjunto de veinticinco poemas destinados a una lectura infantil. Algunos de sus poemas más destacados son “Mi universo” que trata sobre un mapamundi, “El mar a mi costado” sobre un niño de once años que acompaña a un buzo submarino, “Tentación de Francis Drake” sobre el famoso pirata, “Oración al hada madrina”, “Maniobras” sobre unos soldaditos de plomo, y, “Rubí de América” poema exaltador de la geografía física y humana de Chile, entre otros. Estos poemas, en su totalidad, muestran la intencionalidad de resaltar la infancia como periodo de vida en donde todo es descubrimiento, maravilla y emoción. Perdura en su visión, por lo tanto, una mirada clásica sobre la infancia como un espacio lleno de inocencia y candor. Sabella es autor, además, de otro libro de infancia llamado *Un niño más el mar* (1971), perteneciente a una etapa histórica bastante posterior, tardía, pero que conserva la misma frescura inicial. Nacido en Antofagasta, Andrés Sabella es uno de los tantos poetas de provincia que suele ser olvidado por el centralismo de la crítica.

María Cristina Menares es autora del poemario *Lunita nueva* (1952), obra dedicada enteramente a temática infantil, en donde destaca el poema “Danza del trompo multicolor”. Esta poeta serenense es también autora del poema “Jazmín de María Carlota”, que habla del diálogo entre una niña y su madre, en donde las ocurrencias y palabras de la niña generan comentarios de sorpresa y admiración por parte de la madre. Se trata de un poema que muestra un ambiente de mutua confianza, cordialidad y armonía. Esta autora, al igual que Victoria

Contreras, aún permanece en el ámbito de lo secreto y también merece una revisión de su obra.

Efraín Barquero, por último, es otro poeta cuyos libros para niños han sido escasamente tomados en cuenta, a diferencia del resto de su obra. La recurrencia a la canción popular, a lo musical en el poema y a imágenes graciosas de recreación y estimulación de la curiosidad infantil son características de dos de sus libros: *Maula*, de 1962 y *Poemas infantiles*, de 1965. Este último poemario, incluso, presenta una cuidada edición con ilustraciones de la pintora catalana vecindada en nuestro país a consecuencia de la Guerra Civil española, Roser Brú. El gesto de incluir imágenes ahonda en la pretensión de ser un poemario dirigido especialmente a público infantil. En estos dos libros la infancia se recrea como un espacio de ternura y de acogimiento por parte de un adulto que desea acompañar al niño en la etapa de la curiosidad, el aprendizaje y el juego. Aquí, más que existir la sensación de una vivencia concreta, se da la proposición de figuras, escenas o estampas de experiencias infantiles prototípicas. Estas se vuelven universales (se eternizan), porque son propias de esta etapa vital, en cualquier tiempo o lugar. En este caso, sin embargo, es reconocible un marco contextual específico, ya que corresponden a los juegos y vivencias de cierta época, mediados del siglo XX, y cierta zona geográfica, el Maule. Analizaremos en otros capítulos otras dos obras de este autor, en donde la infancia adquiere una mayor riqueza argumental por la acción protagónica que realiza el niño.

Todos estos poetas chilenos de la primera mitad y mediados del siglo XX le dedicaron algunos de sus mejores poemas a la infancia. Por cierto, se trata de una antología incompleta, breve, que probablemente debiera ser bastante más engrosada, para ayudar a revelar a ese niño ausente, callado y tímido, que apenas aparece en los albores del siglo. Sin embargo, creemos que con esta pequeña selección damos cuenta de una parte importante de la producción literaria chilena de la primera mitad del siglo XX referida a la infancia como tema de representación.

Su contextualización nos permite abrir un pequeño panorama sobre las ficciones de infancia que ayuda a explicar la relevancia de este tema dentro de la literatura nacional.

DIABLOS, TRABAJADORES, MENDIGOS, HUÉRFANOS Y HUACHOS

Y la muerte es el último país que el niño inventa.
Raúl González Tuñón, “Los sueños de los niños inventando países”,

Poesía reunida (2011).

No deja de ser sintomático que en la primera mitad del siglo XX chileno uno de los lugares primordiales de realización poética sea la calle. Pareciera ser una época que se juega, primordialmente, en los lugares de afuera: el espacio público. El contexto sociopolítico así también lo determina. A cien años de independencia republicana, Chile es en 1910 todavía un país en disputa por proyectos políticos que buscan lograr su hegemonía. Las primeras décadas del siglo también se caracterizan por una fuerte discusión en torno a mejorar las condiciones de vida de la gran población, sumida en la pobreza y el analfabetismo. El nacimiento de partidos políticos de filiación socialista y comunista instaura una lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de la población, la preocupación por la llamada “cuestión social” y el trabajo de sociedades privadas benefactoras dan cuenta de un paisaje social en donde liberales y conservadores pretenden redirigir el destino de la nación por los próximos cien años, atrapados, eso sí, por los parámetros de dependencia instaurados por las clases oligárquicas transnacionales. Asimismo, durante las primeras décadas del siglo las clases populares se manifiestan una y otra vez en las calles, a través de huelgas y protestas. La literatura de este periodo da cuenta de este estado de cosas y potencia algunas luchas políticas.

Podemos situar en este contexto parte de la producción poética de Carlos Pezoa Véliz, Teófilo Cid y Víctor Jara, por un lado, y la de Vicente Huidobro y Delia Domínguez, por otro lado. En los primeros es posible encontrar al *niño diablo* y al *pelusa* o *palomilla* que callejea por

aquí y por allá, al que no tiene casa y vive en la calle o bajo los puentes del río Mapocho. Niño que prontamente dejó de ser niño o tal vez nunca lo fue, tal como lo entendemos hoy. En los segundos, hallamos al *niño huacho*, al niño de padre o madre desconocido, al niño cuya legitimidad se le disputa. Hay una cercanía y un parentesco entre ambos. Tanto el *niño diablo* como el *palomilla* y el *niño huacho* presentan una carestía familiar, han crecido a golpes, abruptamente. Son adultos-niños, *aniñaos*. O niños-adultos. El tópico medieval del *puer senex* versión moderna.

Aunque no todos estos poetas tuvieron una declarada posición estético-política, es posible encontrar en ellos algunas de las problemáticas sociales y políticas que aquejaron a la infancia durante la primera mitad del siglo XX: abandono, vagabundeo, trabajo infantil, mortalidad temprana, entre otros. En el caso de Víctor Jara, cuya producción poética y musical se afina en los años sesenta y setenta, establecemos una continuidad con la figura del *palomilla* que se vuelve *niño diablo* en la poesía de Carlos Pezoa Véliz, ya que esta imagen de la infancia fue central durante la campaña de Salvador Allende a la presidencia y su fallido experimento de la Unidad Popular. Víctor Jara invierte la relación y le canta al niño que potencialmente puede llegar a ser un *niño diablo*. Canta con la esperanza de que no llegue a ser como él. Ve en el niño la esperanza de una nación otra, que no repita una vez más el mismo ciclo regresivo que lo convierta en un pequeño delincuente. Víctor Jara es el cierre de un potente imaginario político en torno a la figura del niño que en las décadas siguientes casi no volveremos a encontrar en la poesía.

EL NIÑO DIABLO

Carlos Pezoa Véliz ha sido considerado por la crítica como uno de los precursores e iniciadores de la poesía chilena moderna y contemporánea. Luis Hachim, en *Carlos Pezoa Véliz: alma chilena de la poesía* (2005), afirma: “Sólo después de Pezoa podríamos decir que existe una

poesía chilena” (14). Naín Nómez, en tanto, en la introducción a *Alma chilena. Obras completas 1912* (2008) remarca: “De él venimos, de su alma-nación, de su despliegue del pliegue de la afasia o el silencio, de una lengua que estaba en el hueco de la cultura” (9). Ambos rescatan, además, el hecho simbólico de que el propio poeta haya sido un niño *huacho*, lo que puede leerse como una marca generativa de una matriz identitaria chilena y latinoamericana de hondo desarrollo a lo largo del siglo, como veremos en las páginas que siguen.

Carlos Pezoa Véliz, asimismo, es uno de los primeros poetas chilenos que le dedica más de una página al sujeto niño. Pero este tiene ribetes especiales. No tiene edad de niño. El niño que ilustra en sus páginas es un pelusa y dejó de ser un niño hace rato. O tal vez nunca lo fue. En verdad, se trata de un hombre *aniñado*, un hombre a quien denomina el *niño diablo*. Podemos leer en el texto del mismo nombre, incluido en la compilación titulada *Nada* (2012), lo siguiente: “muchachón endemoniado si los hay, vigoroso de puños y ágil de palabra” (115). Es un chico ya crecido, aprendiz de delincuente, mejor dicho un hombre que rápidamente dejó de ser niño y que no está hecho para encallecer sus manos en un oficio de ocho horas diarias. Vive libre en las calles lustrando calzado en los paseos públicos, trabajando de mozo en algún restaurante o “limpiando los bolsillos del prójimo en las aperturas de cualquier fiesta pública” (115). Tiene cara “de pájaro rapiñero” y es “cazorro, ladino y burlón” (116). Posee una querida y dinero para gastar con los amigos. No conoce la tristeza, “se ríe de todo y por todo” (120), mira la vida “cara a cara” (121) y nunca piensa en el mañana. En suma, esta caracterización del hombre *aniñado*, corresponde al del sujeto delincencial, que no tiene patrón, que anda libre por la vida, feliz como niño, viviendo el día a día. Resulta interesante esta perspectiva, puesto que la utilización del concepto niño se desplaza a un adulto con características de adulto y de niño a la vez. Se destaca aquí un concepto de libertad asociada a una infancia inexistente en una adultez que pareciera no querer ser adulta. Vivir una vida adulta como niño: sin

responsabilidades, tomando lo que se desea al momento, feliz de la vida sin tener que preocuparse por nada más que salvar el día.

Este *niño diablo* tomado como tipo nacional prontamente fue adoptado por cierta literatura nacional como hijo putativo. Me refiero específicamente a toda la tradición narrativa del sujeto delincuente trabajada en autores como Eduardo Barrios, Manuel Rojas, Alfredo Gómez Morel, Carlos Droguett, entre tantos otros. Tal vez haya sido Carlos Pezoa Véliz el primero en articular una semblanza que resulta prototípica, porque ya era conocido por todos, forma parte de nuestra historia. Gabriel Salazar en *Ser un niño huacho en la historia de Chile* (1990) encuentra un antecedente de este sujeto libre en la figura del *peón-gañán*, asociado más bien al trabajo agrícola, pero que con los procesos de migraciones del campo a la ciudad de fines del siglo XIX y especialmente comienzos del siglo XX, llega a la ciudad a habitar los márgenes, los conventillos, el extrarradio de la ciudad. Podríamos decir que el *niño diablo* es el hijo del *peón-gañán*, el cabro chico revoltoso que crece en la pobreza de los arrabales de la urbe y se hace hombre en el callejeo, a combo y cuchilla, descalzo y sucio. Sujeto proletario que escapa a su destino de proletarización. Sujeto sin educación, antes de que la Ley de Educación Primaria Obligatoria de 1920 lo confinara en la escuela. Sujeto a la deriva, que tiene que rápidamente construirse una vida. Sujeto sin grandes convicciones políticas, pero que sabe que sus enemigos son el *futre*, el rico y la policía. La propuesta de vida de estos sujetos es la de vivir una infancia que no tuvieron en una adultez *aniñá*, libre y festiva, compensatoria de todo lo que les faltó en el breve lapso de cuando fueron niños de verdad.

Un sujeto próximo y contrapuesto a la vez al *niño diablo* es el niño trabajador de las fábricas y los talleres, el vendedor ambulante, el canillita o el lustrabotas. A fines del siglo XIX y comienzos de siglo XX el trabajo infantil es una realidad penosa, fatal. Hay una imagen que se encuentra en el hermoso libro de Jorge Rojas Flores, *Historia de la Infancia en el Chile Republicano. 1810-2010* (2010) que nos sirve para

ilustrar esta realidad. Se trata de una fotografía de 1887 tomada a la salida de la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar (Crav), en donde se retrata al dueño de la fábrica junto a sus operarios. Las primeras filas del grupo las conforman niños que no superan los diez años. Imagen que nos recuerda a Carlos, el protagonista de “La Compuerta N°12” (1904) de Baldomero Lillo, el niño que se inicia en el trabajo de la mina de carbón de Lota a los ocho años. Carlos Pezoa Véliz también tiene un texto dedicado al niño trabajador. Mejor dicho, un poema-cueca de 1906 titulado “El lustrabotas” (2009). Allí, ilustra este oficio callejero popularmente desempeñado por niños trabajadores que deambulaban de un lado a otro por los sectores céntricos de la ciudad: “Nadie como este chico / bravo entre bravos / que nos lustra las botas, / por diez centavos” (49). El niño trabajador es tempranamente un niño que se hace hombre, se hace bravo, se hace fuerte. El *palomilla* o *pelusa* solo tiene tres opciones: o trabaja o delinque o mendiga. No puede ser niño.

El propio Carlos Pezoa Véliz tiene un texto de denuncia titulado “¡Algo por los niños!” incluido en la reciente edición compilatoria *Nada* (2012). Centrado en Valparaíso, da cuenta de “la turba de pequeños mendigos que pulula por las calles y las plazas (...) como gorriones hambrientos que picotean las migajas de un pan” (112). Allí expresa su dolor por estos chicos abandonados a su suerte, “impalpables como el aire” y que “mueren, en fin, una tarde cualquiera, como flores efímeras” (112), sin que nadie los llore. Del mismo modo, “ni una mala mortaja envuelve sus cuerpos diminutos cuando ruedan como una piedrecilla a la fosa común de Playa Ancha” (112). Pezoa Véliz se pregunta por el rol que juega el Estado en esto, pero hace hincapié en que son los propios niños, los *palomillas*, “con un orgullo instintivo de pequeñas fiercillas” (113), los que se niegan a todo tipo de reclusión y confinamiento, prefiriendo la libertad que otorga la calle. Algunos serán futuros delincuentes, pero la gran mayoría está necesitada de amor, afecto y educación. Muchos, sino todos, serán *niños diablo*. La sociedad, a comienzos del

siglo XX, no les tiene preparado aún un lugar a los pequeños mendigantes. Su lugar es la calle. Como en la novela *Hijuna* (1935), de Carlos Sepúlveda Leyton, es en la calle donde el niño se hace hombre. Con la obligatoriedad de la educación primaria en 1920, se acaba su libertad salvaje. El afán civilizador de la educación le da una nueva opción al niño mendicante o trabajador: dejar de ser un *palomilla* a partir de la educación. Juan de Dios, el niño proletario de *Hijuna* se vuelve maestro normalista, tiene una salida profesionalizante. Pero es de los pocos. La gran mayoría se vuelca al trabajo proletario. Y otros, como el personaje de la novela llamado El Cristo, opta por ser un *niño diablo*. El *niño diablo* es la cúspide de la libertad. Es el niño que no se deja atrapar nunca. Que será *pelusa* para siempre.

EL NIÑO NADIE

A mediados de siglo, pese al efecto reformador de la educación primaria obligatoria, vemos que la amargura y angustia que siente Carlos Pezoa Véliz en “¡Algo por los niños!” es la misma que presenta Teófilo Cid en *Niños en el río* (1955). Esta obra tardía de Cid marca una distancia respecto a su periodo surrealista del Grupo La Mandrágora y, por lo mismo, con los tradicionales modos de leer su obra, en cuanto poeta alejado de lo político y lo social. Al inicio de *Niños en el río* hay una nota, escrita por Teófilo Cid, que nos parece atingente reproducir íntegramente aquí, puesto que introduce el marco en el cual debe leerse el único poema que conforma el libro:

La noticia no apareció en la prensa. La ciudadanía —ejemplar palabra ésta— como avergonzada, había querido ocultar, de esa manera hipócrita, el triste suceso. Pero el hecho dejó caer sus semillas en el ánimo del poeta y de esa polinización resultó el poema que ahora presentamos al público. Aquella noche del riguroso invierno de 1953, habían muerto, ateridos por el frío, varios niños, de esos que la sociedad, con inmenso egoísmo, mantiene aún bajo los puentes del Mapocho. Ellos son la prueba palpable y fresca de la enorme falla de la realidad, pétrea y rugosa. El racimo de sus cadáveres destila un agrio alcohol sobre nuestras pasajeras dichas y continúa —a pesar

del tiempo inexorable- envolviéndonos en sus melancólicos vapores. Si la poesía es crítica del mundo real y de sus defectos, este poema ha realizado el cometido que su autor trató, sin duda, de darle. Corregir esos defectos, demarcándolos y encaminándolos en un pedestal de emocionada reprobación, es tal vez, la única misión verdadera a que todo poeta debe aspirar (5-6).

El hecho signa la obra y da cuenta de una *falla de la realidad*. Esta fractura de lo real es lo que el poeta intenta reparar con su obra. La noticia, efectivamente, no apareció en la prensa, pero sabemos que hechos como estos eran cotidianos en el Chile de mediados de siglo. En efecto, la revisión de la prensa escrita de 1953 deja a la vista la veracidad de esta información: no hay alusión alguna a la muerte de unos niños en el río. Pero sí es posible encontrar una serie de otros datos que permiten señalar que el tema de “los niños del Mapocho” formaba parte de la preocupación de la política pública y de algunas instituciones privadas fundadas recientemente, como el Hogar de Cristo (1944). El poema, por tanto, tiene plena coincidencia con el plano de lo real, hecho curioso, sin duda, que escapa a la tónica de la producción literaria anterior de Teófilo Cid.

Niños en el río, como señalamos, es un solo gran poema y la pequeña edición numerada consta tan solo de catorce páginas. Formalmente, resalta una construcción poética anclada en una voz que recurre a la repetición anafórica del adverbio de lugar ‘allí’ como estrategia que fija el escenario terrible de la situación que se describe: “Allí, / bajo los puentes (...) / Allí, / Allí quedaron” (7), como indicando con el dedo, cual testigo, para llamar la atención de todos, del lector y la ciudadanía. La repetición anafórica también es el recurso utilizado para signar un ritmo repetitivo que permite prestar atención y no olvidar lo sucedido, específicamente a partir de la utilización de la palabra ‘cuando’ funcionando como conjunción continuativa: “Cuando iban ya sus bocas a decir lo que se ama, / en cariátides de hielo se quedaron, / sus sueños congelados en los labios” (8); y la palabra ‘nadie’ funcionando como pronombre indefinido: “Nadie sabe ya decir la palabra del idioma”

(10); “Nadie sabe ya llorar” (10); “¡Nadie, nadie, nadie!” (11). El uso reiterado de estos vocablos, junto a las interjecciones exclamativas ‘¡oh!’ y ‘¡ay!’, y la conjunción ‘y’, terminan por brindar un marco de letanía mortuoria y solemne, de lamento pesaroso por la muerte de los niños.

Este aspecto ceremonioso y fúnebre del poema hace que provoque en el lector un doble remecimiento: si ya la noticia de la muerte de unos niños es, por sí sola, una lamentable y triste noticia, aquí el poeta se encarga de signar el dolor en una retoricidad que indaga en la herida, que hace visible y muestra a los ojos del lector los cadáveres inertes de los pequeños vagabundos: “Allí, / allí quedaron, / los rostros esculpidos por glacial fruición de muerte” (7). Hacer visible esta muerte y preguntarse por la fatalidad es una de las estrategias discursivas de este poemario de corte elegíaco. En efecto, sabemos que la elegía tradicionalmente se ha relacionado con una lamentación extensa del sujeto lírico ante la muerte o alejamiento de un ser querido. Así ha sido asumido por la tradición poética hispanoamericana. Lo propio de la elegía de tipo funeral (a diferencia de la forma clásica latina de corte erótica) es la lamentación y la consolación, que de acuerdo a Eduardo Camacho en *La elegía funeral en la poesía española* (1969) se despliegan, a su vez, en una estructura elegíaca ideal compuesta de cuatro elementos sucesivos: a) presentación del acontecimiento, anuncio de la muerte; b) lamentación, llanto, invitación, magnificación del llanto; c) panegírico; d) consolación directa (21). *Niños en el río* es una actualización parcial de este formato lírico, puesto que se queda en el anuncio y la lamentación, sin elogiar a nadie en particular y sin encontrar ningún tipo de consuelo. De ahí tal vez, el reforzamiento de la sensación de desconuelo e irreparabilidad de la muerte de los niños.

La actualización de la matriz elegíaca del poema se aprecia a partir del tono trágico de las expresiones del hablante que dan cuenta de la imposibilidad del lenguaje de nombrar el horror: “Nadie sabe ya decir la palabra del idioma / natural que corresponde, / la palabra de piedad / que surge pálida en la noche” (10). Esta retórica de la impo-

sibilidad del decir y de no poder expresar de manera cabal la magnitud del dolor es también una imposibilidad de llorar la muerte de los niños. Es estupefacción, silencio pétreo, lágrima apagada: “El mundo ya no tiene lágrimas que dar; / se quedaron apozadas / en el fondo de los cuerpos” (11). La incapacidad de hablar y la incapacidad de llorar son muestras de la precariedad del sujeto y lo pequeño del ser humano ante la inmensidad de la muerte, son signo de una falla de lo humano ante la ley de la vida, que fríamente atropella la pequeña existencia de unos niños pobres. Por eso el “¡Nadie, nadie, nadie!” (11) exclamativo e imperativo del sujeto es intensificadamente categórico, dejando cerrada toda puerta, todo asomo de comprensión y racionalización ante el espectáculo de la muerte, comparable al “Nadie dijo nada” del poema del mismo nombre de Pezoa Véliz. Nadie, nada. Términos que comparten el vacío, la impotencia y la fatalidad.

La noticia de la muerte de los niños en el río también da cabida al sujeto para reflexionar sobre la invisibilidad de la pobreza en medio de la urbe. Esta invisibilización es paradójica, puesto que se da a plena luz de día, “pero el día está escondido de vergüenza / y, en la ausente claridad, / las lágrimas vacilan como pájaros de exilio” (9). Es una pobreza ausente, pero clara. Visible, pero que se esconde o no se quiere mirar, se oculta: “Pero el día tiene el rostro entre las manos / y en la espesa claridad que se filtra de sus dedos / las nubes ya no quieren caminar” (9). Pese al ocultamiento, aflora entre los dedos y está allí, disponible para todos, pero es la sociedad en su conjunto quien no ha querido mirar ni hacerse cargo del problema, reclama el sujeto: “Nadie ha mirado estos puentes, / la avenida sombría que cubren / y los álgidos jardines que atan. / Nadie” (11). El hablante, como dijimos, es taxativo: nadie ha querido ver la pobreza porque es incómodo. Y la imagen del río le sirve para orientar su crítica social: bajo los puentes, el río “parte en dos el egoísmo” (14), divide a ricos y pobres, discrimina entre ciudadanos y no ciudadanos. Sus aguas son símbolo de la desigualdad, de un mal social que hay que atacar y nombrar. Por eso, la interpelación directa a

la sociedad en su conjunto: “no vengáis con lágrimas tardías / a llorar su silencio” (13); y a las madres, en específico, a quienes el poeta acusa de abandonar a sus niños: “¡No vengáis con vuestras ánforas oh madres! / A ungir de aceite inútil su madura rigidez” (13). Constatamos que en el contexto de una sociedad patriarcal como la sociedad chilena de los años cincuenta, el llamado de atención va directamente a la figura de la madre y no a la del padre, también. Se asume, con esto, que el cuidado infantil es entendido como una tarea casi exclusivamente femenina.

Esta retoricidad del reclamo, del llamado de atención para el ciudadano cotidiano y para las madres, sin embargo, es posible de ser contrastada con una revisión somera de datos históricos y de la prensa de la época que indican que el tema de los niños callejeros y los que circundaban el río Mapocho en la ciudad de Santiago de mediados de siglo era un foco de preocupación para la opinión pública y necesitaba de redefiniciones por parte de las políticas de Estado dirigidas al menor, incapaces de atacar de manera integral la complejidad del problema.

Es por esto que, a fin de cuentas, en *Niños en el río* el día simboliza la institucionalidad que ha sido incapaz de acoger a estos niños, representa el fracaso del proyecto educativo del Estado. En la dicotomía día/noche se juega el abandono y el efecto sustitutivo, reparatorio. Si el día simboliza la vida, la luz, el ajetreo, el trabajo y la circulación por la ciudad, lo público que ha hecho invisible el abandono; la noche lo es de la muerte, la quietud, la intimidad, lo privado que saca a relucir la soledad y el abandono. Por eso, solamente la noche amó al *niño nadie*. Solamente la noche es capaz de darle una acogida. Pero es una noche fría, sepulcral que “deja caer un astro que, cual veneno, se disuelve” (12). Es una noche traicionera, que brinda un amor de muerte, el amor fatal de la soledad: “Solamente la noche / los miró con amor, / con ese amor que brota / de las cosas que se hallan más allá de las cosas mismas” (12). La fría noche que los esculpe con su aliento, a la intemperie, “hinchidos por la brisa que recorre sus sentidos” (13). Esta contraposición entre el día y la noche, sin embargo, no resuelve nada. Es una

triste constatación de la muerte y el abandono y tan solo deja expuesto un nudo problemático que deja sin habla: “Allí, / bajo los puentes, / allí quedaron / con un nudo interrogante entre los labios” (14), yertos, mustios, sin que el poeta pueda hacerles más justicia que el dedicarles este canto de recóndito pesar.

EL NIÑO PELUSA

En la poesía de Víctor Jara el niño abandonado encuentra un lugar de acogida que da esperanza. Su poesía-canto puede leerse enmarcada en el proyecto político de la Unidad Popular, bajo el liderazgo de Salvador Allende y su vía chilena al socialismo. Una promesa de campaña que Allende cumplió cuando asumió el mando y que resultó emblemática fue la del “medio litro de leche”, dirigida especialmente al infante a raíz de la preocupación por reducir la mortalidad infantil y mejorar la nutrición inicial. Los niños también formaron parte de los afiches de campañas y de publicidad del gobierno de la UP, ocupando un lugar central. En algunos de ellos se lee: “Por ti venceremos con Allende”, “La felicidad de Chile comienza por los niños”, “Chile se pone los pantalones largos. Ahora el cobre es chileno!!” (sic). El movimiento de la Nueva Canción Chilena de los años sesenta y comienzos de la década del setenta y del cual Víctor Jara fue una de sus figuras más icónicas, junto a Violeta Parra, Patricio Manns, Quilapayún, Inti Illimani, entre otros, asumió un compromiso político y social decidido a transformar las condiciones materiales de la sociedad chilena. Son muchas las canciones donde el niño resulta protagonista. Asimismo, la editorial estatal Quimantú sacó a circulación la revista *Cabro Chico*, dirigida especialmente a niños y jóvenes. Lo que predomina, finalmente, dentro de este plan revolucionario, es la imagen del niño, el *pelusa*, visto como un repositorio de esperanza para el porvenir. La idea de que una nueva nación se construye desde abajo. Es por eso que el niño abandonado de la primera mitad del siglo XX ahora es protagonista. El *palamilla*, el *pelusa*, el *cabro chico* mocososo, los niños del río, los *niños diablo*

tuvieron ahora, en el proyecto de la Unidad Popular, una posibilidad de redención. El llamado angustioso de Pezoa Véliz y Cid ahora encuentra en la poesía cantada de Jara una escucha y una voz amplificadas para una sociedad que ahora sí está con los oídos atentos.

La recurrencia del niño en el barro y como un pájaro enjaulado es una constante en esta producción. En “Canción de cuna para un niño vago”, presente en el disco *Víctor Jara* (1967), el cantante dice: “La luna en el agua / va por la ciudad. / Bajo el puente un niño / sueña con volar. // La ciudad lo encierra / jaula de metal, / el niño envejece / sin saber jugar.” Como en la obra de Cid, nuevamente aparece la imagen de los niños del río. El niño sueña con volar, pero está enjaulado en su pobreza y envejece. Posteriormente, hay un giro más esperanzador en la obra de Jara. La portada del disco de 1972, *La Población*, la protagonizan dos niños de la barriada marginal. Dentro de él, “Luchín” es quizás el tema más emblemático. El niño del barrio pobre juega en el barro, es “frágil como un volantín”, tiene “las manitos moradas” y come “tierra y gusanos”. Víctor Jara nombra la miseria tal cual es, dicta que la realidad no se puede ocultar como sí ocurría en el poema de Teófilo Cid y su voz interpela a la sociedad para que “abramos todas las jaulas / pa’ que vuelen como pájaros” (73). La sociedad es como el caballo que se queda mirando al niño, impertérrito, estático, que enjaula al niño entre sus patas. Asimismo, el juego se erige como la forma de expresión natural del niño, de su máxima libertad. El niño de la canción-poema “En algún lugar del puerto” (1967) también es un niño pobre, de padre ausente, que corre por los cerros con una pelota de trapo. El viento lo hace volar. Y el niño de “En el río Mapocho” (1972) también es un niño que juega con el barro, abstraído de todo, soñando que es un capitán “de un buque / que se dio vuelta” (70).

Se podría decir que estar apegado al barro es una forma de enjaulamiento. Es el determinismo de la pobreza. Cantar sobre esta pobreza, visibilizarla, es un modo de exorcizar la condena. Salir del barro para despegar, para volar, es una idea de salvación y glorificación.

Tierra y agua por un lado; viento y cielo por otro. El canto, a través de la guitarra, es el instrumento esperanzado que posibilita el despegue. Abrir las jaulas implica sacar al niño de su estado de opresión, para que pueda volar y crecer, con dignidad. Para que los niños puedan crecer en libertad, sin ataduras de pobreza.

EL NIÑO SIN DIOS

El tipo de huerfanía y de niñez anciana que postula Vicente Huidobro es casi completamente distinta a la que hemos visto hasta ahora. Se diría que no se afina en lo real, sino que posee un carácter metafísico. Me refiero a la orfandad existencial del paracaidista de *Altazor* (1939). Nacido a los 33 años, “el día de la muerte de Cristo” (9), la infancia que postula Altazor es una infancia madura, que nace adulta. Una infancia que no reconoce padre ni madre, que borra toda filiación, todo pasado y que es puro presente y futuro. Pura potencia de creación. *Altazor* es la historia de una genealogía mítica de un sujeto mago que se hace a sí mismo a partir de la expulsión del paraíso. No tiene verdaderamente infancia, se reconoce huérfano y a partir de allí construye su historia de superhombre inscrito en la vanguardia poética.

Planteado de este modo, podríamos considerar *Altazor* como un texto regresivo, que va de la adultez a la niñez. Altazor nace viejo y muere niño. La caída vertiginosa del paracaidista se instala en el *memento mori* del sujeto pronto a la muerte. Y esa muerte es el origen, donde se halla la palabra poética fundante. Tal como lo instauró Giambattista Vico en su *Ciencia Nueva* (1725), hay una relación intrínseca entre infancia y muerte, y entre infancia y poesía. El canto que nace con Altazor corresponde a la música anterior a los tiempos. Esta visión cósmica de la infancia iguala la infancia del poeta con la infancia de la poesía. Sujeto con Objeto. Origen mítico de la poesía sin Dios. Huérfana.

De ahí que en el clásico Canto V de *Altazor*, Huidobro insiste en la figura de un paracaidista que se vuelve niño, que duda, que teme. En su proceso regresivo, el sujeto adulto y grandilocuente del Prefacio

y Canto I se inseguriza, se va volviendo pequeño y huérfano. En una especie de delirio o fiebre infantil, el sujeto señala “no hay tiempo que perder” (67) porque es consciente de la pérdida, del advenimiento de la nada posterior a la muerte. Su perspectiva de ángel caído que acepta el nihilismo como forma de vida termina sucumbiendo ante la conciencia de que no hay continuidad después de la muerte. Esa angustia existencial posibilita que la Vida termine triunfando sobre la Poesía. Por eso, la desintegración del lenguaje, el balbuceo final: la imposibilidad ya de decir. La nada, el vacío, el fragmento terminan siendo la condición metafísica del sujeto moderno de tipo *puer senex* que pasa de ser un sujeto orgullosamente huérfano a uno infantilizado, caído, necesitado de cobijo. *Altazor* termina siendo la representación de la grandilocuencia de la poesía y al mismo tiempo su imposibilidad, su fracaso. Discurso mítico en torno a la infancia que dejará huellas en producciones poéticas de generaciones posteriores.

EL NIÑO HUACHO

La estética de la orfandad y el huachismo que pone en juego Delia Domínguez, en cambio, cumple un rol reunificador y reparador de la infancia. Huacho, voz de origen quechua, deriva de *huachuy*: cometer adulterio, y de *huajcha*: extraño, pobre, miserable. De ahí que ya en quechua debe haber existido esta palabra para denominar al huérfano de acuerdo a la propuesta de Rodolfo Lenz en su *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* (1904). Lenz recoge nueve posibles acepciones para el término, siete de las cuales aluden a una idea de huerfanía y abandono: 1. Hijo ilegítimo. 2. Niño huérfano. 3. Animal nuevo separado de la madre criado en la casa. 4. Planta de cultivo que crece en alguna parte donde no se ha sembrado intencionalmente. 5. Huevo de avestruz encontrado lejos de su nido. 7. Objeto solo, sin su par. 9. Aguardiente malo o débil (359-361).

El término *huacho*, entonces, se hace patente desde su negatividad subyacente, pero también en conjunto con su carácter silvestre. De hecho, uno de los derivados de la palabra, la acción de *ahuachar*, signi-

fica domesticar, amansar y otro, acercarse, arrimarse. Como animalillo salvaje, el *niño huacho* ha crecido a la deriva, fortalecido en su abandono, gracias a la madre que lo cobija, lo *ahuacha*, a-huacha, quitándole su condición de abandono, siendo su padre-madre a la vez.

La hablante del poema “El niño pueblo canta”, inserto en uno de los primeros libros de Domínguez, *Obertura siglo XX* (1961), se llama a sí misma “mujer del Sur” y acoge a un niño huacho como si fuera su madre y juntos se erigen como núcleo familiar, pasando a ser el muchacho, prontamente, ya no un niño, sino un hombre, pero sin ese referente masculino necesario para su crecimiento y formación: “hijo del pueblo pobre de mi tierra, / doce crepúsculos apenas tiñeron tu miseria / -niño azul de tristezas-” (9). Este niño ha nacido “en la propia entraña de la sonata agraria” y pese a ser un “pétalo proletario de las piedras / acribillado y duro” es erigido por la hablante como “la fina luz creciente / que empuña los notros colorados / de mi patria” (10). Sin embargo, dice, estará “tan solo”, tan “furiosamente solo” (10) como ella, que serán compañeros, porque “tú y yo nos sabemos / de dulcísima luz configurados, / de humana y suave greda” (11). Este movimiento que opera en la mujer lo entendemos como un desplazamiento de su objeto amoroso, del hombre al hijo. Esto hace que su cuerpo se prepare no para recibir a un hombre, sino a un niño. Porque, como señala Sonia Montecino en *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (1991), la mujer también es huacha, también es solitaria: ella, por fuga o muerte de su pareja, también sufre el abandono (61). Esta mujer que ha desplazado su afecto junto a los hijos desvalidos por la ausencia del padre (o de ambos) forman parte de un tópico insistente en la cultura chilena y americana: la experiencia del abandono y lo que podríamos denominar en literatura la *estética del huachismo*, que se aplicaría a la trayectoria del niño en tanto sujeto pasivo del devenir de los acontecimientos que lo deja, literalmente, abandonado a su suerte.

El *huachismo* es, en gran medida, un padecimiento y solo en algunos casos una “opción de dignidad” (26) como señalara Gabriel Salazar en *Ser un niño huacho en la historia de Chile (siglo XIX)*. En el

caso de la poesía de Domínguez, hay un tránsito que va de la huerfanía al huachismo, puesto que la orfandad (biográficamente instaurada por la muerte de la madre a los 5 años) se vive como huachismo. Es así que como lo familiar está roto y su origen ha sido nebulizado por la falta de memoria y vivencias de experiencias maternas, hay una voz recurrente en su poesía que busca incesantemente la pertenencia a una comunidad reducida, local, en tanto posibilidad de instaurar una matriarcalidad postiza. Se trata de un huachismo existencial producto de la carencia y el borramiento de la madre, en una acusación soterrada de abandono que prontamente busca ser reparado. Esto genera el anhelo de su encuentro con la madre y un ansia de ser madre, también, de modo de poder sustituir la falta. De este modo, se vive una cierta marginalidad de la niñez por ausencia que busca en el tronco familiar un refugio sagrado para esta comunidad dispersa de la cual forma parte y que está conformada por otros huérfanos y huachos. En este punto, entonces, huerfanía y huachismo se entroncan y amalgaman en un encuentro en donde la segunda es posibilidad reparatoria de la primera: opción de dignidad.

VERSOS PARA ANGELITOS

Adónde se fue su gracia
y a dónde fue su dulzura
porque se cae su cuerpo
como la fruta madura.

Violeta Parra, “Rin del angelito” (1966).

En la película *Largo viaje* (1967) del chileno Patricio Kaulen se recrea una vieja tradición de origen campesino, se cree que de orígenes coloniales: el entierro de angelitos, considerada a comienzos del siglo XX un rito pagano según la Iglesia Católica y prohibida por el Estado en asentamientos urbanos por la interrupción del orden público en la que se solía incurrir. Esta representación del film es muy vivaz y de gran poder estético. Situada en un conventillo santiaguino, la escena muestra todo el proceso que la antigua tradición ordena, desde la perspectiva del protagonista, un niño cuyo hermanito muere cuando la madre lo da a luz. Y la escena es casi calcada a como la describe Sonia Montecino en *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos* (2003): este ritual consistía en el entierro festivo de niños fallecidos con pocos años de edad que se creía eran reclamados por “el cielo”. En él, se comía, bebía, bailaba y cantaba. Al niño muerto, vestido entero de blanco, pintado sus mejillas y boca con colores vivos, adornado con una corona de flores de papel plateado y provisto de unas pequeñas alas, se le solía atar a una silla y era subido a una especie de altar, en donde se le rezaba por una o dos noches antes de ser conducido al cementerio (47). En *Largo viaje*, al son de una *cueca larga* cuyo estribillo reza “Pobrecita la guagüita / que del catre se cayó”, el entierro solemne degenera en borrachera, riñas y furtivos encuentros amorosos. A la mañana siguiente, el padre, en solitario, improvisa un humilde ataúd tomando una caja de frutas y parte en micro con la *guagua* bajo el brazo rumbo al cementerio. Pero como ha olvidado sus

alitas, el hermano corre desesperado en busca de su padre y en ese trajín se pierde por la ciudad. Entre otras escenas memorables de la película, se encuentra con una pandilla de niños y muchachos del Mapocho.

Dos escritores de la primera mitad del siglo XX que también abordaron estéticamente los velorios de angelitos fueron Baldomero Lillo y Mariano Latorre. Baldomero Lillo lo hace en el cuento “El angelito” (1920), incluido en su *Obra completa* (2008). En este relato, se narra con el tono moralistamente amargo de la brutalidad que envuelve la vida de las personas pobres. Así se describe la atmósfera de la fiesta:

Desde temprano las cuerdas del arpa y la guitarra no habían cesado de resonar bajo la presión de los dedos nudosos de las cantadoras viejas, de rostros secos y apergaminados que con sus voces chillonas entonaban la canción del angelito que se va glorioso al cielo. El humo de los cigarros y el polvo que levantaban los bailarines, zapateando briosos en el suelo de tierra apisonada, oscurecían la atmósfera de la habitación, que se hacía estrecha para contener a los numerosos asistentes. Enormes vasos de licor circulaban de mano en mano y, a medida que los efectos de la embriaguez iban acentuándose, la animación y el bullicio crecían en proporción ascendente (583-584).

El narrador entrega, también, algunos detalles de cómo se lleva a cabo la vieja tradición: Si los padres podían sufragar los gastos, la fiesta se celebraba en la propia casa, pero lo más frecuente era que cediesen el cadáver a un interesado mediante el pago de una cantidad determinada. Como señalan en una breve nota Ignacio Álvarez y Hugo Bello, los editores de la obra completa de Lillo, este aspecto comercial de la celebración “no aparece en las descripciones de antropólogos y estudiosos del folclore chileno” (583). El relato se centra en la figura de El Chispa, quien era el que pagaba los mejores precios por los angelitos y se encargaba también de la sepultación en el cementerio de la aldea más cercana. El Chispa, quien antiguamente había sido cuatrero, no sólo organizaba la fiesta sino que también era el encargado de vestir al niño. Para tal efecto, solía envolverlos en una mortaja blanca adornada

de cintas y dibujos de papel de esmalte. Cuando el padre de la criatura, alcoholizado por los excesos de la fiesta, se roba el cuerpo del niño, da término abruptamente a la celebración, dando paso a una historia que intenta cuestionar, desde adentro, el carácter de esta festividad, su sentido moral y las bajas pasiones que lo rodean.

Mariano Latorre ficcionalizó los entierros de angelitos en su novela *Zurzulita* (1920), historia ambientada en la zona central de Chile. Dentro de los múltiples sucesos que se relatan en esta novela criollista, se describe el entierro del hijo de *on* Varo y Pascuala. A Pituto, el niño muerto, lo lavan y visten con adornos, lo suben a un altar sobre una silla y luego le rezan el rosario para dar paso después a un canto en verso con una guitarra: “No me quea qué pensar, / no sé cómo me lamente, / entre el agua y su corriente / se ven mis ojos llorar” (251). Luego del canto, viene la “pitanza”, que implica comer y beber a destajo. A continuación, algunas cuecas y nuevos rezos alrededor de velas encendidas hasta el momento en que todo se detiene para que algunas mujeres comiencen a pegarle en las mejillas del angelito unas monedas mojadas con saliva y otros pongan billetes entre los pliegues de sus ropas. De esta manera, se financia el entierro en el cementerio del poblado más cercano con un cajoncito embadurnado de blanco, el cual es traído por el padrino de la criatura, lo que le da el derecho a encabezar la procesión arriba de un caballo, mientras todos los demás deben realizar la travesía a pie. La madre, en tanto, que se había quedado en el rancho, al ver que se pone a llover se muestra preocupada, ya que cree que el padrino, por llevar prisa de querer volver pronto a su campo, no se preocuparía de apisonar lo suficiente la sepultura de Pituto “para que su alma no penase, vagando por los rincones de Millavoro, hecha una candelilla misteriosa” (262). Como se puede apreciar en estos fragmentos, el velorio de angelitos ha sido una tradición chilena campesina de marcada presencia en la cultura, cuyos rituales y creencias llamó la atención de este tipo de escritores enraizados con lo popular y rural. Sin embargo, hay un tono predominante que más bien busca mostrar y cuestionar los excesos grotescos que bordean el ritual.

La recurrencia a esta película y a estos dos relatos me parecen atingentes para dar cuenta del motivo de este capítulo: las denominaciones populares que se le atribuyen al niño desde un lugar que desborda el saber culto. Y específicamente, al niño temprana e infaustamente muerto. La mirada que sitúa al niño como angelito permite percibirlo desde su posición más frágil y, por ende, obliga una atención que demanda cuidado, respeto y cariño. La imagen del *niño ángel* colinda entre lo religioso y lo pagano, y lo pone en un altar de devoción que ayuda a soportar la fatalidad de una muerte temprana. La imagen juega con un ideario de fragilidad y libertad que no es posible de ser realizada terrenalmente. Como en la poesía de Víctor Jara, este niño se debate entre el cielo y la tierra, eso sí, siempre frágil, inocente y santo. Los adultos se preocupan de él y lo que más les interesa es que conserve su pureza, para que pueda llegar con gloria al cielo.

El entierro de angelitos guarda relación con un hecho innegable de nuestra historia: la mortalidad infantil. Era frecuente hasta hace poco en los pueblos, como en los conventillos ciudadanos, el temprano fallecimiento de niños y niñas, básicamente por las condiciones precarias de existencia de un país subdesarrollado. Como señalan Gabriel Salazar y Julio Pinto en *Historia contemporánea de Chile. Tomo V. Niñez y juventud* (2002) hacia la tercera década del siglo XX, la tasa de mortalidad infantil en Chile era la más alta del mundo. En 1873, al primer año de vida, correspondía al 33%. Entre ese año y 1925 promedió 40% (60). Por eso, quizás, tanto niño muerto en la poesía chilena. El hablante del poema “30 años después” de Jorge Teillier, en *Muertes y maravillas* (1971) lo recalca con tono documental: “El índice de tuberculosis y de mortalidad infantil era el más / alto del mundo” (140). El propio Teillier utiliza el motivo en varios poemas de su vasta obra. En *Para ángeles y gorriones* (1956), dice: “El aroma es el primer día de escuela (...) / es lo que nace de la semilla / de un hueso de niño muerto” (51). Y, en *El árbol de la memoria* (1961): “Un ave de alas de hielo / deja a los niños el traje de la muerte / como disfraz para este día de frío” (48). Por

último, en *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963): “En el techo de la casa vecina / se pudre una pelota de trapo / dejada por un niño muerto” (47). La mortalidad infantil resulta un dramático caso que siempre está lleno de sombras. En este capítulo, en particular, nos centramos en la representación del *angelito* y del ritual fúnebre asociado a su denominación. Violeta Parra, Delia Domínguez y Víctor Jara fueron, quizás, los principales poetas chilenos que le dedicaron más de un poema a los angelitos. Revisaremos aquí algunas de sus construcciones poéticas que dan cuenta de este poderoso imaginario popular desde su versión *culta*, puesto que ya encontramos en el libro de Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribuciones al folklore chileno* (1894), transcripciones de algunos de los versos tradicionales que utilizaban los cantores para este ritual. Más allá de esto, lo que me parece interesante es que la poesía chilena brinda una versión menos dramática y trágica que el cine y la narrativa. Va a ser Violeta Parra, especialmente, quien con un respeto solemne ni juzga ni enjuicia, tan solo rescata y da a conocer, acaso actualizando en una conexión mágica esa vieja frase de Paul Eluard de que la poesía es *dar a ver*, mostrar el mundo, darlo a conocer.

EL NIÑO ÁNGEL

La presencia de niños muertos abunda en la poesía chilena. Y entre ellos, los más llamativos y recurrentes son los *angelitos*. El entierro de angelitos fue una de las obsesiones culturales de los músicos-poetas chilenos de los años sesenta, como es el caso de Violeta Parra y Víctor Jara, como consecuencia de sus trabajos de investigación en torno a las raíces populares chilenas. En la canción *Rin del angelito*, presente en el disco *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966), se dice: “Ya se va para los cielos / ese querido angelito / a rogar por sus abuelos / por sus padres y hermanitos”. Este estribillo que forma parte de nuestro imaginario musical, fue compuesto por Violeta Parra de manera tardía. Antes, ya había escrito bastante al respecto. Dos son los principales

vestigios de sus pesquisas en torno al tradicional entierro de angelitos: la primera vertiente proviene de sus *Décimas. Autobiografía en verso* (1970), publicadas póstumamente y en donde es posible encontrar sus primeros acercamientos con la muerte siendo una niña campesina que vive durante la primera mitad del siglo la descampada y libre vida del campo. La segunda vertiente se halla en sus búsquedas en el campo chileno profundo, realizando registros y tomando notas de letras y acordes que escucha de cantores populares. El resultado primordial de esta investigación es posible de ser encontrado en casi toda su discografía como un ejemplar caso de reapropiación creativa. Muchos de estos registros en torno a los velorios se hallan reunidos, póstumamente, en el disco *Cantos campesinos* (2010). Ambos procesos de registro y creación ocurren de manera casi paralela. Forman parte del intenso trabajo creativo de Violeta Parra que se inició a los 36 años, hacia 1953, mismo año en que es invitada por primera vez a un espacio radial, y que dejó inconcluso a fines de los años sesenta con su muerte. 1953-1967: 14 años de profundo y apasionado trabajo creativo. Tiempo condensado de creación, quizás de los más brillantes y resonantes, de los que más han dejado huella para la cultura popular y, por lo mismo, una inmensa obra que desborda todo el tiempo y que se hace muy difícil de condensar.

En las *Décimas. Autobiografía en verso*, es posible hallar, entre otras características, una infancia manchada por la extrema pobreza, el hambre y las enfermedades mortales. En ese contexto nace, como dijimos, uno de los aspectos más relevantes y reconocibles en toda la obra de la poeta y cantautora: la temprana conciencia que adquiere de la muerte con el fallecimiento por pulmonía de su hermano menor y la fascinación que siente por las tradiciones campesinas como la procesión del Cristo de la Cruz de Mayo y especialmente los velorios de angelitos. Se trata de una naturalización de la muerte que signa todo su trabajo creativo. Y bajo un formato, la décima, de verso octosílabo (“arte menor”), de fuerte raigambre popular, el tipo de verso escogido por el pueblo para contar sus padecimientos, costumbres y acontecimientos más relevantes.

El velorio de angelitos tiene cabida en la autobiografía de Violeta Parra cuando ella describe los cuatro principales momentos de la ceremonia a través de la figura del cantor, aquel que acompaña el rito fúnebre con su guitarrón, tradicional instrumento chileno variante de la guitarra que se caracteriza por tener 25 cuerdas. Los momentos son: el Verso por Saludo, el Verso por Padecimiento, el Verso por Sabiduría y el Verso por Despedida. Como se dijo, se trata de un rito festivo. Por eso, “malazo es velar con llanto, a tan dichoso angelito” (124) dice la autora, puesto que se cree que el niño muerto ha entrado en la gloria al ser llamado por el cielo. El proceso es descrito de manera completa, desde los preparativos:

Comadre, venga a cortar
el “alba” ‘e su ahijadito,
aquí está el lienzo nuevito,
tijeras recién comprá’.
Las mangas bien picoteá’,
la coronita y la falda,
y el papel de la guirnalda
aquí le tengo plateado;
altar de lindos lucero’
que brille como esmeralda (123).

En el “Verso por saludo”, se saluda con reverencia a la madre sufriente, a los padrinos, al altar divino “del ángel privilegiado / con flores tan adornado / que vuela con sabio tino” (126) y al día feliz en que Dios, los pájaros y sus voces, conducen veloces al angelito para acunarlo en “el seno / del azulado país” (126). El tono es de alegría, ya que el angelito llega antes que todos a encontrarse con la divinidad, por lo tanto su viaje es un galardón y un honor. En el “Verso por padecimiento” se recrea el dolor de la muerte de Cristo: la traición, el calvario, su muerte y la resurrección. Se pone en perspectiva el viaje del angelito y se hace un símil con el padecimiento de la muerte de Jesús para recordarles a todos que murió en beneficio de la humanidad, como santo, sin pecado. En el “Verso por sabiduría” se cuenta la historia del

Rey Asuero y un feliz amor que se festeja en forma de banquete. “Festín deleitoso” (130) que recuerda que el entierro es una fiesta y debe dar alegría. En el “Verso por despedida”, finalmente, es el angelito quien habla y se despide de todos, pidiendo que no lloren por él, porque la gloria lo ha llamado “por no tener ni un pecado” (131). El llanto de los demás hace que sus alitas se mojen y se detenga la entrada al cielo “de tu blanca palomita” (132). Por eso, no se debe llorar. El angelito se despide de todos y alegremente entra por la puerta que San Pedro ha dejado abierta. Allá, en el cielo, es recibido por los otros querubines, dejando atrás “los aires embalsamados” (132). Así, finaliza el rito del entierro del angelito, que alza su vuelo desde la tierra pecadora, para llegar a un lugar considerado mejor.

No deja de ser simbólico que con este episodio descriptivo del entierro tradicional, finalice la primera parte de la autobiografía de Violeta Parra, ligada a la vida del campo. Alrededor de los 14 o 15 años se va a la ciudad “pa’ nunca retroceder” (135). La infancia campesina de Violeta Parra se configura como un periodo significativo, marcador, lleno de potencia creativa en el cúmulo de experiencias vividas, lo que le permitirá formar parte más tarde de su vertiginoso y potente proceso creativo de rescate del folklore tradicional campesino, durante los últimos catorce años de su vida. Y es aquí donde podemos hacer la conexión con su discografía. Ya que la muerte de niños y la de su propia hija Rosita Clara cuando estaba de gira por Europa, también participa de manera relevante en su producción musical. En el poema-canción “Verso por la niña muerta”, escrito entre 1955 y 1956 e incluido en el disco *El Folklore de Chile* (1957), Violeta Parra expresa, tratando de sacarse la culpa: “Lo sabe to’ a la gente / de que no soy mala maire: / nunca pa’ ella faltó el aire / ni el agua de la virtiente”. Cruel fatalidad del destino de quien investiga sobre la muerte de niños debe sufrir la propia. Las canciones de entierros incluidas en sus discos son la expresión viva de los textos ya descritos. Es posible encontrar en estas canciones la vibración triste de la guitarra que no alcanza a alegrar la fiesta del entierro.

La muerte de niños reclamados por el cielo no deja de ser en la obra de Violeta Parra un trágico tópico que estremece el alma entera. Como señala Patricio Manns en su libro *Violeta Parra, la guitarra indócil* (1986), la guitarra en la cantautora se erige como un “áspero y dulce cordón umbilical” (34). Hay en el sonido de su guitarra un tañido amargo y dulce a la vez que es, tal vez, una clave de su riqueza poética. Un tañido único, ancestral, que viene de la tierra, de su infancia, del campo. Lo cotidiano campesino poetizado.

En la poesía de Delia Domínguez, en cambio, se hace más evidente la presencia de los angelitos en el contexto de una visión idealizada de una infancia no contaminada por la modernidad de la urbe. El pueblo rural entendido como una gran comunidad sirve de marco de acogida al niño tempranamente muerto. En su poemario *Parlamentos del hombre claro* (1963), libro dedicado casi enteramente a la infancia, es posible hallar esta visión comunitaria. Allí, “todos responden” (45), se cree en la familia y en el valor generoso de la tierra, las personas son buenas y agradecidas como el niño que “bendice los amaneceres / cargando el silabario entre la escarcha” (45), y todos se apoyan entre sí, por lo que es posible “ayudar a sentir a la comadre Rosa / en sus velorios de angelito” (46). En otro poema posterior, incluido en *Huevos revueltos* (2000), recuerda a “la última llorona”, Vicky Báez, la mujer experta en llorar en los “velorios de pobre / de angelitos sentados” (39), quien un día muere y con ella, la vieja tradición de los entierros campesinos.

En el marco de esta comunidad entendida como una gran hermandad llena de personajes populares y queridos como la Vicky Báez, volvemos a *Parlamentos del hombre claro* para dar cuenta que allí todo “es real y generoso / como el regazo de nuestra madre” (47). Señalamos, entonces, la presencia de este mundo como uno rodeado de cariño y generosidad maternal, donde todos sus habitantes son como el niño o la niña que se alimentan dulcemente del pecho de su madre, creciendo sana y vigorosamente. Una niñez cándida, armónica, que se expresa en ese niño que “vuelve más crecido de la escuela” (51) o en esos niños que

sienten vergüenza cuando se les pide “cantar espontáneamente para las visitas / cuando son muchos y desconocidos los que llegan” (53). Una niñez que surge producto de una “vacilante alquimia” (59) y de los “embriones primitivos” (61) del amor humano, pero que sin embargo resulta de “pasto dulce” (72), que crece sin las grandes complejidades de la vida moderna. Se trata de una ligazón que hace que la gente del campo sea entendida como una sola gran familia sin hacer grandes distinciones de filiación, legitimidad o bastardía. Así, resulta natural que fueran estos habitantes de la comunidad los que “con las manos cuarteadas” se encargaron “de mudarme los pañales / cuando murió mi madre” (59) como señala en *Obertura siglo XX* (1961). Una comunidad, insistimos, protectora de la infancia que viene a reparar, en un sentido, toda posible orfandad, todo posible *huachismo*. En ese sentido, el angelito en la poesía de Delia Domínguez adquiere un estatus menos trascendental y místico que en Violeta Parra y más telúrico: es un niño acogido, llorado y celebrado por todos, no solo por padres y padrinos sino que por toda una comunidad campesina. Delia Domínguez, a diferencia de Violeta Parra, no se centra tanto en el rito mismo del entierro ni en el devenir del angelito. Su interés es más bien periférico, circundante, a través de quienes lo padecen o protagonizan como adultos, y radica en la ampliación que genera este niño para una comunidad de tipo rural, comunidad entendida como microcosmos de una sociedad construida a contrapelo de la modernidad urbana, de tipo enajenante de costumbres y ritualidades de raíz profunda. La participación activa de la comunidad en el rito funerario es una manera de reforzar la propia comunidad y de seguir formando parte de ella a través de una historia común.

En la poesía y música de Víctor Jara, en tanto, hay al menos tres textos que aluden a la figura del angelito. Uno de ellos, muy en consonancia con la visión de Violeta Parra, se titula “Despedimiento del angelito”, tomado de la tradición popular chilena e incluido en su disco *Victor Jara* de 1967. De hecho, de acuerdo a la tipología de la cantante, correspondería al Verso por Despedida. Por eso, es el niño quien habla

y se despiden de la madre. Su configuración sociolingüística corresponde a la de un sujeto popular campesino: “maire”, “paire”, “dentrare”, “los hemos”, “Virgen de nos”, “pesare” y utilizando, era que no, la décima como forma, construye una dicotomía entre cielo y tierra que ya vimos como característica de la poesía de Jara: el cielo es glorioso y la tierra “indina” (indigna): “En la gloria entraré. / Y antes de irme diré / y adiós, adiós, mundo indino”. La tierra es vista como el infierno y el cielo como un lugar de esperanza. Por eso, el *niño ángel* es casi como un héroe y un sujeto de alegría: “dichosas son mis suertes”, dice el ángel, porque ya es la hora de dejar lo terrenal, símbolo de todas las carencias y males que aquejan al ser humano.

Esta visión tradicional del angelito, sin embargo, queda de lado en dos canciones-poemas que forman parte de *La población* (1972) y que aluden a un mismo hecho histórico: la toma de los terrenos que conformaron la conocida población del sur de Santiago, denominada La Victoria y la muerte durante el proceso de toma de terrenos de una niña recién nacida, conocida desde entonces como Herminda de La Victoria. En “La Toma – 16 de marzo de 1967” escuchamos: “...Apúrele... te imaginas... una casa... / cállate, corre... al fin, al fin... / ¿qué fue eso?... ya llegamos... / ¿y la Herminda?... duerme...”. Es el final de la canción. Allí, la alegría de poder tener un lugar digno donde vivir y construir una casa propia choca con la trágica muerte de la guagua, a quien no se escucha, en medio del jolgorio del momento. La historia está también detallada en el poema-canción “Herminda de La Victoria”, escrito en cinco estrofas de cuatro versos, con rima consonante y tomando el estilo del canto fúnebre en donde se glorifica y santifica a la niña: “Herminda de la Victoria / murió sin haber luchado / derecho se fue a la gloria / con el pecho atravesado”. La muerte de la niña, como en Delia Domínguez, hermana a toda la comunidad. Su imagen se vuelve punto de devoción y encuentro para todos los habitantes de la población. Y como en gran parte del trabajo poético de Víctor Jara su imagen se asocia al barro y al vuelo: “nació en el medio del barro / creció como

mariposa / en un terreno tomado”. Como angelito o como mariposa, la niña es glorificada y se inscribe en la historia comunitaria como símbolo de la lucha social por una vivienda digna, por mejores condiciones de vida. Víctor Jara escribe esto en pleno gobierno de la Unidad Popular: se hace evidente aquí una motivación política que traslada la tradición del campo a la ciudad, conservando un lenguaje “no letrado” que sirve de movimiento contracultural para reafirmar una identidad de raigambre popular. En medio de las luchas sociales vigentes, el angelito es también un niño que por pobreza, precariedad de condiciones higiénicas o simple descuido producto de las paupérrimas condiciones de vida, se vuelve símbolo de la desigualdad y al mismo tiempo de la esperanza de posibles cambios para una sociedad otra, más justa e igualitaria.

Un apunte final: La metáfora del vuelo ya había sido utilizada por la vanguardia literaria, como muy bien apunta Bernardo Subercaseux en *Genealogía de la vanguardia en Chile* (1999), por Pedro Prado y Vicente Huidobro, en *Alsino* (1922) y *Altazor* (1933), respectivamente, como una imagen de búsquedas, experimentaciones y libertad. Lejos de cualquier vinculación vanguardista, Parra, Domínguez y Jara cultivan la imagen del niño que vuela tal como tradicionalmente ha sido utilizado en la cultura popular chilena, es decir, desde un saber no culto, afincado en el mundo campesino y alejado de cualquier complejización que vaya más allá de un saber práctico y concreto. Jara le agrega, además, un carácter político al contextualizarlo en el proceso de tomas de terreno. Estos tres poetas amplían la mirada sobre el *niño ángel* alejándose de cualquier condena moral, simplemente dando cuenta de un poderoso imaginario social entroncado en las raíces de nuestra identidad.

CAMPOS Y BOSQUES

No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos.

Alejandra Pizarnik, *La extracción de la piedra de la locura* (1968).

Una gran parte de la poesía chilena tiene su base y se funda en las experiencias poéticas que provienen de la naturaleza, la vida de pueblo y las pequeñas comunidades que conforman un universo poéticamente autónomo. Como señala Felipe Moncada en *Territorios invisibles* (2016), “parece interminable el tema del territorio en la poesía chilena, pues está presente desde su fundación” (66). Se trata de potentes poéticas cuyo lugar experiencial primigenio y auténtico es, ante todo, de carácter no urbano, lejos de las zonas industrializadas y más bien como parte de un contrato secreto entre sujeto poético y naturaleza. En lo que respecta a la infancia propiamente tal, revisaremos en este capítulo algunas poéticas en donde la presencia de niños en medio de un ambiente rodeado de naturaleza resulta significativa para configurar una experiencia poética relevante. Creemos que la poética de Jorge Teillier y grandes pasajes de la obra de Violeta Parra, momentos de esplendor de la obra de Pablo Neruda y la poética de filiación mapuche de Elicura Chihuailaf configuran imaginarios de infancia que se realizan, esencialmente, entre medio de campos y bosques, desbordados por una experiencia con lo natural que permite afincar en sus poéticas una visión a contrapelo de los procesos de modernización del país, mayoritariamente de orden urbano, centralizado.

El campo y el bosque, como símbolos concretos de realización identitaria de los sujetos al aire libre, en los lugares de afuera, se vuelven dos importantes espacios que pueblan la poesía chilena del siglo XX, especialmente la de la primera mitad, en pleno proceso de eclosión de la migración campo-ciudad, en una época en que las conexiones entre ambos espacios no era aún tan radicalmente común como parece ser-

lo ahora. Habría allí, en gran parte de estas poéticas, una experiencia de premodernidad o antimodernidad, en el entendido de la naturaleza como un espacio aún no manchado, todavía prístino y saludable, que brinda a los niños una infancia particularmente dichosa. Poéticas neorrománticas en donde la experiencia de vida es, ante todo, natural, auténtica y salvaje ante un ojo contaminado por la civilidad moderna. Como habría de esperar, algunos poemas de Nicanor Parra presentan una nota disonante y desacralizadora que sirve de contrapunto a esta mirada idealizada de la infancia en medio de un jardín edénico. Mención aparte, finalmente, lo constituye el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, una obra emblemática que se vincula con otras problemáticas que guardan relación no exclusivamente con el paisaje. Sin embargo, no se puede soslayar el acto fundacional que pretende instaurar Mistral al hacer recorrer el país, lejos de los grandes centros urbanos, a una fantasma con un niño indígena y un huemul. Hay allí un acento en la naturaleza como lugar de resguardo, cobijo y conocimiento, y una postura poético-política que elige como figuras centrales de ese recorrido a tres personajes dislocados, descentrados, silenciados. De acuerdo a Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1992), el jardín y el bosque forman parte del imaginario de lo íntimo, pero entre ambos hay una leve aunque sustantiva diferencia: el bosque, con su paisaje cerrado, es constitutivo del lugar sagrado, es una cosmización “más amplia que el microcosmos de la morada, del arquetipo de la intimidad feminoide” (254). Lo mismo señala Bachelard en *La poética del espacio* (1957) al afirmar que el bosque, con su misterio de espacio indefinidamente prolongado, constituye una simbolización de una “inmensidad interior” (222). Del mismo modo, nótese el lejano viaje que regularmente realiza el niño para llegar al bosque: esa travesía está cargada de un simbolismo que lo aleja de lo *familiar*.

EL NIÑO MÍTICO

En la poesía de Jorge Teillier la infancia es imaginada a partir de la figura de un sujeto devenido en niño, una suerte de lazarillo del

lar, quien muestra al lector un espacio poético habitado principalmente por niños, al cual se llega atravesando un espejo. El niño es el único intérprete de la realidad a la cual se accede. El único capaz de descifrar los códigos de un mundo otro. Así, ante sus ojos, este espacio único resulta ser deslumbrante, luminoso e incluso multicultural, ya que allí cohabitan el colono francés e hispano, el criollo y el indígena. Este mundo es, a su vez, reforzado por la constante y a veces interminable presencia intertextual de la literatura infantil y juvenil. La infancia, en prácticamente toda su poesía, termina siendo una gran invención que utiliza lo cotidiano pero cuyo espacio de realización es siempre otro: un lugar imaginado. O, como lo denomina el propio Teillier en “Los dominios perdidos”, uno de sus poemas más citados: una *realidad secreta*.

El espacio reconocible de esa realidad secreta es la comarca de tipo rural, el pueblo de provincia y el bosque. Un espacio de maravilla y juego, un espacio de libertad que se da en una esfera temporal encerrada en sí misma, que cancela el mundo cotidiano y suspende la vida social, tal como señala Johan Huizinga en *Homo ludens* (1954). Efectivamente, los niños a los cuales la voz poética alude están permanentemente ensimismados, suspendidos en su mundo propio y divirtiéndose con las cosas más insólitas, como es posible leer en *Para ángeles y gorriones* (1956): “aparecen niños vestidos como guerreros de otra época / mientras giran los carruseles / entre la música de organillos resucitados” (37); en *Los trenes de la noche y otros poemas* (1961): “buscábamos pancoras entre las piedras” (101); o, en *Crónica del forastero* (1978): “Tú también tienes poderes: / transformas una piedra en un soldado, / una rama en un caballo” (68). En este mundo plagado de niños es habitual escuchar el canto de las rondas como sonido de fondo a la voz descriptiva del hablante, como aparece en *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963): “En la plazuela / el forastero oye contar estrellas a los hijos del / carpintero. / Y luego una ronda: «Alicia va en el coche, carolín...»” (44). Las rondas infantiles, de vasta tradición oral, son privativas de un mundo rural que conserva las tradiciones en comparación a la ciudad. Habría allí, en el espacio rural, un lugar sagrado, afectivo, incluso patrimonial que hace

que la infancia sea percibida como más viva y alegre que la infancia que regalan las grandes urbes.

También resulta destacable en esta poesía la contraposición que se realiza entre el mundo de los niños *versus* el mundo de los adultos. A veces, estos cobijan a los niños y les dan seguridad, por lo general, asociada a la figura arquetípica de la madre. Leemos, por ejemplo en *El cielo cae con las hojas* (1958): “El que tuvo temor / escuchará junto a los suyos / los pasos de su madre” (38); o en *Poemas de País de Nunca Jamás*: “La madre apaga el fuego de la cocina y lleva a la / niña a su lecho” (43). En otros momentos, dejan a los pequeños hacer cosas reservadas a los adultos, lo que a veces genera temor y en otras un agradecido aprendizaje, por lo general asociado a figuras masculinas, como es posible apreciar en estos dos fragmentos de *Crónica del forastero*:

Te dejaron subir a la locomotora (...)
Te asomas alarmado a la ventanilla del vagón.
Tu padre bajó al andén para hablar con un amigo
temes oír de un momento a otro el silbato de partida (69).

...
Los mayores aman salir de caza.
Te despiertan temprano.
Todo el día pasará de potrero a potrero, se treparán los cerros. (...)
A veces te dejan disparar y aún te duele el hombro con el rechazo.
Te enseñaron que frotando pedernales se enciende una fogata (88).

Sin embargo, hay un poema en especial en donde es posible esbozar una oposición de estos dos mundos que se vivencian de manera diferenciada. Se trata del poema “Juegos”, perteneciente a *Poemas del País de Nunca Jamás*. En este se dice que: “Los niños juegan en sillas diminutas, / los grandes no tienen nada con qué jugar” (23), como señalando una distancia insalvable entre dos formas de experimentar la vida: “Los grandes dicen a los niños / que se debe hablar en voz baja” (23). Así, mientras los grandes se mantienen de pie “junto a la luz ruinoso de la tarde” (23) y repiten que se debe hablar, disciplinadamente, en voz

baja, los niños “reciben de la noche / los cuentos que llegan / como un tropel de terneros manchados” (23), y se esconden bajo la escalera de caracol a contar todo tipo de historias. A los grandes en cambio les espera, y así termina el poema, el silencio: “vacío como un muro que ya no recorren sombras” (23). En este contrapunto, entonces, encontramos la declaración de un anhelo: como el mundo de los adultos es sombrío, alentado y ruinoso, es mejor conservar la frescura de la infancia, su luminosidad, sus juegos y cuentos. Y si bien se agradece que los adultos cuenten historias a los niños, se sabe, como señala Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación* (1960), que el niño no vive de las fábulas que les cuentan los adultos. Su más grande fábula, “que no le cuenta a nadie” (180), es la propia y nace de las soledades de su mundo interior.

La infancia que se recobra en esta poesía no llega a ser total sin la alusión frecuente, sobre todo hasta *Crónica del forastero* (1968), es decir antes de los poemarios relacionados con el oscuro periodo dictatorial, de un mundo de niños y adolescentes que tienen una serie de creencias, fantasías y descubrimientos, y que se maravillan con lo mágico que trasciende lo real, encontrando allí cosas secretas. Dice la voz de *Para ángeles y gorriones*:

Junto a la capilla del Bajo
las sonrisas de los fantasmas
se convierten en lilas (...).
Las fórmulas escapadas del libro de magia
se transforman en luciérnagas
que buscan profundas galerías.
El viento roba secretos al río y al cementerio
para contársela a la capilla abandonada,
y es necesario descubrir pronto esos secretos (54).

Se trata de un espacio que se nutre de una fuente cuádruple: las creencias e historias oídas a los antepasados mestizos, mapuches y franceses, por un lado, y las lecturas propias de la literatura infantil, por otro. Los ejemplos abundan y muchas veces estas vertientes se mezclan.

De este modo, así como las lilas son “las sonrisas de los fantasmas”, los duendes nacen de la harina del molino: “Y entre la humedad y el moho, / abriendo puertas oxidadas, riendo ante las máquinas, / se pasean los duendes blancos / nacidos de la antigua harina” (56). De acuerdo a Sonia Montecino en *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magia y encantos*, en el imaginario mestizo-campesino chileno, los duendes son niños muertos que no alcanzaron a recibir un bautizo (329). Asimismo, se celebra la noche de San Juan, cuando salen de sus cuevas todos los seres mágicos del bosque y trasladan al sujeto a un lugar desconocido, irreconocible, mientras hace presencia el diablo. Se dice en *El árbol de la memoria* (1961): “Aúllan los perros en casa del avaro / que quiere pactar con el Malo (...). / Ya no reconozco mi casa (...). / Despierto teniendo en mis manos hierbas y tierra / de un lugar donde nunca estuve” (50). En la tradición española, como señala Oreste Plath en *Los juegos en Chile. Aproximación histórica-folclórica* (2008), “durante gran parte de esa noche los niños suelen estar despiertos, juegan y cantan canciones tradicionales como «Aserrín, aserrán», se arman fogatas y hacen preguntas para averiguar sobre todas las cosas” (51). En Chile es una costumbre más bien rural y no tan extendida dentro de la población. La noche de San Juan, recordemos, es de tradición europea —especialmente española— y se celebra en la misma fecha del Año Nuevo mapuche o *We Tripantu*: la noche del 23 al 24 de junio. Ambas celebraciones coinciden con la idea de un cambio de ciclo solar y una noche de renovación espiritual.

El animismo de la cultura mapuche es otra tradición que esta poesía desarrolla, haciendo que los elementos de la naturaleza cobren vida y adquieran características humanas. De acuerdo a esta tradición, el ser humano es considerado parte de la naturaleza, no ajena a ella. Leemos, por ejemplo, en *Los trenes de la noche*: “[el viento] ahora es ese niño desconocido / que se despierta para saludarnos / desde un cerezo resucitado” (84). Y en *Poemas del País de Nunca Jamás*, cuando un desconocido silba en el bosque “los patios se llenan de niebla”, mientras

“el padre lee un cuento de hadas / y el hermano muerto escucha tras la puerta” (21). Esos sonidos –los chasquidos, los silbidos, las voces– solo son escuchados por estos niños maravillados por el mundo exterior, del mismo modo que el infante que es estimulado por notas musicales y canciones de cuna. El hablante que se hace niño para percibir y admirar estos sonidos sabe, sin embargo, que está solo: “nadie podrá comprender a los que oímos / a un desconocido silbar en el bosque” (21), asumiendo una soledad marginal que tiñe su condición. El niño, como el poeta, vendría a ser un sujeto descentrado, dislocado y con un poder especial, revelador, que le posibilita descifrar la realidad.

Los aspectos multiculturales presentes en esta poesía permiten mezclar la religiosidad católica (ángeles) con la mapuche (animización). Así, los niños tienen ángeles de la guarda que los cuidan “desde el corazón de los cerezos” (29), es decir, ángeles de la naturaleza. Por otra parte, los niños pueden leer en el cielo el nombre “escrito por los pájaros” (33) de la niña querida. Algunos creen, asimismo, que, una vez muertos, los niños son sembrados: “(‘Un niño se murió y lo sembraron’, oí decir / a una niña de cuatro años)” (60), dice el hablante de *Crónica del forastero*. Otros sienten temor de la noche, lo que les impide “ir a sacar agua al pozo” (68). En tanto, si se avizora un tue-tué es porque trae consigo un mal augurio, por tanto “hay que ofrecerles pan y queso: / ellos volverán a pedirlo / transformados en hombres”, y si una estrella cae es porque alguien morirá. Los niños, finalmente, deben decir: “Martes hoy, martes mañana, martes toda la / semana” (68) para espantar a los muertos y brujos que se quieren hacer presentes en forma de pájaros. Esta serie de creencias vuelven a aparecer en el último libro publicado en vida por el autor, *El molino y la higuera* (1993), en el poema “Supersticiones”, reviviendo la cosmogonía que se había perdido en sus libros del periodo dictatorial:

Si dos personas
se miran al mismo tiempo en un espejo
la amistad o el amor se romperán.

Tampoco regales nunca un dedal
aunque sea un dedal de oro.
No es bueno cambiar de sitio en una mesa
ni menos mecer una cuna vacía
porque morirán todos los niños que duermen en ella,
o tal vez nadie querrá tener un hijo en esa casa (15).

Como se ha intentado dejar en claro acá, son los niños los principales portadores y reproductores de todo tipo de creencias que reafirman el mundo de la infancia como un espacio mítico y mágico. Este espacio, como también dijimos, se complementa con la inclusión del canon literario infantil y juvenil. La lista de referencias es igualmente larga y hasta abrumadora. Bastará con un ejemplo para dar cuenta de esta dimensión que hace de la poesía de Teillier una de tipo eminentemente lúdica. Me refiero, principalmente, a una de las figuras icónicas de la literatura infantil, nombrada de manera constante en esta poesía: la Bella Durmiente del Bosque. Esta es resucitada de su sueño por la palabra poética. Dice la voz de *El árbol de la memoria*: “Una lluviosa primavera resucita como de costumbre / hablando con las mismas hojas / que rodearon el sueño de la Bella Durmiente” (75); la de *Poemas del País de Nunca Jamás*: “No volveremos al bosque, / cortaron los laureles. / La Bella Durmiente / los recogerá” (35); y, la de *Crónica del forastero*: “El invierno de la realidad oculta una Bella Durmiente / y ella despertará con las palabras / de los poetas de hace uno o dos mil años” (81). La figura de la doncella del bosque permite al sujeto de estos poemas revivir la importancia del sueño como fuente primaria de la poesía y asignarle al poeta el rol de *despertador* de la conciencia. Por eso, cuando el hablante de *Para un pueblo fantasma* (1978) se pregunta: “¿En qué soñaba la Bella Durmiente / en su sueño que duró cien años?” inmediatamente se responde a sí mismo: “Amigo, no preguntes nunca / en qué soñaba la Bella Durmiente, / que este refrán te lo recuerde: / no hay mejor despertar que el sueño” (29). De la misma manera que esta joven cuando despierta ve todo como por primera vez y el bosque resuena

a su alrededor, el poeta realiza el mismo movimiento descubridor al despertar del sueño. A través de este símil el hablante nos dice: no hay mejor despertar que ese, porque es el que permite ver todo como si se viera por primera vez. Es la imagen que hace posible la poesía, por lo que hay que recurrir todo el tiempo a ella. Esta actitud *soñante* es la que permite, entonces, mostrar esa realidad secreta que el poema permite revivir.

En definitiva, la infancia en la poesía de Jorge Teillier se presenta como un espacio de realización del sujeto devenido en niño. Construcción frágil y utopía alienante para algunos, esta poesía que aspira a la sencillez como contratexto a lo teórico reivindica a la infancia como un tiempo y un espacio descentrado de realización personal y estética, como un sistema de creencias y valores alternativos, como un espacio en donde hay ausencia de poder, postulando un orden comunitario en el cual no hay pensamiento pragmático y con una naturaleza apenas intervenida por la cultura. Desde allí, la infancia se levanta para hacernos participar de su mundo en un viaje análogo al de los relatos infantiles, como el de Peter Pan al País de Nunca Jamás: lleno de aventuras, peligros y emociones, pidiéndole al lector hacerse pequeño del mismo modo que lo ha hecho el sujeto de los poemas.

LA NIÑA DESALIÑADA

Violeta Parra escribe sus *Décimas. Autobiografía en verso* (1970) durante la última etapa de su vida y allí da cuenta de la vida campesina de una niña andariega que se desplaza a la ciudad en busca de trabajo; se trata de una niña chispeante y vivaz que asimila y estructura el orden de las cosas desde la experiencia del mundo popular. Su voz es la de una campesina que experimenta la vida moderna del Chile de la primera mitad de siglo, poniendo en cuestión las nociones de infancia, de familia y el trato que los sujetos infantiles reciben por parte de los adultos, problematizados desde la mirada adulta de quien siente la necesidad de escribir sobre ellos, desde la crisis del presente que obliga a revisitar la

infancia como experiencia significativa y marcadora de los sujetos. Su mirada, a decir de Paula Miranda en *La poesía de Violeta Parra* (2013) se corresponde con una “sensibilidad campesina y anticapitalista” (177), una mirada crítica desde el campo como espacio no productivo ni modernizador. Es interesante señalar, como apunta Miranda, que el punto de vista sobre el campo que desarrolla Parra proviene no desde el sistema productivo agrario, sino que desde una mirada netamente estética, por un lado, y de mujer pobre, por otro lado.

Publicada póstumamente, en esta obra es posible apreciar la trayectoria vital de Violeta Parra desde su nacimiento en San Carlos, en el sur de Chile, hasta los últimos días antes de su muerte. Escrito en décimas, forma tradicional de la poesía popular, el libro toca a menudo los problemas sociales que aquejan a la población y da cuenta de la historia del siglo XX en sus páginas. La infancia de Violeta Parra está signada por acontecimientos que marcaron su trayectoria vital: la dictadura de Ibáñez del Campo que persiguió a los profesores, entre ellos su padre, la crisis económica de 1929 y en general la constatación como práctica generalizada del abuso de quienes detentan el poder en desmedro de los más desposeídos en contextos de injusticia, pobreza y desigualdad.

Escrito en estilo juglaresco, con una doble vertiente popular y culta llena de ultracorrecciones, proverbios, dichos y una variada recurrencia a tópicos clásicos como la falsa modestia del cantor que pide virtud para acordarse de las cosas que va a cantar, la muerte y el destino, la vida como engaño, el gran teatro del mundo, el mundo al revés, lo percedero de la vida, entre otras características muy bien apuntadas por Marjorie Agosín e Inés Dölz en *Violeta Parra: santa de pura greda* (1988), Violeta Parra construye una infancia bajo el motivo de que todo tiempo pasado fue mejor. La búsqueda de la felicidad pareciera que hubiese sido una constante en su trayectoria vital y, a juzgar por su autobiografía, nunca fue más feliz que en su infancia:

cuando me pierdo en la viña
armando mis jugarretas;

yo soy la feliz Violeta,
el viento me desaliña (48).

Se trata de una infancia que se representa de manera idílica, como *locus amoenus*: es una infancia campesina de contacto directo con la naturaleza, donde la *niña desaliñada* experimenta la libertad de subirse a los árboles para encontrar allí, desde arriba, una mirada de las cosas, un aprendizaje de los actos, costumbres y *decires* de la gente. Esto contrasta, por cierto, con el disgusto que siente por mantenerse encerrada en una escuela:

Como nací pat'e perro,
ni el diablo me echaba el guante;
para la escuela inconstante,
constante para ir al cerro.
Lo paso como en destierro
feliz con los pajaritos,
soñando con angelitos;
así me pillá fin de año,
sentada en unos escaños;
¡quisiera ser arbolito! (99).

La niña de Parra, como apreciamos, experimenta y goza la vida al aire libre, más allá de la pobreza y de la proximidad de la muerte. El campo, los cerros, los árboles son símbolos de libertad y felicidad, algo que no se halla en la claustrofóbica experiencia escolar. El afuera, el aire libre, el punto de vista del que se sube a un árbol, resultan mucho más significativos que la institucionalidad enclaustrante de la escolaridad. El saber que se deriva de allí es tanto o más importante, tanto o más vital, tanto o más *elevado*. Ver las cosas desde arriba genera un modo de conocimiento distinto, nuevo, desde una posición completamente fuera de lo común.

Resulta clave leer esta primera parte de sus *Décimas*, como señala Leónidas Morales en *Figuras literarias, rupturas culturales* (1993), desde el punto de vista de quien se encuentra tensionada por el contex-

to de la cultura urbana, ya que el folklore, las tradiciones y su propia historia están siendo trabajadas en Violeta Parra no en estado puro, es más bien un trabajo de re-creación. El arte de Parra y su poesía “sólo se vuelve inteligible estudiándolo a la luz de las relaciones de conflicto entre las dos culturas que la atraviesan, la marcan y la tensan: la folklórica y la urbana” (130). Es por eso que hay en su obra y en su vida una “dimensión de ejemplaridad” (131) de quien posibilita un reencuentro “con una memoria biográfica ahora objetivada” (136), ya que existe en ella una conciencia de la disolución y pérdida de la cultura tradicional. El rescate de lo biográfico, por tanto, se explica como un intento de fijar en lo campesino no sólo una identidad configuradora, sino que por sobre todo de querer volver a formar parte de aquello que la vida urbana ha ido desplazando y disolviendo. Esta doble militancia entre lo culto y lo popular atraviesa toda la vida y obra de Violeta Parra. De padre profesor y músico y de madre cantora y costurera, Parra se nutre de una doble vertiente que es justamente la fuente de su riqueza estética. Lo popular para ella (en medio de la ciudad) será el espacio de lo verdadero y genuino, la conexión con una infancia que, como el folklore, se debe rescatar, posibilitando una coexistencia no antagonica que permita valorar lo propio, lo autóctono, lo rural como parte fundante de un espesor cultural complejo que no puede ser ni reducido ni homogeneizado ni absorbido por una cultura oficial.

EL NIÑO BOSQUE. CONTRAPUNTO NERUDA VS PARRA

La visión que Pablo Neruda tiene de la naturaleza varía de la intimidad experiencial e iniciadora de “El bosque chileno”, “Infancia y poesía” y “El arte de la lluvia”, los tres primeros textos que inauguran sus memorias póstumas, *Confieso que he vivido* (1974) a la mirada amplificada, seminal y americana que es posible hallar en varios poemas de *Canto general* (1950). Esta disonancia cronológica en términos de publicación que permite ir hacia atrás, no resulta así en términos biográfico-experienciales, puesto que los tres textos aludidos con los cuales

Neruda encabeza sus memorias guardan relación con los inicios de su poesía. Estos momentos alborales revisten un carácter de iniciación en la poesía. De allí que sea inevitable establecer en su obra una estrecha relación entre infancia y naturaleza. Esta, y específicamente “el enmarañado bosque chileno” (11), es el escenario de la infancia del poeta. Allí, el poeta se enciende embobado por los aromas, los colores, la “nación de pájaros” (11), de hojas, de insectos, los troncos podridos, las flores, el sonido de animales lejanos. Se trata de un bosque mágico, vivo, rebosante, un “universo vegetal” (12) que se autoconfigura como el lugar de nacimiento del poeta y el origen de la poesía: “de aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo” (12). Una infancia de viajes interminables en tren junto a su padre ferroviario y una infancia de lluvia: “llovía meses, años enteros” (13). Origen adánico, el bosque nerudiano es una suerte de Jardín del Edén, el paraíso perdido en la tierra, la materia orgánica de la cual nace la poesía. Acto fundacional que vincula infancia y poesía. Textos genéticos para instaurar una poesía de la tierra, estrechamente vinculada al paisaje, que causa embriaguez, y que instaura una genealogía poética, a partir de la cual es posible inscribir a muchos otros poetas, incluso a Jorge Teillier, aunque es notoria la renovación que este hace del bosque chileno y la distancia que su poesía toma respecto de la de Neruda. En lo concreto, basta aquí con aludir a otro poeta, casi siempre olvidado y tan próximo a una naturaleza profundamente iniciática. En efecto, es conocida la conexión de Neruda con la poesía de Juvencio Valle. Ambos fueron estrechos amigos y quizás la poesía del segundo fue ensombrecida por la del primero. Juvencio Valle, en el poema del mismo nombre de su libro, *El hijo del guardabosques* (1951), también habla de sus orígenes boscosos: “del barro oscuro vengo: todavía me duele / el cordón umbilical que me ata al surco” (14). Asemajándose al trigo que crece lentamente y al largo viaje que realiza la uva antes de convertirse en vino, el hablante da cuenta de sus orígenes profundos, asimilando su niñez a la tierra y a sus lentos procesos de crecimiento y renovación,

en un proceso armónico de conjunción con la naturaleza. Neruda y Valle aquí se hermanan. Ambos tienen el mismo origen boscoso, ambos bebieron de la savia de los mismos árboles. Y como ellos, un número grande de otros poetas chilenos.

Se trata, en definitiva, de una infancia de descubrimiento y asombro, misterio y revelación, de cosas vistas por primera y única vez, de una comunicación secreta entre un sujeto maravillado y un entorno generoso, dadivoso, palpitante. El poema “La frontera” de *Canto general*, creo que sintetiza de muy buena forma esta experiencia de infancia en el bosque chileno:

Lo primero que vi fueron árboles, barrancas
barrancas decoradas con flores de salvaje hermosura,
húmedo territorio, bosques que se incendiaban
y el invierno detrás del mundo, desbordado.
Mi infancia son zapatos mojados, troncos rotos
caídos en la selva, devorados por lianas
y escarabajos, dulces días sobre la avena,
y la barba dorada de mi padre saliendo
hacia la majestad de los ferrocarriles (431).

Esta pulsión amorosa, este encuentro erótico entre sujeto y naturaleza, tal como la describe Neruda en estos textos autobiográficos, da nombre y cierre a una infancia mítica de tipo íntima, personal y secreta. Posteriormente, esta se vuelve social, comunitaria, americana. Me refiero especialmente a los poemas iniciales de *Canto general*, la obra cumbre de la poesía latinoamericana de mediados de siglo, en donde Neruda construye otra infancia mítica: la infancia de un continente prehispánico en donde la naturaleza, por cierto, también es fuente primordial. Esta también es vista como un paraíso perdido, “útero verde”, “sabana seminal” (10), origen y fuente de todo, libre, mágica, exuberante y rica. Y al igual que en sus textos autobiográficos, Neruda se autoproclama hijo de la naturaleza americana. Hay, por lo tanto, un desplazamiento geográfico desde el bosque del sur de Chile a los bosques y selvas de

América. El niño secreto de los bosques sureños es ahora un niño americano que rápidamente crece con vocación histórica para documentar la historia de América y construir la obra monumental que es *Canto general*. El niño tímido de Temuco es ahora el hombre agigantado que viene a hablar por la boca muerta del indio americano, del trabajador, del sujeto subalterno, sin voz. Su acto poético es un acto de reivindicación histórica. No deja de ser llamativo, sin embargo, que el gran canto general finalice con una sección titulada “Yo soy”, que se inicia con el poema “La frontera” anteriormente mencionado, en un giro de lo social a lo individual, puesto que en esta última sección de *Canto general* encontramos poemas que podríamos denominar autobiográficos, poemas que dan cuenta de la trayectoria de Neruda, contados en primera persona. *Canto general* finaliza con un canto individual, la inscripción del sujeto en la historia americana. Su infancia, por tanto, adquiere resonancia y amplificación. Vista ahora en perspectiva su microhistoria se funde en la macrohistoria. El escenario que lo acompaña es siempre esta naturaleza viva y generosa, atiborrada y fértil, la fuente de toda su poesía.

La naturaleza en Neruda es al igual que en la poesía de Teillier un espacio originario único, envolvente, fundacional. Un espacio de iniciación poética. La materia de una poesía telúrica de insondable rai-gambre en la tradición poética chilena. Sin embargo, esta mirada embriagada de los campos y bosques chilenos vendría a ser desacralizada prontamente con la aparición de la propuesta poética de Nicanor Parra.

La mirada que Parra tiene de la naturaleza y que desarrolla a partir de *Poemas y antipoemas* (1954), su primera obra *oficial*, resulta totalmente desacralizadora e irónica, aunque con atisbos de interés por el destino del ecosistema natural. Como señala Niall Binns en *Nicanor Parra o el arte de la demolición* (2014), “ni el espacio provinciano de la infancia ni la naturaleza tiene gran importancia en su obra” (160), aunque sí un singular camino hacia la ecología. En efecto, la ecocrítica es una de las características recurrentes de la vasta obra de Parra. Los

primeros poemas de *Poemas y antipoemas* son un buen ejemplo. Claro que allí, un lector atento encuentra inmediatamente en el hablante a un sujeto sospechoso, de poca confianza. En el poema “Defensa del árbol”, por ejemplo, la voz poética realiza una supuestamente comprometida defensa de un árbol apedreado por un niño: “Por qué te entregas a esa piedra / niño de ojos almendrados / con el impuro pensamiento / de derramarla contra el árbol” (53). Todo árbol, dice, ya sea sauce o naranjo “debe ser siempre por el hombre / bien distinguido y respetado” (53). Recurriendo a una personificación jocosa e irónica, el árbol es una “gran persona” (53), un excelente amigo que siempre está a un lado, que da frutos generosos, sombra y leña, “crea los vientos y los pájaros” (54) y es “más fiel que el vidrio del espejo / y más sumiso que un esclavo” (54). Vemos en este poema el humor característico que inaugura esta obra dentro del esquema poético de Parra: una visión de la naturaleza que se ve amenazada por la intervención humana tomada, usando un término parriamente chileno, *a la chacota*. El árbol mudo, estático y sumiso es rebajado y ridiculizado al compararlo con un esclavo, por lo que el merecimiento de atención y cuidado que reclama el hablante termina por invalidar cualquier posibilidad de un discurso serio.

Esta visión desidealizada de la naturaleza y del espacio provinciano es posible hallarla en casi toda la obra de Parra. A diferencia de Teillier, la Mistral de *Poema de Chile*, su hermana Violeta y Neruda, los campos y bosques chilenos son vistos por Parra no como un lugar vinculado a la infancia ni mucho menos como una Edad de Oro de orden mítico a la cual hay que volver, sino más bien como adorno de un paisaje eminentemente urbano: parques y jardines que ocupan estrechos espacios de confinamiento dentro de la urbe contaminada. En estos espacios casi no hay niños, sino que adultos que atestiguan el apocalipsis de la contaminación urbana. El niño de los campos y bosques al migrar a la ciudad se vuelve un adulto ceniciento y gris, pero irónicamente cómico que atestigua la debacle ecologista, condenado a la supervivencia. Antimítico y antitelúrico, este sujeto desrealiza la

mirada que predominó en la poesía chilena durante gran parte del siglo XX. Otro *porotito* para Parra.

EL NIÑO POETA

La poesía de Elicura Chihuailaf realiza un giro respecto a la propuesta parriana y propone un retorno a la naturaleza mítica y fundante, claro que esta vez dentro de un programa poético que busca instalar en el campo cultural chileno la cosmovisión de filiación mapuche. Al igual que otros poetas de origen mapuche que comienzan a aparecer en el espacio editorial de los años noventa, Chihuailaf renueva con una fuerza impresionante la mirada poética sobre la naturaleza. Y dentro de ese grupo, es el que quizás con más claridad y cercanía relaciona infancia, poesía y naturaleza, de manera muy especial en su libro *De sueños azules y contrasueños* (1995). En efecto, “Sueño azul”, uno de los primeros poemas de este libro, reviste un acto fundacionalmente político que intenta dar cuenta de una cosmovisión poética mapuche: Pillán se manifiesta a través del sueño y este no es manifestación del inconsciente, según la tradición cultural occidental, sino que el espacio donde aparecen los antepasados. El azul, en tanto, es el espacio desde el que emergió el primer espíritu libre, una representación del universo donde todo está conectado. La infancia y la poesía, en este plano, se igualan para conformarse como un lugar de revelación, una sabiduría que se adquiere desde niño, un modo de ser centrado en el escuchar, el hablar y el ver, un aprender a interpretar los signos y a percibir sus sonidos. La naturaleza, por tanto, se conforma a partir de un trabajo poético que podríamos denominar *semiológico*. Ella provee de los signos que el sujeto desde niño aprende a decodificar:

La casa Azul en que nací está
situada en una colina
rodeada de hualles, un sauce
nogales, castaños
un aroma primaveral en invierno
-un sol con dulzor a miel de ulmos-

chilcos a su vez rodeados de picaflores
que no sabíamos si eran realidad
o visión: ¡tan efímeros! (23).

Se trata de un saber, además, que se hereda de padres y abuelos.
Hay allí una transmisión genealógica que es legado:

Sentado en las rodillas de mi
abuela oí las primeras
historias de árboles
y piedras que dialogan entre sí
con los animales y con la gente
Nada más, me decía,
hay que aprender a interpretar
sus signos
y a percibir sus sonidos
que suelen esconderse
en el viento (23-25).

El *niño poeta* de estos poemas termina, finalmente, por aprender y comprender cada uno de los signos del universo, comprendiendo la función que cada elemento cumple y el lugar que el sujeto ocupa dentro de él:

Aprendo entonces los nombres de
las flores y de las plantas
Los insectos cumplen su función
Nada está de más en este mundo
El universo es una dualidad
lo bueno no existe sin lo malo
La Tierra no pertenece a la gente (33).

Apreciamos, en definitiva, una conexión íntima y funcional a la vez con la naturaleza, un modo de habitar el mundo que es primordialmente poética, antes que nada. La crítica especializada ha dado en llamar a estas formas poéticas *poesía etnocultural*. Iván Carrasco, en un artículo titulado “Poesía mapuche etnocultural” (2000), la asocia con

una corriente iniciada en los años sesenta a partir de la poesía de Luis Vulliamy, descendiente de colonos suizo-franceses, y del poeta mapuche Sebastián Queupul, y la define antes que todo como una poesía intercultural, de encuentro, diálogo y tensiones que explicitan “la problemática del contacto interétnico e intercultural mediante el tratamiento de los temas de la discriminación, el etnocidio, la aculturación forzada, la injusticia social, educacional y religiosa, la desigualdad socioétnica, poniendo en crisis las perspectivas etnocentristas predominantes hasta ahora” (197). No cabe duda de que esto es así. En el caso de Chihuailaf es evidente la problemática del *dobles registro*, la pregunta sobre el lugar de escritura y para quién se escribe, así el cómo entender desde la escritura una cultura eminentemente oral. Tanto Chihuailaf como un número importante de poetas mapuches escriben tanto en mapudungun como en español. En todo caso, más allá de cualquier tipo de etiqueta proveniente desde la occidentalidad del saber, me interesa rescatar aquí lo que el propio Carrasco denomina como algo característico de esta poesía. Se trata de una poesía que se piensa así misma como un “sistema de escritura poética” (198), diferente a cualquier otra forma de concebir la poesía. Una poesía otra, fundada en lo ancestral. En esto radica, quizás, gran parte de su potencial. Algo similar es lo que plantea Magda Sepúlveda en su libro *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* (2013) cuando analiza las formas extraordinariamente originales y de profundo sentido político que traen consigo las poéticas de Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Jaime Huenún, Juan Pablo Huirimilla, Bernardo Colipán, Adriana Paredes Pinda, Eliana Pulquillanca y David Aníñir, entre otros: desde el rescate de la memoria histórica, pasando por la poetización del espacio de la naturaleza, hasta el rescate de un sentido propio en oposición a la cultura chilena, poetizando una urbe no querida que se vive de manera marginal. En Chihuailaf, por ejemplo, la experiencia de la ciudad es un *contrasueño*, allí el sujeto se enferma. El espectro lingüístico de estas voces, dice Sepúlveda, ha generado un repertorio poético que ha ampliado la poesía chilena, constituyéndose como un “nuevo oxígeno invisible” (237).

Me interesa profundizar con unos pocos apuntes en la persistente conexión entre infancia, poesía y naturaleza que la poética de Chihuailaf echa a andar. Dada la continuidad de saber que plantea la transmisión oral de los antepasados, al recibir la herencia, el niño de Chihuailaf rápidamente se hace poeta y, por lo mismo, rápidamente anciano también, al portar consigo un saber ancestral. Es lo que sucede en el pequeño poema “Cuando en mis Sueños cantan las aguas del Oriente”: “Marchito pasto soy / haciendo señales / a la lluvia / mas luego siento / las primeras gotas / que caen sobre el campo / ¡Que me moje esta agua! / me oigo decir, bailando / entre las flores” (49). Vemos una suerte de ancianidad cíclica en la imagen del pasto seco y en la prerrogativa hacia una lluvia que lo rejuvenezca. Rápidamente, con las primeras gotas, el pasto baila, se vuelve joven, feliz. Hay una relación de éxtasis con la naturaleza cuando se recibe la lluvia. Esto le permite afirmar a la voz poética: “Al despertar me elevaré / emocionado / sosteniéndome en el aroma / de una lavanda” (49). La elevación hace que el sujeto-pasto, el sujeto mimetizado con la naturaleza, viva y se estremezca de emoción, recurriendo al aroma de la lavanda como expresión de una naturaleza viva, embriagadora como la de Neruda: un sentir niño, una capacidad de asombro extática, sinestésica, profunda, que permite gozar del bosque generoso y la lluvia bendita como si fuera la primera vez. En el poema “Así transcurren mis Sueños, mis Visiones”, el movimiento es similar: el *poeta niño* adquiere sabiduría al entrar en contacto con los ritmos de la naturaleza, de las costumbres y con los antepasados, en un solo gran encuentro que resulta indisoluble: “Las palabras son como el sonido / del Kultrun / me están diciendo mis Antepasados / pues se sujetan en el misterio / de la sabiduría / Por eso con tu lenguaje florido / conversarás con los amigos / e irás a parlamentar con los winka” (95). El sonido rítmico del *Kultrun* le da al *poeta niño* un lenguaje *florido*, floreado, un bonito hablar y un saber que lo faculta para interrelacionarse con el *winka*, el chileno occidental, y *parlamentar* con él. Al mismo tiempo, para situarse por sobre la naturaleza o sirvién-

dose de ella, ayudado por ella, para viajar por el mundo “montado sobre un arcoíris” y acompañado de “los cuatro dueños del viento” (95), para regar por el mundo el discurso poético-político mapuche. El poeta se hace, de este modo, un embajador del saber mapuche adquirido desde la infancia y en consonancia con la naturaleza, teniendo como misión la promoción de un ser, ver, escuchar y sentir poético único, hasta entonces difícil de hallar en la poesía chilena. Postnerudiano, posteillieriano, postparriano, la poesía de Chihuailaf y muchos de sus continuadores mapuches, camina por el bosque “ebrio de Azul”, “entre el follaje / de la taberna sagrada” (130), en la compenetración total y cósmica con el entorno, proponiendo una síntesis única, originaria.

EL NIÑO PATA RAJADA

Existen diferentes versiones del póstumo *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, libro que la poeta fue redactando durante gran parte de su vida, desde su salida del país en 1922, y que dio relativamente por terminado en 1952, de acuerdo a una carta dirigida a su amiga, secretaria privada y posteriormente albacea, Doris Dana. El poemario lo escribió durante al menos treinta años, lejos del país, en una suerte de exilio buscado a través del servicio de diplomacia que le permitió tener una renta segura, aunque escasa, viviendo en diferentes partes del mundo por periodos relativamente cortos. En sus cartas, ensayos y conferencias es posible encontrar que la motivación de escribir un largo poema sobre Chile no solo se debió a un mero ejercicio nostálgico o enciclopédico. Los grandes esfuerzos que le dedicó en la madurez de su vida se debió, en parte, a un proyecto político-poético de múltiples aristas que intenta, entre otras directrices que complejizan su trama, rescatar del silencio al sujeto renegado. De ahí su identificación con tres figuras dislocadas: una mujer-fantasma, un niño indígena y un huemul.

La primera edición de 1967 constó de 77 poemas, ordenados por Doris Dana de manera más bien intuitiva debido al desorden de los manuscritos, siguiendo una lógica geográfica. Hay una segunda edición

de 1985 editado por Seix Barral y que respeta el índice de la primera edición, pero incorporando cinco poemas como anexo, al final del texto. Nosotros preferimos trabajar con la edición de 2013 de La Pollera Ediciones. Esta incorpora poemas inéditos encontrados entre los más de cuarenta mil manuscritos de Mistral que Doris Dana dejó a su sobrina, Doris Atkinson, tras su muerte en 2006. La edición, producto del trabajo de revisión de los textos a cargo de Luis Vargas Saavedra y Diego del Pozo, plantea un orden distinto a la edición de 1967, “en base a anotaciones de la propia Gabriela Mistral y al sentido geográfico que siguen los poemas” (11), según señala Del Pozo en la introducción, sumando en total 130 poemas. Es decir, casi el doble.

El poemario gira en torno al recorrido que hacen por la geografía del país los tres personajes de la historia: la Mama, el ciervo y el niño. Hablamos de personajes y de historia en el sentido de que la estructura del poemario plantea un recorrido de los tres sujetos a través del territorio nacional, de norte a sur, utilizando como base, no de manera rígida, la forma poética del romance español tradicional, con versos preferentemente octosílabos y rima asonante. De ahí su narratividad y su giro hacia lo oral. Los tres son sujetos descentrados respecto a los parámetros de la cultura patriarcal oficial. Su aparición como personajes centrales de esta “historia” les restituye, en cierto modo, su condición subalterna. Y el eje de esta acción es la Mujer Fantasma, la Gabriela Mistral que se enmascara en cada uno de estos personajes para plantear desde ellos su propia condición marginal respecto al campo cultural chileno. Posición que, como señala Magda Sepúlveda en “Poema sin nombre, poema sin Chile: Mistral en *Poema de Chile*” (2008), es de exilio, expulsión e incluso “imposibilidad de habitar en un mismo territorio” (26). Imposibilidad que, de todos modos, se restituye simbólicamente en este poemario al plantear un modo alterno de habitarlo.

La Mama, mujer fantasma que regresa, cumple también, entre otras funciones, un rol docente. Como Madre postiza, como tutora, ella es también la Maestra, quien enseña los nombres de las cosas, de

las plantas y animales. A través de su mimetismo simbiótico con la Naturaleza se construye un poema de aprendizaje que hace al niño y al ciervo crecer en el conocimiento de las cosas, los animales y el paisaje. La Mama encarna, por esto, un proyecto emancipador a través de la transmisión oral y el aprender a oír del niño se convierte en “un mecanismo para poder acceder a la utopía” (123), como señala Soledad Falabella en *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral* (2003). Ella utiliza una voz que se adecua a la voz del niño para facilitar su aprendizaje; no usa un lenguaje demasiado complejo, sino que más bien didáctico. Con esto, el niño vive una suerte de acto de justicia, se le repara aunque hay cosas que se prefieren omitir, como el conocimiento de la muerte.

Esta mujer esconde en su interior un drama de renegada, de “fantasma sin sueño” (191), de ir andando como una muerta en vida, que el niño también va descubriendo y aprendiendo: “¿Por qué, mama, tú no tienes / ni un jardín, ni una matita / y eres errante y caminas, / así, con manos vacías?” (180). Esta forma de ser huertera, pero sin huerto, se va comprendiendo de mejor modo a medida que se avanza en el poema, en una trama compleja que vincula a este personaje con la propia biografía de Mistral, con su historia de rechazo, de no sentirse cómoda ni querida en su país: “Las gentes se me reían / de la voz y las palabras / y yo seguía, seguía...” (192).

El Huemul, o ciervo chileno, es representado como un sujeto frágil, delicado y juguetón. Una criatura que a veces adopta características humanas al ser acunado por la Mama como un bebé y que en otras ocasiones es personificado mágicamente como un duende y como un ángel. En uno y otro caso, perdura un tratamiento afectivo de este pequeño salvaje, visto al modo rousseauiano, como un ser libre y bárbaro, a quien en cierto modo no es malo tratar de domesticar o de enseñarle, al menos, los pasos elementales para sobrevivir. En otras ocasiones, este Ciervo-Niño es elevado en su estatus y cariñosamente visto como un reyezuelo con aire de campeón, de modo similar a

como lo hiciera José Martí con el niño de su *Ismaelillo* (1882). Ya en su clásico ensayo “Menos cóndor y más huemul” (1925) Mistral había rescatado esta figura para representar en él “la sensibilidad de una raza: sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia” (40), en oposición a la fuerza carroñera y patriarcal del cóndor. Siendo ambos parte del escudo nacional, Mistral se inclina por el ciervo también en este poemario para rescatar de él la inteligencia, delicadeza y sensibilidad de la raza chilena, como símbolo de lo femenino de la cultura, como signo de su Matria.

El niño indio, por último, es de origen diaguíta y es hecho hablar por esta mujer. Por esto, en cierto modo, ella le restituye su doble condición subalterna de niño e indígena, sacándolo de su estado de *in-fante*, en el sentido más estricto del término, en cuanto sujeto mudo, sin habla. El niño al comienzo no habla. Luego, rápidamente, se va descubriendo en él sus características de curioso, preguntón, perceptivo, temeroso y silencioso. Posteriormente, a medida que avanza en su trayecto junto al ciervo y la Mama, va creciendo y aprendiendo sobre su acompañante y sobre el país, pero ¿qué país? Aquel que no lo considera como parte integrante de su conjunto. Por eso, él siente miedo de los hombres y las urbes. Por eso, el Chile con el que realmente se identifica es el Chile rural, el de contacto vivo con la Naturaleza, porque es el Chile que también le interesa a la Mama rescatar: un Chile de soledades y encuentros con lo originario desde el silenciamiento impuesto por la cultura, un Chile que apenas se identifica con un puñado de ciudades como Valparaíso, Concepción o Valdivia, y que la mayor parte del tiempo trasunta entre bosques, valles y ríos.

De ahí se deriva, tal vez, que el paisaje sea un elemento que unifica la trayectoria de estos sujetos. En efecto, la Naturaleza que a la Mama le interesa dar a conocer al niño y al ciervo, es una naturaleza que los conecta con lo originario (la chinchilla, el pehuén, el copihue, etc.), con la flora y fauna nativa, con los pueblos prehispánicos, con los campesinos. Es la geografía de un país olvidado por la cultura oficial.

Es el Chile rural y no urbano, el Chile profundo y subterráneo, el Chile silencioso que no se enseña en los colegios, que va a contrapelo de la Historia oficial. En este diálogo con el paisaje hay, por tanto, un gesto de reivindicación que intenta reparar un ninguneo, incluso el de ella como poeta, que intenta poner en relieve un reordenamiento de las cosas: huemul y no cóndor, niño y no adulto, indígena y no blanco, mujer y no hombre, campo y no ciudad. Su proyecto, por tanto, es un proyecto poético de resistencia y reivindicación, de renombrar y renombrarse, de poder dar fin a un descentramiento que la hace verse a sí misma como un espectro.

Especial atención merece el tratamiento cariñoso y afectivo que la Mama da a ambos personajes, utilizando una gran variedad de epítetos. Así se refiere al Huemul: mi ciervo, mi chiquito, Ángel-ciervo, huemulillo, bestezuela-duende, pequeñuelo, traveseador, rapazuelo, velludito, Tolomí, bultito, entre otras maneras que signan un trato amoroso hacia un otro visto como criatura traviesa, pequeña, digna de aprecio maternal. Y así se refiere al Niño: mi sarmiento de cepa, mi huesudo compañero, indio huesos duros, zonzo novelero, tontito mío, indito cara taimada, mi chiquillo, pergenio, Siete-añitos, Pedigüeño, bultito trigueño, loquito mío, antojero, hijo triste del Desierto, novadosillo, entre otros, denotando un modo de aproximarse al pequeño indio desde cierta posición de sabiduría *versus* el desconocimiento y la ignorancia, por un lado, y destacando su capacidad de invención y su curiosidad novelera, de poca experiencia, pero con ansias de descubrir y relatar el mundo, por otro lado. El afecto, por cierto, es también visible en el tratamiento del otro y cae vertical del mismo modo que de la madre al niño como de la maestra al aprendiz.

Esta manera afectuosa de nombrar al ciervo y al indio, en cierto modo termina por igualar a estas figuras. Ambos son pequeñas criaturas salvajes, caracterizados por igual como bestezuelas o bultitos, que merecen el cuidado y guía magisterial de la Mama. En este modo de nombrar a las criaturas, la Mama fija una posición de resguardo, crianza

y deber. Ella es la rutería y el huemul y el indiecito son sus compañeros de viaje, quienes van a su saga, apuntando todo lo que ella nombra, aprendiendo de todo cuanto la Mama calla o dice. Pero a la larga, los tres vienen a ser, en definitiva, un solo cuerpo, en el sentido que tanto el niño como el huemul son proyecciones de su propio ser desplazado. Un solo cuerpo que conforma la Matria.

El Ciervo ocupa los primeros momentos del poemario, cuando la Mama lo halla por casualidad y lo acoge de inmediato como acompañante: “Son muy tristes, mi chiquito, / las rutas sin compañero” (17). El indio aparece unos cuantos poemas después, en medio de una bandada de niños, y en un comienzo es silencioso, sacando el habla poco a poco. Tanto el huemul como el indito son de madre muerta. La Mama, por tanto, los acoge maternalmente y los trata casi por igual: si al ciervo lo acuna como a un niño, al indito lo hace dormir también con canciones y cuentos. Juntos comienzan el recorrido por el país, de norte a sur y juntos van conociéndose a partir de pequeños diálogos y acciones relativas al viaje. La trayectoria que emprenden es, por tanto, un viaje de aprendizaje no solo del paisaje propio de la nación por el Chile profundo, sino que también un modo de conocimiento entre los tres sujetos desplazados y un reconocimiento de aspectos de la cultura de la nación asociados a identidades borradas.

Un ejemplo de estas dislocaciones se da en el miedo que el pequeño niño siente por un otro masculino y adulto, caracterizado como el Viento Norte. Este es también llamado el Loco y el Anti-Cristo. La mujer reconoce en él una paradójica atracción: “yo me envicié en él / como quien se envicia en vino” (57). Pero no era más que “su antojo y su manojillo / y a mí me gustaba ser / su jugarreta sin tino” (57). Se trata de una figura que encarna a un hombre castigador y abandonador, mujeriego y borracho, que genera en la mujer la idea de un viento inevitable, arrebatador, consumidor. Algunas lecturas ven en este sujeto una representación del propio padre de Mistral. Pero el caso es que para el niño su figura también genera temor: “Zamarreaba nuestra casa /

como si fuese un bandido” (58). Existe en estos versos, por tanto, una idea de abandono, castigo y violencia causada por la ingesta excesiva de alcohol. Es un hombre que genera pasión, locura amorosa, pero trastoca la casa, dejando como huella, como aprendizaje, “el grito rasgado, el llanto” (58). Mama y niño, por tanto, se refugian y protegen entre sí, se *abuachan* mutuamente.

La relación que establecen niño y Mama es de comunión, porque ambos no solo se acompañan y complementan, sino que en los sucesivos diálogos que mantienen y en el viaje mismo que emprenden, cada uno va descubriendo nuevas cosas y enseñándole al otro. El niño, como señalamos, es curioso y preguntón, pero también es propositivo respecto a la imagen que la Mama proyecta de sí misma. Un modo de proyección de la imagen del otro se da a través de la comparación con los animales. Así, Mistral se compara indirectamente con la chinchilla haciendo hablar al niño del siguiente modo respecto a este roedor chileno, en peligro de extinción: “¿Quién pierde cosa tan linda? (...) / Es la chilena más linda” (60). También lo hace con una perdiz, en el poema del mismo nombre, uno de los más largos del conjunto y en donde es posible hallar un sostenido diálogo entre infante y adulto. A propósito de las características físicas de esta ave, el niño le hace ver a la Fantasma: “Mama, ve, no es para tanto / le tocó ser gorda y parda” (193), en clara alusión comparativa al propio aspecto físico de la poeta. De este modo se va trenzando entre ambos un conocimiento mutuo y al mismo tiempo un darse a conocer de manera proyectiva por parte de la misma hablante, mostrándose a sí misma a través de este niño preguntón quien, a su vez, también va configurando su visión de mundo a partir de lo que ve y escucha, incluyendo incluso el conocimiento que viene del chismoseo:

Me han contado las comadres
que tú eras, que tú fuiste,
que tuviste nombre y casa,
y bulto, y país y oficio;

pero ahora eres nonada,
no más que una aparecida,
bulto que mientan fantasma,
que no me vale de nada (199).

Desde el punto de vista del niño, como vemos, también se va dando un conocimiento parcial, de oídas, que no solo tiene relación con un aprendizaje de materias sobre la flora y fauna del país, sino que muy especialmente un modo de aprendizaje respecto a un otro que es compañera de ruta y protectora a la vez, del mismo modo en que los niños aprenden a conocer a los padres que les ha tocado tener. En este caso, como señala Magda Sepúlveda en “El acto de nombrarse Mistral en *Poema de Chile*” (2009), la enseñanza de esta Mama también consiste en “situar y cercar los malos procedimientos de las mujeres: el cotilleo, la preocupación por los afeites y el ninguneo” (167-168). En este plano, la madre soltera también cumple con advertir a su hijo adoptivo sobre los cuidados que debe tener respecto al modo de ser de algunas mujeres y de la población en general, acostumbrada al rumor.

Es justamente a través del rumor, ya casi al final del poemario, que el niño llega a enterarse del oficio de poeta de la Mama: “lo que de ti me dijeron” (304). En ese me dijeron, ese me contaron, se expresa el grado de conocimiento paulatino que el niño va teniendo de su madre postiza, como también lo que ella le oculta: “Que tú eres mujer pagana, / que haces unos locos versos / donde no mientas, dijeron, / sino a la mar y a los cerros” (304). Grado de conocimiento que acoge los dichos de otros, un colectivo impersonal y desconocido, malintencionado, de comadreo, y que requiere de confirmación y esclarecimiento por parte del adulto.

La Mama, dijimos, ve en el niño y el ciervo dos criaturas de protección. Por eso, a veces recurre a ella la fantasía trágica del abandono y la pérdida, desde el punto de vista de una figura materna preocupada de velar a los inocentes: “A veces me hacen llorar / y a veces me chacoteo / pensando que me los lleva / un duende o no sé qué engendro” (239).

Por otro lado, ante la pregunta del niño por saber cuándo dejarán de viajar y cuándo terminarán por asentarse, la Fantasma le asegura lo que quiere para él:

Te voy llevando a lugar
donde al mirarte la cara
no te digan como nombre
lo de indio pata rajada,
sino que te den parcela
muy medida y muy contada. (257).

Hay aquí, por cierto, una preocupación por parte de la Mama que va mucho más allá de un asentadero, una casa, una choza. Forma parte de su pensamiento una mirada histórico-política que busca, por un lado, la reivindicación de tierras para el indígena en general, tierras usurpadas por el colonizador hispano, primero, y por los terratenientes criollos, después, y por otro lado, el trato digno e igualitario hacia el indígena en una sociedad donde no se le reconoce como parte integrante de la nación. Llama la atención, en todo caso, que en este programa reivindicativo los mapuches sean nombrados como araucanos y el pehuén como araucaria.

Hay un poema hermoso, sin embargo, en donde el niño indígena entra en conexión total con la naturaleza, una naturaleza distinta a la de su hábitat de desierto atacameño. En efecto, en “Selva austral”, la hablante muestra al niño solo, recogiendo piñones, del mismo modo cuando los padres observan a su hijo pequeño a la distancia, jugando ensimismado, en completa sintonía con su juego, abstraído del tiempo: “Está en cuclillas el niño, / juntando piñones secos / y espía a la selva que / mira en madre, consintiendo...” (296). Este acto, como en Chihuailaf, pareciera ser la manifestación de una simbiosis acabada del indígena con la tierra, como muestra de un orden perfecto, como imagen detenida de un aprendizaje profundo con plena sintonía y significación y que se resuelve en un abrazo total: “Se está volteando el indio / y queda, pecho con pecho, / con la tierra” (298). Se trata, quizás,

del único momento dentro del plan del libro en que el niño se realiza en plenitud a los ojos observadores de la Mama, ahora metonimia de la Pachamama, la Madre Tierra.

Pero, finalmente, la experiencia corporal termina siendo secundaria respecto a la adquisición del lenguaje. La experiencia de la Naturaleza termina siendo subordinada a la experiencia de la Cultura. En el proceso de conocimiento de las cosas que experimenta el niño, a través de la guía pedagógica de la Mama, señalamos que se vive una secuencia de alfabetización a partir del nombrar. En este sentido, hay un momento único dentro del poema, ya al finalizar, en donde el niño repite, casi como en una lección escolar, un nombre: “Cas-tora, cas-tor. ¡Qué lindo / es mentar un nombre nuevo” (315). En este pequeño, pero significativo momento, se puede apreciar la alegría que siente el *niño pata rajada* por aprender a hablar en español y conocer cosas nuevas. Como una profesora que enseña el lenguaje a un pequeño, se evidencia aquí el carácter pedagógico de este poemario, restando a este bultito su posible condición analfabeta en el habla castellana. Sin embargo, de todos modos, en ningún momento a lo largo del poemario es posible encontrar una voz de origen atacameño, en ningún momento el niño habla en kunza, la lengua extinta de su tierra. En definitiva, el niño se muestra feliz por todo lo aprendido que proviene de la Gea y la cultura occidental, pero como lectores no sabemos qué siente o piensa respecto a todo lo que ha dejado de su propia cultura, cuáles son sus costumbres, su habla, sus ropas y utensilios domésticos. Su pasado atacameño permanece en una sombra y un misterio que no termina por caber del todo en este Chile que le dieron.

SINFONÍAS DE CUNA

La casa se constituye en la relación poesía e infancia como el gran lugar de los espacios de adentro. Si la calle, los campos y los bosques conformaban los grandes espacios de realización infantil relacionados con lo público, lo visible y el mundo exterior, va a ser la casa el espacio de realización privada de la experiencia infantil. Dentro del hogar transcurre la mayor parte de la existencia de un niño antes de salir a la escuela y a la calle. Los primeros momentos de vida, aquellos que no se recuerdan, la infancia propiamente tal, la muda, de la cual no se puede hablar, acaecen mayoritariamente en el espacio preparado especialmente para ello. La casa como símbolo de cobijo y resguardo, vientre materno en el sentido que Gastón Bachelard le da en *La poética del espacio*, pero también como lugar de interioridades sombrías y a veces poco visibles. Lugar de experiencias iniciales en donde el infante y sus padres se encuentran en un cara a cara, casi como desconocidos que deben aprender a conocerse y a convivir.

En este orden de cosas, este capítulo en particular aborda una de las temáticas más recurrentes y afincadas en la tradición poética chilena en relación a la infancia de casa: las canciones de cuna y las rondas. De vasta trayectoria a lo largo del siglo, las canciones de cuna y rondas parecieran tener existencia, primero, como canciones y luego como poemas. En cuanto a las primeras, en una sociedad machista como la nuestra, el imaginario poético chileno escenifica las canciones de cuna principalmente entre dos personajes: el bebé y su madre. El padre no forma parte de este encuentro iniciático, es un momento que no le pertenece, en el cual no tiene cabida. También forman parte de este capítulo algunas visiones que se tienen del primer infante, antes que comience a caminar y a hablar.

Uno de los primeros grandes clásicos de esta tradición le pertenece a un poeta ya casi olvidado como Max Jara, cuyo “Ojitos de pena”

incluido en *Asonantes (tono menor)* (1928) rápidamente formó parte de los libros de textos escolares, teniendo que ser memorizado por generaciones enteras de escolares. El poema dice así: “Ojitos de pena, / carita de luna, / lloraba la niña / sin causa ninguna. // La madre cantaba, / meciendo la cuna: / -No llores sin pena, / carita de luna” (19). Se trata de un poema de *verso menor*, hexasílabo, de fácil memorización y que cuenta la historia de una niña desde que lloraba en la cuna hasta que luego se hace mujer. Esta se vuelve madre y luego abuela, manteniendo siempre sus ojitos de pena y su cara de luna. Se trata de uno de esos poemas que forman parte de la memoria colectiva nacional, y que presenta una visión infantilizada de la mujer como sujeto frágil.

Pero es innegable que el trono pertenece a una reina. Las canciones de cuna y los poemas que aluden a la primera infancia, entendida esta como la de los primeros dieciocho meses de vida y caracterizada principalmente por la escasa autovalencia del sujeto infantil, fueron consolidadas por la poética de Gabriela Mistral y su rápida popularidad contribuyó, en gran parte, a la construcción de una imagen maternal de la poeta, estereotipada y reduccionista, que deja de lado una serie de otras interesantes complejidades de su poesía. Más allá de esta mezquina visión que recayó culturalmente sobre ella, hay en Gabriela Mistral un imaginario infantil potente, a veces oscuro, que merece su atención. Una vez instalado este imaginario en la poesía chilena, nos encontramos con algunas discontinuidades que renuevan el tópico. Dentro de ellas, destacamos a Delia Domínguez, quien desde una personalísima óptica revisita el tema vinculándolo a la experiencia personal corpórea. Entre quienes desmontan el imaginario o lo resignifican, tomamos nota de otros tres poetas de mediados y fines de siglo XX. Me refiero a Nicanor Parra, David Rosenmann-Taub y Enrique Lihn, quienes representan -diríamos- anticanciones de cuna. Y de un poeta de comienzos del siglo XXI, Pablo Paredes, quien establece un interesante diálogo con Mistral, casi un siglo después de la producción canónica de la poeta del Valle de Elqui. Resulta de todo esto, entonces, una mirada que atraviesa

el siglo y en donde se problematiza la imagen del nuevo integrante de la familia, niño que irrumpe en el hogar y no siempre de manera feliz.

EL NIÑO AZULOSO DE FRÍO

No cabe duda que uno de los imaginarios más fuertemente instalados en la poesía chilena fue el que instauró Gabriela Mistral durante los años veinte con sus poemas para niños, canciones de cuna y rondas, incluidos especialmente en sus libros *Desolación* (1922) y *Ternura* (1924), además de diversos ensayos que contribuyeron a que los niños ocuparan una primera plana en el acervo cultural colectivo como protagonistas de la vida cotidiana y potencial de futuro a partir de su educación formal. Escapa a los objetivos de este libro dar cuenta de toda la producción sobre infancia que llevó a cabo Mistral, lo que daría por sí solo para un exclusivo libro dedicada a la poeta. Tomamos, sin embargo, algunos ejemplos que nos parecen significativos para dar cuenta del potente imaginario de infancia que construye.

El acunamiento de recién nacidos que se duermen tiernamente en los brazos de la mujer, ya lo encontramos en *Desolación*, en un poema como “El niño solo”, el cual habla de un niño encontrado a la puerta de un rancho y que rompe en llanto en busca de un alimento que no viene. El niño, finalmente, se tranquiliza cuando acude a él una mujer generosa que lo ha encontrado, durmiéndose en sus brazos. El acto es retributivo, ya que el pecho de la mujer queda “enriquecido” (15). Es recurrente en esta poesía esta exaltación y celebración del mundo infantil a partir de la recurrencia de imágenes armónicas como la descrita. El niño pequeño es generalmente visto desde su condición de dependencia, frágil y minúsculo, como “un granito” (39), tal como se expresa en el poema “Manitas”. La visión de la mujer en relación con el pequeño, en cambio, es variante y pasa por diferentes etapas y estados de ánimo, algunos de ellos angustiosos. Por ejemplo, en el “Poema del hijo”, dedicado a la poeta argentina Alfonsina Storni, se despliega el anhelo de una mujer en edad fértil por tener un hijo, anhelo que se

evidencia aún más en el poema “Serenidad” en el sueño de dar pecho “a un hijo hermoso / sin dudar” (73). Creemos que este deseo no nace tanto de un convencimiento interno, sino que más bien de un imperativo de realización como mujer, la introyección de un mandato social que solicita de las mujeres la misión de ser madres.

En cuanto a las canciones de cuna propiamente tal, estas son numerosas dentro de su obra, no sólo en este poemario, y todas expresan de manera más o menos similar la idea de una voz adulta que establece una estrecha relación con el infante, quien se convierte en un acompañante tierno, “un velloncito de mi carne” (91) como dice en el poema “Apegado a mí”, pero también un recipiente de las penurias y temores del adulto, quien se descarga emocionalmente delante del niño o la niña, mientras estos están siendo mecidos. Por ejemplo, así se expresa en el poema “Yo no tengo soledad”: “Es el mundo desamparo / y la carne triste va. / Pero yo, la que te oprime, / ¡yo no tengo soledad!” (91). En medio de su soledad, la mujer troca el estado de ternura inicial por uno de desolación, y ese cambio de ánimo genera que el sujeto infantil termine siendo oprimido por la mujer, insanamente contenido como el último bastión amoroso que le queda, ya que el amor adulto le es esquivo. Resulta significativo en este poema, en particular, la degradación del accionar de la mujer hacia el niño, expresado en la acción verbal: ella es la que *mece*, la que *estrecha* y, finalmente, la que *oprime*. La tríada verbal intensifica la angustia que siente la mujer en medio de la soledad del desamor. Otros poemas similares a este son “Canción amarga” y “Miedo”, que hablan de madres solitarias que se refugian en sus hijos y añoran un amor real, en el primer caso, y sienten temor del día en que se queden solas, en el segundo caso.

Ternura, a diferencia del libro anterior, es un poemario enteramente dedicado a la infancia, siendo los niños y niñas objetos de representación, en cuanto actores de un mundo casi únicamente hecho para ellos. Respecto a las canciones de cuna, se repiten algunas y aparecen otras nuevas, ampliando su espectro, pero manteniendo el mismo tono

descrito anteriormente. En cuanto a las rondas, estas destacan por su musicalidad: son poemas para ser cantados, y en ellos los niños y niñas aparecen en libertad en medio de colinas y cerros, en armonía con la naturaleza como en “Todo es ronda”, llenos de alegrías y esperanzas como en “Dame la mano”, y como en una eterna vuelta, donde el tiempo se ha suspendido, solo para poder bailar, como en la “Ronda del arco-iris”: “¡Qué colores divinos / se vienen y se van! / ¡Qué faldas en el viento / qué lindo revolar” (42). En otros poemas, el niño y la niña son el centro de historias, emociones o sensaciones que terminan por exaltar su pequeñez, ternura, candidez, bondad, dulzura y alegría, entre otros afectos, como muestras de un mundo que iguala la infancia con la poesía. Es por esto que la obra de Mistral debe ser leída como una piedra fundacional para la poesía en habla hispana que supera nacionalidades y que instaaura el tema de la infancia como espacio de representación en poesía. El poema “Piececitos”, uno de los más famosos de la poeta, bien podría resumir esta condición del infante como centro de escena, como objeto de preocupación de la mirada: sus pies desnudos, “azulosos de frío”, son “dos joyitas sufrientes”, son puro futuro, pura potencia, pura vida, merecen resguardo, porque de ahí surge “una flor de luz viva” y nace el nardo “más fragante” (93). Esos pies desnudos son la metonimia de un cuerpo que requiere de atención, un cuerpo-nación que debe construirse desde la infancia, a partir de una sensibilidad otra, como la que reclamaba en “Menos cóndor y más huemul”: una sensibilidad poética, al fin y al cabo.

Es por esto último que podríamos decir que las sinfonías de cuna mistralianas deben hacerse extensible a su ensayística, puesto que esta resulta imprescindible para comprender el legado poético y cultural de Mistral respecto a la infancia. Y en esa dirección, hay que detenerse en las prosas recogidas por Roque Esteban Scarpa en el libro *Magisterio y niño* (1979). En él, se hace presente algunas de las ideas más relevantes de Mistral en torno a la infancia en una época llena de cambios y crisis para la figura del niño, la niña y su educación. En estos ensa-

yos, en la línea que había instaurado José Martí pocas décadas antes, el niño aparece como un sujeto que debe estar a salvo de los males del mundo moderno, debe ser cuidado y educado, se le debe fomentar su creatividad y patriotismo, al mismo tiempo que posee derechos que son insustituibles. Así lo dibuja en “Elogio del niño”, texto fechado en 1944. Aparte de alabar su gusto por la libertad, rescata de él su natural disposición hacia la musicalidad y el despunte de los sentidos: “El muy liberal goza con lo rítmico y contrarrítmico, y le hace gracia lo suave y lo erizado; lo que él quiere son muchas vistas, colores y sabores” (55). El niño, además, es capaz de crear un juego con cualquier elemento cercano a su disposición: “Para construir, lo mismo le valen piedras que cartón, y corchos, y cañas rotas. No es que no sepa escoger; bien lo sabe; es que él quiere construir a toda costa, de cualquier laya” (55) y es un vividor de cincuenta aventuras por día, lo que hace que al final del día caiga rendido soñando, todavía, alguna gesta.

Otro texto de Mistral sobre infancia es el de “Los derechos del niño”, escrito en 1927, poco después de la primera declaración universal de 1924. En este texto, Mistral redacta y comenta los que a su juicio son los siete derechos fundamentales de todo niño: 1) Derecho a la salud plena, al vigor y a la alegría. 2) Derecho a los oficios y a las profesiones. 3) Derecho a lo mejor de la tradición, a la flor de la tradición, que en los pueblos occidentales, según ella, es el cristianismo. 4) Derecho del niño a la educación maternal. 5) Derecho a la libertad, derecho que el niño tiene desde antes de nacer. 6) Derecho del niño sudamericano a nacer bajo legislaciones decorosas. 7) Derecho a la enseñanza secundaria y a parte de la superior. Este texto fue presentado en una convención de maestros en Buenos Aires, y no solo causó gran discusión, sino que ayudó a posicionar el pensamiento educativo mistraliano dentro de Latinoamérica al considerar al niño como el centro para comenzar una “nueva organización del mundo” (63), basado en el desarrollo de una buena infancia. Recordemos, además, que Mistral había sido llamada pocos años antes desde México por José Vasconcelos

a encabezar una reforma educativa que replicarían otros países latinoamericanos, incluido Chile.

Tanto el pensamiento pedagógico como los poemas para niños que construyó Mistral dieron al niño y la niña un status nuevo, una dignidad y una visibilidad más resonantes que la que existía hasta entonces y que guarda relación con la precariedad de su situación en un Chile que llegó a tener la tasa de mortalidad infantil más alta del mundo. La poesía chilena le debe a Gabriela Mistral la instauración de una directriz poética de peso, potente, que fue recogida por generaciones posteriores y resignificada con nuevas miradas.

LA NIÑA AMNIÓTICA

Es posible señalar que existe en Delia Domínguez una especial recurrencia a la primera infancia como motivo de representación y, en especial, a la maternidad desde el periodo de gestación hasta el alumbramiento. Como señala Lucía Guerra en *La mujer fragmentada: historias de un signo* (1994) escasamente ha existido en la cultura occidental un discurso propio de la mujer para modelizar su experiencia biomaterna: “Como si el embarazo y el parto hubieran ocurrido siempre en una cámara oscura, hasta ahora, permanecen en el ámbito de lo que no posee lenguaje” (164). Creemos que Domínguez instaura en su poesía, quizás como solo Gabriela Mistral lo había desarrollado hasta entonces, una poética que nombra y representa estas realidades, pero de un modo renovado y particularísimo.

En efecto, esta poética se muestra principalmente desde la constante alusión a la experiencia de dar a luz y la lactancia, con frecuentes repercusiones isotópicas a palabras como nacimiento, ombligo, cordón, pecho, leche, fijando en esta instancia el anhelo de querer volver a un origen embrionario para rescatar desde allí lo puro y genuino del ser. Las alusiones son visibles en gran parte de sus producciones poéticas.

La representación de la primera infancia es posible percibirla ya a partir de su segunda producción, *La tierra nace al canto* (1958),

libro de tono románticamente elegíaco. En el poema “La luz definitiva”, por ejemplo, la hablante lírica se lamenta de la pérdida de su objeto de amor. Sin embargo, este permanece de modo definitivo en la frágil y profunda raíz de su ser: “te siento vigoroso amamantando / en la frágil raíz de mi existencia” (63). Esta fragilidad de la existencia hace que la hablante lírica se refugie en la promesa de un trabajo con las palabras, en la posibilidad de entablar un oficio con ellas y con esto reafirmarse como un sujeto con un sentido. En el poema “Me llamo” establece su propósito. Y eso significa llegar a su origen como poeta y como mujer poeta:

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 (67).

Se establece aquí, entonces, las bases de una búsqueda poética, un querer volver a enmudecer (recordemos la mudez de la etimología de la palabra infante) y aún más, un querer verse dentro del útero para encontrarse en ese embrión que aún no nace. Una autoconvocatoria a indagar hasta lo más profundo de su ser, hasta su infancia aún por gestarse, en una suerte de viaje a la semilla carpenteriano en el sentido de un desplazamiento y regresión temporal hacia un origen, para configurarse como persona con un objeto de vida y así luego “aprenda a ser poeta” (67). En su proyecto, entonces, la infancia ocupa un lugar central como lo confirma en el poema “Escribo a puerta abierta”: “por una hendidura azul recupera tu infancia / y cántala todavía, / en pleno arrojado, a puerta abierta” (71). Una infancia nonata de *niña amniótica*, aún por acontecer, que promete llegar junto con las palabras.

Esa infancia que pretende resurgir desde su estado embrionario es justamente lo que el lector encuentra en las producciones posteriores de esta poeta y de manera ampliada y complejizada. En su siguiente libro *Obertura siglo XX* (1961), con clara influencia del Neruda americanista, la infancia aparece en un contexto de política identitaria de búsqueda de lo esencial americano en lo terrestre y campesino. Es así como surge “Presencia del hombre puro”, un poema donde el hombre continental es descrito desde el vigor de sus oficios con los elementos y herramientas básicos. Pero este hombre viril y fuerte, como es descrito, también tuvo un origen: fue embrionario “gestándote, terrible y poderoso en tu silencio” (2) y fue bebé:

Vienes con tu secreta astrología
pegado a este pezón terrestre
mamando huracanado
la leche virgen y olorosa
de las vacas recién paridas
y te conocen todos los caminos
hombre triste y alegre
con niñez de fruta, de contentamiento simple (1).

Ese infante americano silencioso y mudo luego es representado más crecido, ahora como niño, en el poema “El niño pueblo canta”, con el nombre de Víctor Tejada: “hijo del pueblo pobre de mi tierra, / doce crepúsculos apenas tiñeron tu miseria / -niño azul de tristezas-” (9). Este niño ha nacido “en la propia entraña de la sonata agraria” y pese a ser un “pétalo proletario de las piedras / acribillado y duro” es erigido por la hablante como “la fina luz creciente / que empuña los notros colorados / de mi patria” (10). Sin embargo, dice, estará “tan solo”, tan “furiosamente solo” (10) como ella, que serán compañeros, porque “tú y yo nos sabemos / de dulcísima luz configurados, / de humana y suave greda” (11).

Hay en esta poesía un constante anhelo por volver a un estado primigenio, casi al primer instante de vida, como una manera de recu-

perar el soplo vital, necesario y significativo para la existencia actual, en el marco de una comunidad de amor donde se encuentran la madre con la hija, los personajes queridos de la comarca, la naturaleza y los animales, en una perfecta sincronía amorosa y poética. En esta búsqueda, la infancia pareciera cumplir un rol reunificador, puesto que en ella se vierten todo lo mejor de la comunidad, todos los anhelos y todas las esperanzas por una vida mejor. Pero este trabajo es, esencialmente, una iniciativa personal del hablante que insistentemente “mira para atrás”, en una regresión cada vez más aguda y más lejana en el tiempo: ya no alcanza solo con la niñez, los dientes de leche, el amamantamiento. Hay que llegar más lejos: al nacimiento, a la placenta, al embrión.

Este singular tipo de viaje se puede apreciar en el poema “Canción de cuna” presente en el libro *El sol mira para atrás* (1977), luego llamado “Canción de cuna al revés” en un poemario de 1995, *La gallina castellana y otros huevos*, en donde la hablante ficcionaliza en primera persona su propio nacimiento, pero de un modo tal que lo de canción de cuna parece irónico, por las circunstancias trágicas en que su madre da a luz. Ese día “estaba esperando nacer” (29), pero no solo eso, estaba esperando, además, que alguien le preparara “un lugar en la vida / después del pecho de mi madre / y estancarme la sangre del ombligo” (29). Alguien que le ayudara a crecer: un padre, una madre, una familia. Pero ese día, todo iba a estar signado por la dificultad de nacer. Ese día, “se me paró la música en la boca del estómago” (30) y todo se hizo repentino, porque nadie iba a llegar para salvar a su madre en medio de un pueblo andino donde no conocían a nadie. Su destino parecía ser el de no nacer: “tendrías que morirte sin remedio / y yo encerrada en ti / apenas un temblor de áspera selva” (30). Y entretanto la visión del oscuro útero, del saco protegido, “la nostalgia en el ropón oscuro / la dulce intimidad de tus caderas” (30), ese dulce estar adentro, pero sin poder salir hasta que de pronto “el tiempo se nos vino encima (...) y te sentí apretar los dientes / cuando silbó en la sombra el navajazo” (30), fijando todo el dolor en la figura de la madre y en el recién nacido las

marcas de su venida al mundo: “Y este hueco en la almohada / la cálida humedad de tu cintura / y otros signos / quedaron para mi nacimiento” (30), como terrible canción de cuna, como signo de una primera muerte, que rompe con el idilio cálido y protegido por la construcción de la placenta durante el periodo de embarazo.

Pareciera que esta poesía nos remarca el hecho de que comenzamos a vivir como sobrevivientes de una muerte: la sacada del útero. En este *retroceso*, el ser humano pareciera encontrar su esencia de semilla fundadora de vida. Lo paradójico resulta en que para salir al mundo debe abandonar su estado placentario –placentero- para vivir el coro dramático del presente temporal. En la poesía de Domínguez es posible rastrear este momento embrionario como un estado placentero del sujeto aún por nacer en comunión con la madre, pero ya diferenciado: ni fusión ni parásito, sino diferente, pero juntos, en una relación que ya había anotado Gabriela Mistral en uno de sus poemas, titulado “Canción de la sangre”, incluido en *Ternura*: “Duerme, mi sangre única (...) / fanal que alumbra y me alumbra / con mi propia sangre” (65). Es decir, una relación que es tanto fundación de una nueva vida, pero también refundación para la mujer que da a luz, quien es alumbrada por el recién nacido, pese a que ambos conservan la misma sangre. En este sentido, el nacimiento vendría a ser una separación traumática -un *desnacer*- que prontamente se diluye al ser la mujer *alumbrada* también. En ella queda la marca o huella, una cicatriz, de una nueva vida. La nostalgia ficcionalizada de esa comunión por la placenta a través de una memoria fetal que traza regresivamente el camino del nacer resulta ser una característica única, poderosa y singular de esta poesía.

EL ANTINIÑO

Hay un caso curioso con la poesía de Nicanor, que también se ha dado con otras poetas, como por ejemplo Enrique Lihn y *Nada se escurre* (1950): renegar del primer libro. Todas las compilaciones y antologías y las recientes *Obras completas & algo [más]* de 2006 co-

mienzan con *Poemas y antipoemas* (1954). Sin embargo, hay una obra anterior, regularmente olvidada o dejada de lado, que vendría a ser verdaderamente el primer libro de Parra. Se trata de *Cancionero sin nombre* (1937). Libro menor para la mayoría, claramente influenciado por la poética de Federico García Lorca, hay allí un Parra que poco se diferencia de cualquier otro poeta de la primera mitad del siglo, un texto del cual habitualmente la crítica y el propio poeta abdicar por no formar parte del programa estético antipoético y por constituirse más bien como los primeros atisbos y balbuceos de un proyecto aún en formación. En estos dos poemarios, sin embargo, el primero no oficial y el primero oficial, encontramos dos anticansiones de cuna que reafirman la desacralizada visión que Parra tiene de la infancia.

En *Cancionero sin nombre*, en efecto, incluido en la parte trasera del primer tomo de las *Obras completas* (2011), encontramos el poema “Batalla entre la madre y el hijo taimado”, el cual desrealiza la relación idealizada entre madre e hijo lactante. El poema está escrito en verso menor, hexasílabos para ser más preciso, lo que lo emparenta con la cueca, y con estrofas alternadas de cuatro y dos versos, lo que inmediatamente lo liga a una tradición oral popular. Tiene, además, dos “vueltas”. En la primera habla la madre, en la segunda responde el hijo. El poema es graciosísimo, ya que le da voz a la guagua, capacidad de raciocinio y una gran lucidez tanto para cuestionar algunos de los procedimientos habituales en el acunamiento de bebés como para desconfigurar la estereotipada visión que se tiene del niño de pecho. En efecto, este se caracteriza por ser llorón, porfiado y taimado, una pesadilla para la madre: “Todo esto me pasa / por no liquidarlo // Ya no es guagua linda / cuando está llorando” (618). Es una guagua “fea, lesa”, con “corazón de palo” y a la cual viene a buscar el diablo. Asustada, la madre lo protege y lo oprime: “nadie me lo quita / porque está en mis brazos” (619), dando a entender que tanto lo aprieta que termina por matarlo. El niño contesta cada una de las diatribas de la madre, reclamando por qué debe permanecer callado y haciendo callar a la madre:

“Yo no necesito / que me cante tanto” (620). También, le pide que no le cuente historias de cucos porque es “vil engaño” (620). Si llegase el diablo, él lo mataría y cuidaría de ella, “que le arranco todos / los cachos al diablo” (622). El bebé es mostrado casi como un hombre, descreído y valiente, que cuida de la madre y es capaz de matarse por ella. Hay un nivel de ambigüedad que permite señalar que el bebé ha sido asesinado por la madre cuando se dice que ha sido tapado por jazmines blancos, es decir, enterrado. Más allá de su nivel de significación, hay aquí una suerte de anticanción de cuna que desmonta el género, con una visión del infante como alguien pícaro, ladino, muy poco inocente o desvalido, un *antiniño*.

El otro poema es “Sinfonía de cuna”, el cual abre *Poemas y antipoemas*. Una versión anterior ya había sido publicada en la famosa antología de Tomás Lago *8 nuevos poetas chilenos* (1939), editada por la Sociedad de Escritores de Chile. El texto posee la misma estructura versal y mantiene el mismo sentido del absurdo que el poema anterior, a partir del encuentro y diálogo entre un señor y un ángel, terminando en peleas y maldiciones. El poema no tiene más sentido que desacralizar la forma, desolemnizar el género y ponerle una lápida. Se trata de una canción de cuna centrada en la burla y el desprecio, en donde no hay madre que acune ni bebé que quiera ser acunado. Una canción que no es canción, sino altisonantemente llamada sinfonía, y que tampoco es de cuna. Y como bien señala René de Costa en “Para una poética de la (anti)poesía” (1995), la introducción a la edición española de *Poemas y antipoemas*, el ángel parece ser más bien una joven sobre la cual recae un flirteo erótico. Se destruye aquí, por tanto, cualquier visión idealizada de la infancia. Más bien, se lo ridiculiza, tomando distancia, de inmediato, con cualquier aproximación a la poesía mistraliana. Por otra parte, la voz que responde a una provocación con un “yo me le agaché” (6), recurriendo a una construcción verbal popular, instauro también la poesía coloquial característica de Parra, del mismo modo como lo hace la tríada de versos que recurren al imaginario de juegos infantiles: “que

le vaya bien / que la pise el auto / que la mate el tren” (6). Con este poema, Parra echa al tarro de la basura toda construcción anterior, dándole casi una muerte definitiva, ya que las sinfonías de cuna volverán a aparecer, claro que siempre manchadas, oscuras o poco inofensivas, en otras voces poéticas posteriores.

Tal es el caso de algunos poemas de David Rosenmann-Taub, quien comienza a publicar sus primeros libros a fines de los años cuarenta hasta el día de hoy, postulando una poesía exigente, hermética, que desborda los sentidos y apela a un acervo cultural amplio por parte del lector. María Nieves Alonso, en el prólogo de la edición de 2002 de *Cortejo y epinicio* (1949), su primer libro, señala que Rosenmann-Taub “escribe de la impureza, pero su poesía, deliberada complejidad y contradicción, se eleva y vuela hacia otros santuarios. Es el *nácar* de la infancia. Esa dicha, esa pureza que la escritura poética salva como traza y resonancia” (13, cursiva en el original). Cristian Gómez, en tanto, en un texto titulado “David Rosenmann-Taub: Lectura de sus silencios” (2010), señala que la infancia en este autor es un “índice tanto de nuestra plenitud [como] de nuestra finitud” (246). El título del poemario, de por sí, nos sitúa en un marco de lectura. Cortejo, el conjunto de personas que forman el acompañamiento de una ceremonia, pero también fineza, agasajo, regalo. Epinicio, canto de victoria, himno triunfal. La infancia, el amor, la muerte y cierta soledad existencial son algunas de las cosas que en esta poesía se *celebran*. En el caso de la infancia, una infancia tempranamente muerta, como podemos apreciar en uno de los primeros poemas del libro, “Canción de cuna”:

Con retales de musgo, cariño mío,
te envolveré. Haga tuto mi niño lindo.
Te envolveré bien, hijo,
con esmeraldas y halos alabastrinos.
En tus manos, goloso cariño mío,
mil gusanos bonitos.

Haga tuto mi niño, niño podrido. (39).

La canción de cuna es tétrica y mortuoria, una imagen que nos saca de cualquier imaginario construido hasta entonces, que nos enfrenta rápidamente al conocimiento de la muerte, y que nos recuerda tanto la fugacidad de la vida en un sentido metafísico como la mortalidad infantil, en un sentido material: “Con pañales de hormiga, cariño mío / te abrigaré el potito. (...) Hazle caso a tu Nana: ¡duérmete, hijo!” (39). Resulta interesante, también, el verso final, en donde el vocablo *nana*, a partir de su polisemia, abre el poema. La voz, como apunta Rodolfo Lenz en su *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas*, es de origen quechua y viene de *nanay*, dolor, mal, enfermedad. *Nana* también se usa para designar a una nodriza, la persona que releva a la madre en el cuidado de niños. Y de acuerdo a Oreste Plath en *Los juegos en Chile. Aproximación histórica-folclórica*, cantar una *nana* es ensayar una canción de cuna. Vemos, de esta manera, cómo la canción de cuna termina siendo, finalmente, una canción de muerte, una canción que asiste a la muerte, que la acompaña en la despedida. La canción de cuna como un rito ceremonial fúnebre.

Esta relación entre infancia y muerte puebla toda la primera obra de Rosenmann-Taub. Se trata de un tópico recurrente en la poesía chilena, con diferentes variantes, como se puede apreciar a lo largo de este libro. “Genetrix”, poema epigramático de tan solo dos versos, enuncia: “Acabo de morir: para la tierra / soy un recién nacido” (46), dando cuenta con esto la relación vida-muerte de la naturaleza que se renueva. Y “Calostro”, de un solo verso, dice así: “Féretro de canela” (42), aludiendo al líquido que secreta la mujer que acaba de dar a luz antes que baje la leche. Líquido agridulce, que iguala vida y muerte, alimento que trae consigo sustancia para la muerte. Esta visión de una infancia nonata, nacida muerta, o que se dirige hacia la muerte es también posible hallarla en el poema “Aerolito”. Se dice allí: “Desde la edad de las perlas limpias, / cuando no había ninfas viejas, / sólo niñas. / Ibas corriendo hacia la muerte / sin tu relámpago en las bridas” (33). En “Alumbramiento”, poema incluido en *Los surcos inundados* (1951),

la voz poética reflexiona sobre el nacimiento de un hijo y encontramos allí una serie de referencias isotópicas que permiten vincular el dar a luz con la muerte: “bendita placenta nacarada”, “mármol que mana”, “contempla el cielo cara a cara”, “junta el pañal con la mortaja”. La versión del poema incluida en la edición de 2014 se reduce a la mitad, pero conserva el tono mortuorio y esa *nostalgia de absoluto* sobre la cual ha apuntado la crítica como una de las características de esta poesía.

Creemos hallar otras anticaciones de cuna en poemas en donde una voz poética masculina se dirige a un hijo recién nacido. Estos poemas guardan relación con la experiencia de ser padre, la cual se vive de manera asombrada, como un evento extraordinario. Hallamos al menos dos ejemplos que nos parecen relevantes, ya que es posible encontrar en ambos la misma postura paterna reflexiva, unidireccional, apelativa, de quien pretende aconsejar al niño que recién asoma por el mundo sobre algunas de las características, por lo general negativas, del espacio al cual llegan a habitar. Me refiero a “Hijo” de David Rosenmann-Taub, incluido en *Los surcos inundados* y “Monólogo del padre con su hijo de meses” de Enrique Lihn, incluido en *La pieza oscura*, poemario en donde la infancia adquiere rol protagónico, pero sobre el cual nos detendremos, por el momento, en este único poema. En ambos poemas, el padre se ve reflejado en el hijo o este es materia de remoción para el padre, objeto de análisis y autocuestionamientos. Dice la voz de “Hijo”: “Esa sonrisa tuya me sabrá en la alegría / a renacidos zumos de fragores perdidos”; “En tu vaso colmado no abreses el letargo; / yérguete en el abismo; angústiate de muros” (en la reedición de este poema en 2014, estos versos no aparecen). Dice la voz del “Monólogo del padre con su hijo de meses”: “Nada se pierde con vivir, ensaya; aquí tienes un cuerpo a tu medida” (26). Ambos padres adoptan un tono imperativo y pedagógico, que da consejo. Y ambos niños sólo pueden escuchar, no tienen voz, no pueden responder. Y mientras en Rosenmann-Taub predomina un tono más bien mesurado, realista y medianamente esperanzador, en Lihn es todo lo contrario, hay en él

más bien escepticismo e ironía. En efecto, en el poema de Lihn la voz paterna le dice a su hijo de meses, casi de manera angustiada, cómo son las etapas de la vida, desde una sensación de que no hay novedad, que todo ya se ha experimentado o está predeterminado dentro de límites reconocibles: el padre no cree que el niño podrá ser feliz cuando sea adulto, presentándolo como una proyección de sí mismo, hablándole desde una cierta *ancianidad*, actitud opresora al estilo de algunos de los poemas de Mistral, lo cual termina por signar de sombra la mirada del padre sobre el futuro del hijo.

Los tres poetas masculinos nombrados aquí como productores de anticaciones de cuna tienen en común el pertenecer a una misma época: los tres escriben sus textos entre los años treinta y los años sesenta, aproximadamente. Se percibe en ellos una lectura crítica del canon instaurado por Mistral y continuado por Domínguez, instaladas en la maternidad. Modifican rápidamente la tradición, dando un giro interesante que anula rápidamente cualquier visión estereotipada de la infancia. No escriben declaradamente contra Mistral, si no que más bien refrescan el tópico añadiendo humor, ironía y desacralización, pero también una visión desde una cierta negatividad teñida de incertidumbre existencial y metafísica desde la óptica de la paternidad.

EL NIÑO ROTO

Finalizamos esta revisión *negativa* con algunos poemas de un autor más reciente. Se trata de Pablo Paredes, poeta que comienza a publicar sus primeros textos a comienzos del siglo XXI. *Mi hijo Down* (2008) es un poemario que puede tener al menos dos lecturas, relacionadas entre sí. Una de ellas guarda relación con la idea de una infancia manchada, monstruosa, enferma, a partir de la imagen del niño Down como sujeto discapacitado. La otra lectura se condice plenamente con este capítulo, ya que se relaciona con un apartado de este libro titulado “Los niños rotos. Diálogo con *Ternura* de Gabriela Mistral”, el cual está compuesto de veinte poemas. Este apartado funciona como una suerte

de contrapunto que propone una serie de anticanciones de cuna que no son para dormir, sino que para todo lo contrario, para despertar de una pesadilla llamada Chile: “No se quede dormido por favor / que esta noche estamos vigilando” (36); “Ahora mi niño ya no quiere la noche para dormir” (37); “todos los niños se durmieron, / las canciones de cuna envenenaron los ojos de mis hijas” (39); “Despierta despierta mi animal muerto / qué hace ahí todo reventado en la carretera” (41). Canciones de cuna y rondas que parecen canciones de terror, que envenenan o hacen envejecer, donde los niños tienen pesadillas o se emborrachan y que exponen, a la larga, “la piel del féretro nacional”. Se trata de canciones escritas para “los que tenían los pies más fríos de la patria” (50), piecitos azulosos de frío. Señala el autor en el poema “Cosier la ronda”:

Los niños cosieron la ronda
con hilo negro
la orilla y el mar.
(...)
Los niños cosieron la ronda
ara que no se volviese a escapar. (35).

Se trata, ahora, de una infancia clausurada, antes de tiempo, para que no vuelva a escapar, escapada tantas veces. Niños sexuados, niños casi adultos, niños jugando a ser adultos porque la infancia les ha sido vedada. Los niños pobres de la patria, los que habitan el margen del proyecto modernizador del Chile neoliberal. Los *niños rotos*, los niños pobres, los “niños municipales”, los niños del Sename, cosieron la ronda, la cerraron, han dejado de ser niños hace rato en el Chile desigual de postdictadura: “En cuclillas chilla la niña / en la oreja, / irrespetuosa (...) / cuántas se fueron en la ronda infantil, / los vestidos caídos en combate” (44); “De mano en mano, de boca en boca, de padre en padre, / mis huerfanitas envejecen con sus pelos cortos” (45); “no nos quedemos dormidos esta noche / no nos quedemos dormidos nunca más / forcémonos los párpados / retirémonos los párpados para

siempre” (46). Al mismo tiempo, la ronda cosida es un imbunche, un niño-nación cosido, un hijo de la patria atrapado entre la pobreza, el huachismo y la mal-formación del cuerpo-patria, la metáfora de un país extremadamente violento y desigual, castigador, abandonador, enfermo, simbolizado en la figura del niño Down. La ternura mistraliana se volvió pesadilla, una canción de terror.

CRUELES, INCORREGIBLES Y MONSTRUOSOS

Ese rincón de existencia confusa que es la infancia.
Michel Foucault, *Los anormales* (1999).

Este capítulo aborda una dimensión de la infancia que se vincula con un lado negativo, visto así desde la perspectiva adulta. Los niños crueles, los niños incorregibles, los niños monstruosos, los que se escapan a la norma. Niños en cuyos cuerpos recae una normalización adulta requerida para el funcionamiento y reproducción de la sociedad, una ortopedia correctiva, en palabras de Michael Foucault en *Vigilar y castigar* (1971). No es casual que este tipo de imaginarios exploten más bien en la segunda mitad del siglo XX y se anclen durante las primeras décadas del siglo XXI. En los años sesenta, gran parte de la población infantil había dejado de pulular por las calles como pelusas, se había recluso en la escuela y en el hogar. La hegemonía burguesa de los gobiernos posteriores al Frente Popular, los que abarcan principalmente el periodo que va de los años cincuenta a sesenta había logrado construir un discurso que se encargaba de velar por la educación de niños y jóvenes, desde el punto de vista de una normalidad conductual basada en el fortalecimiento del núcleo familiar y de la educación pública. Algunos momentos de la poesía de dos escritores que comienzan a publicar en los años sesenta, Gonzalo Millán y Jaime Quezada, tensionan la idea de una infancia normalizada, proponiendo un imaginario de niños resistentes a toda fijación dentro de un marco de expectativas sociales. Posteriormente, la vía chilena al socialismo del gobierno de la UP procuró emparejar la cancha tratando de asegurar mejores condiciones para las capas más bajas, proyecto breve que rápidamente fue enterrado por la dictadura cívico-militar de los años setenta y ochenta, el gran paréntesis de nuestra historia que posibilitó el surgimiento de otro país: el Chile

neoliberal. Algunos momentos de las poéticas de tres poetas del año 2000, Gustavo Barrera, Pablo Paredes y Tamym Maulén, tensionan las huellas sociales, familiares y afectivas de la herencia dictatorial en el marco de un país en plena transformación. Barrera, situándose ficcionalmente en los años ochenta. Paredes y Maulén, recreando el Chile de cambio siglo. En ellos, la infancia aparece como disrupción, remedo, conflicto. Una infancia que no se acomoda a los nuevos tiempos que corren. Como señala Daniel Link en *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (2009), “habría [...] dos vectores respecto del espacio familiar, uno hacia afuera (la fuga), el otro hacia adentro (el encierro): la infancia tensionada entre dos polos, el polo esquizo y el polo autista. El imaginario infantil, inestable, escurridizo e *inexponible* (más allá de la razón) limita con la psicosis (esquizofrenia, autismo): *pone al sujeto en crisis radical* (164). En estas poéticas, es posible problematizar estéticas de infancia que recurren a sujetos en crisis radical y que se manifiestan en cinco tipos de niños, distintos, pero parecidos entre sí: el *niño bicho*, el *niño fabulador*, el *niño monstruo*, el *niño golpeado* y el *niño queer*.

EL NIÑO BICHO

La poesía de Gonzalo Millán, perteneciente a la experimentadora generación de poetas que se posicionó en el campo cultural chileno de los años sesenta y comienzos del setenta, es una poesía poblada de niños. De niños “que ya lo han visto todo” (E16), como señala María Inés Zaldívar en “La mirada de Millán” (1998) El primer libro de Millán, *Relación personal* (1968) es la relatoría de una trayectoria vital de un sujeto que irónica y desacralizadamente alude a la infancia, adolescencia y la iniciación sexual. Un libro que busca la descentralización del sujeto, su dislocación fuera de cualquier discurso normalista. Mediante el uso de giros coloquiales, imágenes feístas, disonancias entre título y contenido que generan amplitud semántica y recurrencias que remiten a lo táctil y sonoro, se nos presenta a un

sujeto infantil que deviene en adolescente y que experimenta el mundo a partir de metaforizaciones que aluden al reino animal: el reptil, la culebra, el caracol, la langosta, la sanguijuela. Por una parte, el sujeto se autorrepresenta como un niño que experimenta con ellos, un niño a quien se le escapa una sonrisa de la boca en el poema “Historieta del blanco niño gordo y la langosta”, al manipular un insecto y “ver volar desde mis manos / desnudas hacia el polvo / las patas y las alas / arrancadas por mis uñas” (21). Por otra parte, se metamorfosea primordialmente en animales de tierra como el caracol del poema “En blancas carrozas viajamos”, el cual se arrastra por la tierra, oculto entre “hollejos de frutas / y humaredas de hojas y papeles” (22), dejando una estela húmeda de babosa a su paso, sobre los muslos de una mujer, al mismo tiempo que se endurece en sus manos sucias “la celeste cornamenta de mis venas” (22). Ambas instancias signan una infancia que prontamente se acaba, que no da cabida a ningún tipo de inocencia: cuando se pierde el asombro y la sonrisa para dar paso a la extrañeza, en el primer poema, o, cuando se introduce ya una conciencia de la sexualidad, indicando rápidamente que el niño que aquí se presenta viajando en los muslos representados como blancas carrozas, no es tal.

La experiencia adultizada de la infancia que ha sido desalojada de toda posibilidad discursiva *positiva* termina en este primer poemario de Millán marcando una pauta y claves de lectura para su obra posterior, acentuando su *negatividad*. Es así como en el poema “La mutilación de los patios” nos encontramos con un patio vaciado de juguetes, vaciado de experiencia infantil, donde solo quedan los restos de un columpio, los restos de una gallina y “un puñado ruin de aserrín sucio” (26). Se trata, en consecuencia, de una infancia mutilada, la de un insecto sin alas, la de una babosa cuya experiencia se entierra bajo tierra, se descompone y petrifica para construir desde ahí, como señala Javier Campos en *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973* (1987), “el petrificado cuerpo-caracol del hablante de *Relación personal*” (43). Resulta interesante, en este sentido, cómo opera la figura del

niño representado. Es un niño-lagartija a quien se le renueva la cola en su adolescencia y adultez, pero que tiene en su inicio la experiencia de la mutilación, la marca o huella iniciática de morder polvo, sin alas, sin cola. De ahí, su imagen de un ser que se arrastra por la tierra. Un ser que al faltarle una parte de su cuerpo experimenta el mundo en base a esa falta. De ahí también, esa predilección por el encierro, por adentrarse en la tierra, por un lado, y de mutilar insectos y juguetes, y degradar el cuerpo femenino, por otro lado. Por extensión, un ser sobre el cual recae una cierta vejez de la experiencia, una ancianidad que ronda en gran parte de la producción poética del autor.

El poemario *Vida* (1984) creemos que plantea una continuidad respecto a *Relación personal*, pese a que existe entre medio una emblemática producción poética como *La ciudad* (1979). De hecho, no por nada el autor incluye a su primer poemario dentro de este otro. Aquí, los sujetos son vistos desde su dimensión social y biológica, casi en un mismo nivel que otros seres vivos. Esta visión científicista del sujeto social es algo característico de este poemario. Lo que se observa y analiza aquí es el ambiente, el *habitus*, las condiciones de vida afectivas, físicas y materiales del sujeto de la vida moderna. La infancia, en tanto, aparece en el marco de un sujeto adulto que representa al burgués de la vida moderna que se ha casado, ha formado una familia y ha tenido hijos, tal como la naturaleza social así lo exige, de acuerdo a los parámetros de una sociedad homogeneizante. La experiencia del matrimonio y de la paternidad, sin embargo, se expresa de un modo problemático. Al comienzo irónicamente armónico y luego tensionado al punto que termina dejando huellas profundas en la descendencia a partir de la ruptura. Todo esto, en el marco caricaturizado de una sociedad que ha cifrado en la familia, el consumo y la tecnología toda esperanza de felicidad y porvenir. Cabe señalar aquí un dato biográfico que ayudaría a comprender mejor esta perspectiva, ya que este libro está marcado por la experiencia del exilio en Canadá, por lo que la visión consumista y tecnologizada de la sociedad pertenece

más bien a esa realidad norteamericana y no se condice con la pobre realidad chilena de los años ochenta. El libro, en todo caso, anticipa este ideario propio de las sociedades capitalistas algo más avanzadas que, en nuestro país, se comenzaría a experimentar con gran fuerza a partir de los años noventa.

El poema que grafica de mejor forma la crisis de sentido que experimentan los sujetos se titula “Apocalipsis doméstico”. En él, se describe de manera detallada la situación del hogar en decadencia, descuidada, sucia, donde todos los objetos signos de boda aparecen derruidos, gastados o rotos. Es llamativo el uso de palabras como: gastar, agujeros, quebrar, perder, tarjar, acabar, vacío, restos, cortar, apagar, terminar, desvanecer, trizaduras, migajas, asfixiar, etc., todos términos que isotópicamente realizan la idea de un fin apocalíptico, de un término abrupto y terrible de la vida doméstica. Existe, además, una disposición temporal a través del uso de verbos en pasado, presente y futuro que hace de esta una sola acción condensada en el tiempo, permanente, duradera, intensa. Dice el hablante: “En el refrigerador hay solamente / una mitad de cebolla estríñida / y una mamadera con leche agria” (116). “No queda ropa limpia. / Hay pañales sucios en la tina. / Se le cayó el último botón / que le quedaba a la camisa” (117). Y finaliza:

El televisor encendido sin sonido
arroja movedizas sombras
sobre el suelo entalcado
por el yeso que llueve del cielorraso.
Un niño en un corral de palo,
entre juguetes se desgañita llorando,
hambriento y mojado,
la húmeda boca abierta,
los ojos vidriosos de lágrimas,
mirando
cómo la bestia de las dos espaldas
gruñendo convulsa se revuelca
intentando devorarse a sí misma (118).

La situación de devastación doméstica recae sobre el niño en su corral de manera trágica. Está sucio, hambriento y lloroso, abandonado del mismo modo que la casa y el amor, mirando a esta bestia de dos espaldas que se revuelca intentando devorarse a sí misma. La imagen remite al uróboros, símbolo del ciclo de retorno de las cosas, y la interpretamos también como la representación del acto sexual, que aquí se da de manera animalesca, en la pura liberación autodestructiva del instinto del acto amoroso, en la búsqueda reparatoria y desesperada de lo roto. Llama la atención, sin embargo, que el niño es el espectador aterrado de la escena, operando sobre él la visión involuntaria de algo inapropiado. Esta situación inadecuada puede actuar como trauma y nos recuerda a Hans, uno de los primeros casos estudiados por Sigmund Freud en “Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el pequeño Hans)” (1909), en donde sugiere que una posible causa de las fobias sexuales neuróticas desarrolladas por algunos niños pequeños puede tener su origen en el hecho de haber presenciado en el dormitorio de sus padres lo que él denomina la *escena primordial* o “el comercio sexual entre los padres” (109). Esta teoría, desarrollada en extenso en “De la historia de una neurosis infantil (el Hombre de los Lobos)” (1914), vincula de manera compleja esta observación involuntaria del coito entre los padres -ya sea fantasía o suceso real- con los impulsos de mutilación de insectos, por una parte, y con el miedo a la castración, por otra parte. Si nos valemos del relato de la teoría psicoanalítica, no parece lejano señalar que el niño de la cuna del poema “Apocalipsis doméstico” puede funcionar como antecedente infantil del niño-bicho de los poemas de *Relación personal*: anormal, monstruoso, cruel y experimentador, que luego en la adolescencia, según Freud, manifiesta un afán por “degradar el objeto de amor” (86), del mismo modo que degrada el objeto de sus juegos.

EL NIÑO FABULADOR

La trayectoria poética de Jaime Quezada, desde la creación del

grupo Arúspice en Concepción, ha estado signada por una particular manera de poetizar la realidad que, tempranamente, trató de desligarse de toda corriente principal dentro de los cauces de la poesía chilena de los años sesenta. A saber, respetuoso de la antipoesía de Parra, del larismo de Teillier y del neovanguardismo de Lihn y Millán, la poesía de Jaime Quezada tiene por característica particular proponer una voz propia, fundada especialmente en la idea de un regreso fundacional que permita que la escritura tenga un sentido en el presente.

En su poesía hallamos otra expresión para dar cuenta de la vida familiar de los años sesenta. En *Palabras del fabulador* (1968), su segundo poemario, el lector se encuentra con el retrato de una familia burguesa tradicional de clase media y en el que la voz poética cuestiona desde adentro, a través de la figura de un niño, los principios y costumbres que la conforman. Se trata de un niño que, a medida que va creciendo, entra en crisis ante el orden que la familia y la sociedad impone a los sujetos. El libro completo termina configurándose como una fábula contra esta ley. Resulta interesante señalar aquí que Quezada juega con la polisemia del término *fábula*. Por una parte, relato que posee una moraleja, propia de la tradición literaria del *märchen*, de acuerdo a la tipología usada por André Jolles en *Las formas simples* (1972) y cuyo sentido final es la de neutralizar lo trágico y destruir el mundo de la realidad sentida como inmoral mediante una narración cuyo final reestablece el mundo tal como este debiera ser. Por otra parte, relación falsa, mentirosa, de pura invención. Y finalmente, ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad. Creemos que el sujeto transita entre estas tres acepciones, para recalcar en la última, la cual le daría sentido a todo aquello que se quiere exponer, *encubiertamente*.

El sujeto infantil que habla en este poemario expresa: “Esto de no tener casa / de no tener sillas para arrimar a una silla” (12). “Huésped soy en una casa sospechosa / y me ahogo con una cuerda al cuello / que nadie ve y todos tiran” (15). “Me imponen principios y

costumbres” (15). Se trata de un niño ahogándose en el hogar, en su cordón umbilical invisible que nadie ve, pero del cual todos -los adultos, la sociedad, la cultura- tiran. Un niño que experimenta la crisis de una ley que no entiende o no quiere entender y ante la cual se rebela.

En este sentido, la poesía de Quezada forma parte de un proyecto que intenta reescribir la historia hogareña de los niños, a partir de la denuncia y destrucción del falso principio social en el cual se insertarían para construir sobre sus ruinas una fábula que es signo de rebeldía, disidencia y libertad. El sujeto hablante es un adulto que se representa a sí mismo como un niño agredido, huérfano e ilegítimo, que se pregunta por su origen: “Dímelo tú / pequeño gusano que vienes en mi choclo: / ¿Llovía o no el día de mi nacimiento? / Decididamente mis padres no tienen remedio” (43).

Esta figura del niño ilegítimo junto al del *natural* formó parte hace muy poco de la legislación civil chilena. Esta ley que no reconocía a los niños nacidos fuera de la institución del matrimonio fue derogada recién en 1998, bajo el gobierno de Eduardo Frei Ruiz Tagle. Su vigencia tuvo 140 años y negaba al “hijo ilegítimo” o *huacho* derechos civiles y sociales, tales como el derecho a la herencia, a recibir alimento y a tener parentesco. Estos eran de dos categorías, concebidos fuera de la institución del matrimonio: los “naturales” (reconocidos por un progenitor o por los dos) y el “ilegítimo” propiamente tal (no reconocido por nadie). El hablante de este poemario discurre sobre la infancia desde la intrahistoria, desde su ilegitimidad, para plantear alternativas a las normas y costumbres que la Historia oficial dicta, no trata o apenas soslaya. De este modo, su fábula adquiere sentido práctico, en cuanto el mensaje moralizante que deja es un acto de justicia para esta infancia doblemente vulnerada. Una fábula que vuelve legítimo lo ilegítimo.

Es por esto que la necesidad de arraigo, de enraizarse en un álbum de familia, una casa, un patio, un pueblo, forma parte de un plan que intenta reescribir la infancia como un tiempo y un espacio desde

donde es posible fundar una nueva historia con un sentido proyectivo, revitalizante, para el presente de la escritura. El hablante señala:

Porque se hinchaba la madera de la casa en los inviernos
Escribí con los diez dedos de las manos:
La mañana vacía los tarros de la leche
Y bastaban estas palabras
Para encontrar hasta la herradura
Que una vez perdió el caballo del panadero
(31, cursiva en el original).

El sujeto oficializa su nacimiento en la escritura, formalizando en las tablas (Las Primeras Tablas es el nombre de la segunda sección de *Las palabras del fabulador*. En su polisemanticidad, estas nos hablan de las tablas de Moisés o de las tablas que en la escuela se aprendían de memoria. Pero también, en una recurrencia al habla coloquial, a los primeros pasos, a la asimilación del orden de la vida y a las primeras construcciones de una identidad) la magia de su quehacer: escribiendo con las dos manos que “se llenaban de agua bautismal” (31) una frase que es suficiente para encontrar lo perdido y suficiente para nacer, a través del lenguaje, en una discursividad poética: la mañana vacía los tarros de la leche. Con esto, se inscribe en una escritura fundante, enraizada en una infancia que declara: “*Nos pertenece la sombra de estos cerezos*” (31, cursiva en el original). Si bien tanto el niño de Millán como el de Quezada comparten una misma infancia inicial apremiada, amorfa, inestable, a diferencia del sujeto infantil de Millán que crece cruel e incorregible, este sujeto se automoldea, asumiendo una infancia nacida fuera de la ley. El niño de Quezada es un niño atrapado en su cordón umbilical, es un niño que se aprecia a sí mismo como ilegítimo, que se siente incómodo en el orden rígido del hogar. La experiencia de esta crisis le permite liberarse ya en la adultez a partir de la construcción de una fábula que cuestiona estos principios y costumbres, proponiendo un vivir poético de la cotidianeidad, con otro tipo de *tablas*.

EL NIÑO MONSTRUO

El tipo de infancia que hace presente la obra de Pablo Paredes forma parte de un programa estético que pretende dar cuenta de un antimundo infantil o mejor dicho de un mundo infantil degradado, marginal, *maleado*. Se trata de una infancia monstruosa llena de niños malos, niñas borrachas con las pantys rotas y niños malformados. Paredes ha sido asociado por Héctor Hernández a un grupo de poetas denominados *novísimos* en un texto titulado “Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima” (2004), grupo de poetas que se caracterizan por escribir desde “la desobediencia de sus quehaceres hogareños, estudiantiles, familiares y hasta juveniles” (en línea) y entre los cuales no aparecen ni Maulén ni Barrera, cabe señalar. Una particularidad de la obra de Paredes es que intenta reconfigurar, como señala el propio Hernández en “Un Peter Punk en la Gran Avenida de los Niños Malos” (2005), “una subjetividad anómala y nómada que desestabiliza las casillas etarias y las supuestas responsabilidades/expectativas que de ellas se esperan en un contexto de producción material y simbólica” (109). Paredes retrata, por tanto, a aquellos niños que ocupan un margen de la ciudad y a los cuales no les ha llegado aún la promesa del *chorreo* del programa neoliberal. Más aún, estos niños encarnan la desigualdad, la exclusión, la falta de oportunidades y una mala educación. Son los *pingüinos* que salieron a protestar masivamente el 2006 y el 2011 por un cambio en el sistema educativo. Los Peter Punk del Chile neoliberal, los que se niegan a crecer bajo las desiguales condiciones actuales, los que critican y cuestionan a sus padres, los que se rebelan ante todo.

En varios poemas de *El barrio de los niños malos* (2001), incluidos en la antología *Frío en la noche latina* (2005), Paredes recrea un barrio santiaguino de clase media que se caracteriza por la agresividad con que actúan los niños y en donde pareciera haber casi total ausencia adulta. Y cuando esta aparece, es para abusar sexualmente de un niño. Es un barrio repleto de niños, recordados desde un sujeto adulto que reflexiona sobre su experiencia infantil en aquel lugar: “Ay! mis guachos

pobres, mis amigos de chico, mis enemigos de chico. Se acuerdan de mi casa? Se acuerdan de las onces? De los cumpleaños en que preguntaban con vergüenza si podían entrar aunque no trajeran regalo?” (13, signos de puntuación en el original). La experiencia que marca la trayectoria del sujeto es la pobreza, un *huachismo* existencial vivido como abandono y la violencia. Esta última se ejerce sobre el sujeto de los poemas, el cual se configura como un niño tímido, retraído y visto por los otros como *mariquita* por su afición a la lectura. Asumiendo una perspectiva infantil, la voz poética les desea a todos aquellos niños maltratadores “el mal del mundo, que los piquen todas las culebras, que les roben para siempre las bicicross, que tengan miedo de ir a comprar pan, que los escupan, que les griten cosas feas, que los engañen, que les rompan las cosas más lindas que tengan, que los hagan sentir miserables” (14). Es decir, que pasen por todas aquellas cosas que siente un niño agredido.

En este contexto, el niño casero, el que vive más bien recluso en casa ya sea por enfermedad o timidez es sometido por el niño fuerte, el niño callejero, con mayor autoridad ante los pares. Todos, sin embargo, son pelusas sin educación y sin futuro, que alguna vez robaron “de puro pobres o puro aburridos” (13-14), los de “El baile de los que sobran” del disco *Pateando piedras* (1986) de Los Prisioneros, los destinados a no ser nadie en la vida, unos derrotados, según los parámetros de la sociedad capitalista. La voz poética, en cambio, dice: “yo voy a ser famoso / y todos volverán a verme por ese pasaje, / me van a ver, aunque no pase, / sus hijos les preguntarán por mí / y ustedes van a decir que eran mis amigos” (18). Es recurrente esta distancia que el sujeto marca respecto de los otros niños. Regularmente llora, es golpeado o no es correspondido amorosamente por una niña, a quien ya le han dicho que se trata de un perdedor. En definitiva, se expresa aquí una marcadora experiencia iniciática que da fin a la infancia y comienzo a una adolescencia no menos problemática, en un proceso de búsqueda identitaria en donde, insisto, no aparecen casi marcas que aludan a la presencia paterna o materna. Niños solos, padres ausentes, los niños del barrio

han tenido que moldearse a sí mismos por su cuenta, han tenido que crecer a golpes, hacerse fuertes sobreviviendo a los golpes. Una infancia manchada. Finalmente, una nota estilística: son frecuentes en esta poesía el uso de diminutivos: “tu penita lo mancha todo” (19); “lloras con cuidado para no despertar a nadie, / bien cerquita del teléfono” (19); “Tu carita es la más linda de toda la Villa Brasil” (24), etc., como si el recurso lingüístico permitiera algún grado de reparación, algún grado de ternura, para tanto abandono.

Entre las diferentes direcciones de lectura que propone Paredes en *Mi hijo Down* (2008), hay una en particular que quisiera destacar y que tiene que ver con una visión histórico-identitaria de la llamada Transición a la Democracia a partir de una niñez monstruosa. Dice el hablante: “La cara mocosa de Latinoamérica es Chile” (10). Y el Chile que nos muestra Paredes es un niño deforme que en nada se parece al niño ejemplar de los discursos extranjeros referidos al “milagro económico chileno”. La maternidad es otro lugar que habita este poemario, una maternidad que ha dado a luz a un niño Down, un niño que, como dijimos, es representación de una nación: “Todos somos Down” titula en un poema. Este niño *enfermo* vendría a ser, por tanto, la imagen de un Chile *enfermo*: un engendro en medio de un gran teatro *freak* repleto de otros personajes truncos o malformados, marginales o con características animalescas: payasos, *mapadres* o *papablos*, los niños municipales, los niños rotos, el filipino hermafrodita, la Mujer Elefante, la Mongola, Hemofilia Morena, las Enfermitas Sagradas de Chile. Todos estos personajes pueblan el escenario de este teatro y rondan al eje central del poemario: la figura de un niño mancha, sujeto indeseado que rompe con la dignidad de ser madre. Dice el hablante: “Una madre pasea con su monstruo de la mano” (8); “soy tu madre y tu padre, me debes la vida / y te la voy a cobrar” (9); “Soy un asco / Era un asco, / pero soy tu madre” (11); “Un hijo enfermo y huérfano comienza a crecer en los últimos nueve meses de mí. Miren, vengan corriendo, una película de terror se proyecta en la tensión de mi barriga, la película se

llama los últimos nueve meses de mí” (12). Se trata, entonces, de un hijo enfermo y huérfano del cual no se conoce padre y un niño (un país) que aún no tiene nombre o ya lo perdió, nonato, antes de nacer. Un niño y un país huacho.

Este infante, al cual también se lo denomina “mamífero mío” (18), lo que nos recuerda al huemulillo de Gabriela Mistral en *Poema de Chile*, “masa difusa” (23), “mancha mongola” (23) es representación también de un Chile quiltro: la morenitud y la blancura, la descendencia no europea y la emergencia aspiracional, el cruce de razas, porque también hay un niño rubio con síndrome de Down. Como señala Magda Sepúlveda en *Ciudad quiltra. Poesía chilena 1973-2013*, podríamos entender la *subjetividad quiltra* como una marca identitaria que permite instalar la necesidad de revisar algunas de las subjetividades hegemónicas que permanecen cristalizadas en nuestra cultura, para dar oído a otras identidades que han encontrado en la poesía un poderoso modo de expresión. Esta serían, de acuerdo a la autora, subjetividades bulliciosas, de mala raza, de origen mapuche, de mujer pizpireta, de individuos despreciables y sin importancia (13) que abundan en nuestro paisaje nacional, pero que terminan siendo ignorados por otros discursos menos incómodos, discursos blanqueados o asépticos. La poética de Paredes entra muy bien en este juego. El hablante critica los discursos que reniegan del componente racial de nuestros orígenes. Dice: “toman con delicadeza a las guagüitas / les besan la mancha mongola / y la llaman así para no tener que decir mancha mapuche, / porque piensan que un bebé es lo más bello que puede pasarle a la patria” (23). Lo más bello, mientras no sea indeseable, podríamos agregar. Lo mapuche como algo negativo, una raza mala, origen de nuestra desgracia histórica.

En definitiva, la madre y su dignidad no sacan nada. No sacan nada porque, dice este hablante, “nacimos monstruosamente, como nacen las razas: sin infancia, en plena pubertad” (38). Y agrega: “El niño ona no existe más (...). / El niño mapuche hoy trae la triste cara sudamericana (...). / El niño maya no supo cómo avanzó la selva (...)”

(38). Desacralización de la infancia, todos estos poemas, finalmente, nos parecieran hablar de los niños rotos de la patria a partir de un origen trunco, perdido desde la raíz, y a partir de un reverso feo y grotesco, de ese perverso polimorfo freudiano que pareciera ser una canción de alarma que va en contra de los optimistas discursos modernizadores del Chile actual.

EL NIÑO GOLPEADO

“Las onomatopeyas no sirven para nada, pero menos las palabras” (56), dice el hablante del libro de Tamym Maulén, *PAF* (2011). Y en otra parte señala: “Mi casa es esta foto vieja donde estamos des-teñidos” (16). Sin creer tanto en las palabras ni en la poesía culta tradicional, en medio de sonidos que nos remiten al mundo del comic al mismo tiempo que a los orígenes de la poesía, que remiten a la mal llamada baja cultura de masas al mismo tiempo que a la oralidad originaria de lo poético; en medio de graffitis/poemas callejeros y el mundo de los dibujos animados, Maulén configura en *PAF*, que también lleva por subtítulo *Puro Amor Familiar*, una irónica y fría crónica de las relaciones familiares entre dos hermanos y sus padres creando un dispositivo poético con poemas que tienen la visualidad del comic y siendo el libro mismo una sola gran cachetada.

Como dijimos, el eje sonoro es central dentro del poemario, es así como cada sección lleva por nombre un sonido y viene acompañado de una viñeta extraída de la clásica tira cómica del argentino Quino, *Mafalda* (1964-1973): Las secciones son “SHHHHH”, “CRASH” y “PAF”, además de una última llamada “Niño chileno con guitarra a palos”. Desde el punto de vista de los niños que, como Mafalda, cuestionan la vida adulta, nos encontramos en este libro con un universo hogareño que expone filiaciones positivas y negativas, desencuentros, peleas, golpizas y expresiones de deseo de haber tenido una vida diferente:

*Té da mucha pena pensar en el dolor.
Escribiste este libro creyendo en el dolor,
creyendo en las palabras. Porque sí creías,
así de pavo eras. Té llamas _____,
y tu hermano Gabriel está a punto de
meterse en problemas: pinta grafitis en los
muros del barrio. Shhhhh, silencio. Si se
enteran, pum, le van a pegar. No hagas
nada, no digas nada, no toques nada.
Hermano, esto no es un libro: esta es mi
casa. Bienvenido. Por favor no pases. (10, cursiva en el original).*

El hablante de este libro se configura como un sujeto que es la conciencia de la casa, una especie de guardián y anfitrión que da la bienvenida a esta casa de terror. Y es al mismo tiempo que un testigo, un sobreviviente. Por otro lado, como niños viejos que apenas se reconocen entre sí, el hablante de estos poemas se refiere a su hermano menor en términos amistosos, pero no se nombra a sí mismo, no es capaz de nombrarse y deja su espacio en blanco, para ser llenado por cualquiera. Estos dos hermanos terminan siendo casi como dos desconocidos en una casa signada por un padre fiestero, pero violento, que da susto e impone presencia: la figura de un padre autoritario y castigador que gobierna la atmósfera de la casa: “Después que papá nos hacía paf, pum y pam / mi hermano y yo subíamos a nuestra pieza chica. / Callados, como charangos en la pared, conocimos el silencio” (23). Y luego, la voz poética ahonda:

Nuestra casa era el silencio.
Nuestra casa grande y llena de ventanas.
Nuestra casa llena de muebles.
Nuestra casa llena de flores bajo la alfombra.
Y en el patio, una piscina seca
porque es invierno. (23).

Se trata de dos niños que experimentan una infancia signada por el descariño, niños solos, que crecen desapegados, niños que se echan la culpa por las cosas que le suceden y que recriminan a sus padres, a la vez, por ser como son. A la madre le reprochan ser la contraparte de una misma dolorosa realidad, su ausencia y desinterés, su enajenado universo fuera de la realidad familiar. En un poema, el hablante señala: “La soledad mamá es decir tu nombre / y que de fondo suene el refrigerador” (40). Mientras, en otro poema, expresa: “Mi madre es la peor poeta del mundo. / Por la mañana salió apurada / Dejó listo el almuerzo y sin despedirse / Partió a la Iglesia a visitar a Cristo” (39). El padre, en cambio, “es el mejor poeta / de la historia. Nos golpea con su puño fuerte / Nos enseña quién manda. Él y no Jesús” (39). Para finalizar de la siguiente manera:

Yo quiero que mi padre me pegue siempre
Quiero que Cristo crucifique a mi madre
Por ser tan mal poeta, con tan malos versos
Como estos que me dejó antes de morir:
 *-Te amo hijo mío,
 ¿Por qué no te lo dije antes? (39).*

El tono del poema simula una voz infantil, la voz de un niño *taimado* que intenta darle significado a la conducta desafectada de sus padres. Así, la familia termina siendo, a la larga, un accidente y una fatalidad, un vacío encuentro de sonidos que conforman la palabra familia y el relato de lo que no debería ser, lo que no se le desea a nadie. Un extraño mundo del cual solo se derivan cicatrices y resuenan sonidos, que a la larga terminan diciendo mucho más que las palabras: como la misma palabra casa y que denomina el lugar donde viven y que, en la experiencia del hablante, “no es ni CA ni SA” (73). Sonidos que son cachetadas biográficas y que terminan en el rostro de un lector con la mejilla enrojecida, al terminar de leer este comic poético.

EL NIÑO QUEER

El ambiente de falsedad, incomodidad y violencia que se vive en la casa es una de las características del poemario que Gustavo Barrera construye en *Cuerpo perforado es una casa* (2011). También, el hecho de construirse bajo un principio de asepsia: una poética que tiende a la objetivación descomprometida, asentimental, para dar cuenta de un niño atormentado en el espacio hogareño. El poemario se divide en cuatro secciones: 1980, Antes de 1980, 1981 y 1984, otorgando con esto un marco temporal acotado que sitúa al niño protagonista de estos poemas experimentando una infancia en dictadura. El tiempo se percibe de manera detenida, cronotópicamente infantil, ya que pese a que el niño es esencialmente siempre el mismo, no crece, está detenido, ahogado en ese tiempo. La violencia política en este poemario, eso sí, es más bien una presencia ominosa, un allá afuera latente, que se percibe como presencia abrumadora y que, sin embargo, se proyecta hacia adentro, hacia una casa sumida en sus propias lógicas de violentamiento físico y psíquico que recaen directa o indirectamente sobre el infante. El sujeto protagónico es un niño privado, un *niño queer* que a escondidas se viste y se maquilla como mujer y juega con *barbies*:

Yo estaba furioso porque Sun Gold Malibu Barbie
vivía sola en un departamento ubicado en la repisa

Decía que no necesitaba a nadie para ser feliz

Después del terremoto la enterré fuera de mi ventana

Todas estaban tristes; Crystal Barbie y Crystal Ken
Great Shape Barbie Loving You Barbie
Peaches and Cream Barbie y Peaches and Cream Ken (51).

Estas muñecas conforman el universo simbólico del niño, su lugar de definición y desarrollo cognitivo a través del juego, al mismo tiempo que un refugio ante las acciones higienizantes y normalizadoras

de su padre, quien se muestra estereotipadamente ligado a la tecnología como símbolo de masculinidad y que en todo momento intenta corregir las tendencias andróginas de su hijo mediante regalos prototípicamente masculinos: autos y pelotas de fútbol que el niño destruye o transforma en la composición de sus juegos:

Mi padre entró en la habitación con un regalo
era una pelota que quedó en un rincón cuando él se fue

Con la plasticina amarilla le hice cabello
y con lápices de colores maquillé su rostro

No era hermosa pero fue lo más digno
que mis manos me permitieron hacer por ella (22).

Sin embargo, el nivel de violencia que el sujeto niño ejerce hacia sus juguetes también se extiende, finalmente, hacia sus *barbies*, porque también descabeza y desmiembra a sus muñecas y las hace morir. Estas acciones degradantes del objeto de placer bien podrían leerse como un nivel simbólico que reconstruye la violencia del niño que es golpeado en el colegio por *mariquita* y, especialmente, que procesa la violencia de sus padres en el habitar cotidiano: la madre es continuamente golpeada por el padre y ambos tratan al hijo como un retrasado mental que necesita ayuda psicológica. Esta disfuncionalidad parental hace que el niño nombre a su padre como “el Psicópata” y a su madre como “la Madre Falsa”, porque ellos están tan escindidos como el niño, situándose en el mundo de las apariencias y proyectando hacia afuera una normalidad que no es tal, siendo el niño *queer* la víctima de tener que vivir en un hogar indeseado, con padres indeseados, que falsean y niegan, todo el tiempo, la realidad:

Mi madre falsa es mi madre biológica

La llamo falsa por usar lentes oscuros
para ocultar los ojos enrojecidos
y por decir que las cosas estaban bien (63).

En ese sentido, la indefensión del sujeto infantil es total y la sensación de fragilidad, soledad y desamparo es desoladora, porque nadie, ni sus padres, ni la institución escolar, ni la psicóloga son capaces de darle cobijo a este cuerpo extraño que rompe con los discursos heterotópicos que nombran las tendencias homoeróticas como una enfermedad. Ni en el mundo privado de la casa el niño tiende a la realización personal, y, es más, el sujeto fecha en un origen ficcionalizado un inquietante y posible principio explicativo de su raíz conductual, vinculado a la fantasía de un abuso sexual, ya que por la edad del sujeto resulta imposible de recordar:

Mi madre entró en la habitación

Yo no sabía hablar

Estaba solo y sin pañales sobre la cama

Ella descubrió que estaba todo manchado y pegajoso

Pensó que el líquido parecía semen
pero luego prefirió pensar otra cosa (35).

Este nivel de ambigüedad marca el tono de este poemario, presentando una atmósfera de encierro, densa, cargada, que signa la casa como un lugar inhóspito y deja marcas en el cuerpo del sujeto infantil. El niño termina siendo un sujeto enjaulado como el hámster que tiene como mascota, imagen que sirve de reproducción de sí mismo. Pero por sobre todo, es un sujeto disociado que se pregunta quién es, cómo ha sido su historia, cuál es su verdadero rostro, mientras maquillado se ve al espejo. Los compañeros de colegio lo llaman Barón Assler, como el personaje de la serie de manga japonés *Mazinger Z* (1972-1973, convertida el mismo año 1972 en *animé*), el cual tiene un doble rostro: mitad hombre, mitad mujer. Se trata de un niño escindido, que intenta configurar su identidad y se debate entre sus tendencias sexuales y lo

que la norma social ortopédica impone, que intenta gritar pero su voz sale apagada: un cuerpo perforado en una casa perforada. Un niño en medio de un mundo devastado, sobre el cual recae una violencia casi imposible de asimilar, una violencia que lo signa, configura y extraña, volviéndolo excéntrico, fuera de lugar.

HUÉSPEDES EN EL HOGAR

Se diría que estás aún en la balastrada del balcón
mirando a nadie, llorando.

Se diría que eres aún visto como siempre
que eres aún en la tierra un niño difunto.

“Pavana para un infante difunto”, Leopoldo María Panero (1979).

Existe en la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX y primera mitad del siglo XXI otra manera de habitar la casa. Un modo de ocupar los espacios del hogar que hacen de esta experiencia, una experiencia incómoda, ajena, y que convierte en un particular tipo de *anciano* al sujeto infantil. Jaime Quezada en *Las palabras del fabulador* ya reflexionaba sobre la condición de huésped del sujeto infantil al interior de una casa vista como sospechosa. Este capítulo habla de este modo de ser un visitante del sujeto niño, en los términos en los que lo plantea Walter Benjamin en *Calle de dirección única* (1926-1928): un niño que se constituye en el hogar y construye su identidad a partir de una errancia, un equívoco, la sensación de estar habitando un hogar al cual no pertenece del todo y que hace de él un “huésped errante e inseguro” (98). Apreciamos que este modo de habitar la casa se da con particular fuerza en la poesía de Enrique Lihn, visto así como un lugar incómodo. Pero esta sensación de no pertenencia genera una consecuencia, se diría, no deseada: la de trastocar al sujeto niño en un sujeto viejo, aproximando los extremos de la vida, la niñez y la vejez, en un solo continuo. El propio Enrique Lihn va a generar una poética que guarda relación con esta forma *anciana* de la escritura. Pero también lo hará, desde su propia poética, otro autor de mediados de siglo como Gonzalo Millán. Finalmente, reconocemos en un poeta de los años setenta, Armando Rubio, y una poeta de comienzos del siglo XXI, Florencia Smiths, otras dos formas de tensionar la relación entre infancia y vejez, postulando disímiles tipos de *huéspedes* infantiles, niños viejos, encanecidos prematuramente, en proceso de reconocimiento de su extrañeza.

EL NIÑO FANTASMA

La crítica ha apuntado con acierto que *La pieza oscura* inicia la más trascendente etapa creativa de Enrique Lihn. El propio poeta lo reafirma cuando le expresa a Pedro Lastra en *Conversaciones con Enrique Lihn* (1980) que este es, en verdad, su primer libro. Naín Nómez en su *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo IV* (2006), señala que “este libro de madurez literaria se liga a la búsqueda de un paraíso irremediablemente perdido, en una pieza llena de fantasmas donde el tiempo transcurre como si se comprimiera y ocurriera en todos los momentos” (102). Kurt Folch, en el prólogo a la tercera edición (2007), señala que esta poesía se manifiesta como una “vacilante claridad” en medio de un mundo caótico y fragmentado (13). Carmen Foxley en *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad* (1995) señala que este libro “proyecta una atmósfera de perplejidad y vacío insubsanable, hueco que ha quedado para siempre después de la entrada en el tiempo existencial” (49) y que en este contexto, la infancia no ha sido “más que un paréntesis que acogió al protagonista de esta historia fragmentaria manteniéndolo por un tiempo a resguardo de la tristeza y el dolor” (49).

La pieza oscura debe ser uno de los poemarios más comentados por la crítica y la lista de referencias podría ser bastante más amplia que la mencionada aquí. Nos interesa en particular rescatar cómo Lihn fabrica una niñez construida desde hablantes adultos que viven un presente en ruinas: un tiempo caracterizado por la angustia, el fracaso amoroso y la imposibilidad de atenerse a las normas que rigen la vida social. Esto lleva al sujeto de los poemas a volcarse hacia la infancia para encontrar allí una causa explicativa de este presente complejo. En efecto, los hablantes de estos poemas intentan cerrar una infancia marcada por una cierta precocidad, que se opone rencorosamente al mundo de los adultos. Una infancia que nos habla de un sujeto envejecido de golpe, pero que no ha logrado convertirse completamente en un adulto. Por esto, su incomodidad con el orden, normas y reglas propias de la vida social, reflejado en un presente crítico e inestable, revela el conflic-

to de tener que recurrir a la infancia, invocarla, como una desesperada posibilidad de iniciar un nuevo ciclo vital. Como señalara el propio Lihn en el ya mencionado libro de Lastra, con este libro logró instalarse en lo literario en contra de una poesía “poética” y a favor de una poesía “situada”, es decir, en relación a una “situación” (29-31). Este concepto de *poesía situada* nos permite precisamente dar cuenta de la *situación* reinante en torno a la infancia. En efecto, en este poemario y en otros poemas posteriores que nos permiten bordear el poema “La pieza oscura” como eje simbólico de una infancia fantasmal, la *situación* gira en torno a la imposibilidad de reconstituir la infancia y la incertidumbre de la memoria y de lo real en tensión con la práctica poética. Esta infancia se hace presente de manera inquietante, apenas aparecida, para remover al sujeto y cuestionar su existencia, específicamente a partir de dos movimientos: primero, como regresión para poder *nombrarla* y, luego, como oposición al mundo de los adultos.

La “zona muda”, dice Lihn en su poema “Nada tiene que ver el dolor con el dolor” en *Diario de muerte* (1989), es el lugar donde “no hay nombres”, es “esa cosa muerta que existe en el lenguaje y que es / su presupuesto”, “una palabra viciada” (13-14). La muerte, en tanto, es “el rastro de su resplandor en tu memoria” y “el sueño de la letra donde toda incomodidad tiene su asiento” (15). Jorge Polanco en su libro *La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn* (2004) señala que esta zona callada es un “agujero negro” que envuelve y atrapa la imagen que el poeta tiene de sí mismo: un trabajador precario cuyo objeto de trabajo, las palabras, son precarias y que se pierden, inexorablemente, en la muerte. Por eso, “el vicio de la palabra es la gran barrera que el poeta nunca podrá cruzar” (186), la palabra es “una pérdida”, una “letra moribunda” porque “no aprehende cabalmente la realidad en que se suscitó” (186). Infancia y muerte tensionada por el lenguaje.

Recordemos que, etimológicamente, infancia significa “mudez”, el que no “puede hablar”, por lo que, como señala Giorgio Agam-

ben en *Infancia e historia* (1978), la mudez es experiencia pura: “Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia ‘muda’ en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar” (64, cursiva en el original). Esto hace que entendamos la zona muda como el lugar de la infancia, aquello que no se puede nombrar sin averiarla. La poesía de Lihn es un intento angustioso por volver a nombrarla. De ahí que la insistencia por un *espacio otro* se vuelva una instancia trágica cuya única realización pueda ser el lenguaje *gastado* del *anciano*, en esa zona donde la muerte espera “a sus nuevos amantes” (13) como señala Lihn en *Diario de muerte*, es decir, a los acólitos de la escritura.

Recurrir al pasado, señala Walter Benjamin en su libro *Mi infancia en Berlín alrededor del 1900* (1950), significa “excavar en la memoria”, es decir, un medio para descubrir en el pasado algo que explique parte del presente. Sin embargo, dice el autor alemán, quien recurra al pasado encontrará una serie de profundas capas o estratos de pasado, como un tesoro de imágenes que muestra, a la larga, el carácter palimpséstico de la memoria, esto es, su capacidad de conservar las huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Esto hace que el mundo de la infancia sea un mundo inaccesible y que su mitología esté destinada a disolverse en el espacio de la historia. Por lo tanto, la recurrencia a los más oscuros *recreos* de la infancia, entendida esta en su doble acepción de tiempo para el descanso, el juego o la diversión pero también el acto de volver a crear, solo puede ser posible a través de la apropiación de las energías inconmensurables del sueño, es volver al “sueño del pasado” (15). Creemos que este procedimiento es el que utiliza Lihn para brindarnos un “sueño” de la infancia, un espacio mudo cuya experiencia se acaba con la intervención de un lenguaje torpe que intenta asirla, cuando en verdad ya se ha ido, dejando al sujeto de los poemas de Lihn en un presente angustioso ante la intuición de que la

poesía es un oficio que si bien lo mantiene vivo, lo deja en un estado de precariedad, en su jaula de vidrio, frente a la muerte.

Con el poema “La pieza oscura” se abre la obra poética canónica de Lihn. Es su entrada a la poesía chilena. Allí, dice Lihn en sus *Conversaciones*, el sujeto da cuenta “de la imposibilidad de reconstituir en sí misma la infancia: es la memoria la que la está produciendo a la par con el lenguaje poético, actividades que se identifican. La infancia es lo que solo existe gracias a la memoria en el presente del texto” (35). Y en el “Prólogo (a versos y años)” de su antología publicada en España *Álbum de toda especie de poemas* (1989), Enrique Lihn señala que en este poema “el país extranjero es la infancia; el visitante, la memoria; y donde esos electrodos brota, en el lenguaje, la fantasmagoría que se refleja en él; pues el lenguaje es, también, un fantasma, y, el poema, una materialización” (411). Apreciamos cuán lúcido se muestra Lihn para determinar su idea sobre las relaciones entre infancia y poesía. La infancia es “posterior” a la poesía, porque solo puede ser nombrada a partir de ella:

Infancia y poesía están asociadas por el principio de la casualidad y la lógica de la indeterminación. La segunda debiera ser el efecto de la primera, pero está la ley de las excepciones. Según esta, como la infancia es una consecuencia de la poesía, habría una ancianidad previa al acto poético (412).

Es por esto que es posible hablar de una regresión. Es por esto que el sujeto de estos poemas escribe desde una cierta *ancianidad* que intenta redescubrir y recrear una cierta *infancia* que ha regresado fantasmalmente a la conciencia del sujeto porque no ha sido clausurada y necesita una resolución. Para tal efecto, utiliza como herramienta el lenguaje. Pero el lenguaje no es más un buril torpe que no hace otra cosa que ensuciar con su filo la *zona muda* de la infancia. Por lo tanto, lo que se muestra aquí no son sino sus restos, aquello que apenas ha

podido ser nombrado. La infancia se precipita, de este modo, como una vorágine, como un espacio y un tiempo cargados de intensidad y sentido.

Asimismo, vemos que en todas las posibles lecturas de “La pieza oscura” hallamos dos mundos que se oponen: el mundo de los adultos que se diferencia de manera radical al de los niños. Eduardo Llanos recuerda en una conferencia titulada “Hacia Enrique Lihn” (2004) que “antiguamente, cuando los niños se portaban mal, se los castigaba encerrándolos un rato en una pieza oscura, que solía ser el espacio más ingrato de la casa” (51). En efecto, en este poema el espacio que se describe parece más un lugar de castigo que una pieza de juegos, con frazadas que se confunden “unas con otras a modo de nidos como celdas, de celdas como / abrazos, de abrazos como grillos en los pies y en las manos” (24). Y solo cuando de pronto los adultos buscan a los niños y encienden la luz, la pieza pasa a ser “como el claro de un bosque” (25), esto es, un lugar iluminado que ya no parece celda.

Los dos niños tienen la nariz sucia, “símbolo de inocencia y de precocidad” y juegan en secreto “por no sabíamos no / ignorábamos qué causa” con sus primas. Todos, son “villanos, pero igualmente dulces”. En el juego, los niños ruedan de dos en dos “con las orejas rojas –símbolos del pudor que saborea su / ofensa- rabiosamente tiernos” y uno de ellos (el hablante lírico) muerde en el cuello a su prima Isabel. Su primo Ángel, en tanto, ha vencido a Paulina. Después de girar por el suelo, las niñas son “ninfas en un capullo de frazadas” y estornudan por el “olor a naftalina en la pelusa del fruto” (23-24), como si ellas también hubiesen envejecido. Cuando todo se acaba, los niños tienen tiempo para encender la luz *sabiendo* que eran buscados por los adultos. Como señala Llanos, la exploración sexual inconsciente que realizan los niños se manifiestan como “pulsiones nacientes” que oscilan “entre la culpa y la osadía, entre el pudor y la fascinación, entre el descubrimiento del otro y el autodescubrimiento” (51). Se revela aquí la distancia existente entre los dos mundos, que contraponen aventura y orden; deseo y ley;

ello y superyó, como la conciencia que tienen los infantes de su condición: saben que ellos son vistos como “ángeles”; los adultos, en cambio, son “sempiternos cazadores de niños” (25). De esta manera, cuando los adultos entran a la pieza, los niños ojean revistas ilustradas, ellos en un extremo, ellas en el otro, “en un orden perfecto, anterior a la sangre” (25). Aquí, los niños están marcados por una precocidad iniciática que hace que hayan cumplido *toda su edad* “de una sola vez y para siempre” (25), interiorizando la represión que los adultos ya no necesitan ejercer.

La oposición adulto/niño, sin embargo, se exagera aún más en otros tres poemas que forman un tríptico: “Invernadero”, “Navidad” y “El bosque en el jardín”. En el primero, aparece un sujeto que comienza y termina el poema preguntándose: “¿Qué será de nosotros, ahora?” (36-37). Se trata de un sujeto adulto que habla sobre un *nosotros* infantil adoptando la voz de un niño que hace alusión a un momento del cual no se sabe si es sueño o realidad: un escape, una noche en el bosque, y la pregunta si la noche los sorprendió allí (a él, a ellos: los niños: el *nosotros*) para siempre “infundiéndonos el sueño de la herrumbre del pozo” o si reencontraron en la tarde, “el buen camino familiar” (36) y se les hizo tarde junto al invernadero. La ambigüedad planteada revela la distancia tensa existente entre los dos mundos: por una parte, da cuenta de la custodia de los niños sobre los cuales no se repara sino “bien entrada la noche”, de manera “agridulce”, “cuando en una penosa reunión familiar todo el / mundo se ha esforzado en vano / por retenerlo arriba, en la clausurada pieza de juegos” (36); pero, por otro lado, plantea, también, a un hablante que duda del verdadero conocimiento del bosque, es decir, si se ha tratado de una experiencia real o soñada. En este poema hay dos escenarios que se contraponen: el invernadero que aparece simbolizado como el lugar donde transcurren los sueños de infancia, pero de manera acotada, por decirlo así, con el permiso de los adultos; y el “bosque inexpugnable” que es el espacio que está más allá de una frontera imaginaria y que simboliza la libertad total, el espacio donde los adultos no mandan. El sujeto lírico se sitúa entre dos

opciones: quedarse en el espacio del invernadero, *armónicamente*, junto al orden familiar o perderse en el bosque con el oscuro encanto de la libertad.

En el segundo poema, el sujeto lírico declara que la niñez ha sido destronada por los cardos. Estos, sabemos, son unas flores espinudas que pueden provocar heridas; en este texto hay, entonces, una mirada hacia la infancia como un tiempo que ha sido dolorosamente dejado atrás para formar parte del mundo de los adultos: los niños son “fantasmas perdidos” que buscan infructuosamente “una calle en el desierto” (38). Aquí, la infancia es vista como desde un duelo: es necesario identificar los despojos y localizar a los muertos. En esta tarea de identificación de los restos, se comienza a vivir, verdaderamente, una nueva etapa. Sin embargo, si no es posible cerrar el ciclo, estos restos aparecen como “fantasmas”, signos de una niñez inacabada. Como afirma Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1995), “un espectro es siempre un (re)aparecido” (27), un fantasma que asedia, que siempre está por aparecer y reaparecer, que no muere jamás, que hace mover los signos (146). Su *venida*, su *visita*, provoca que el sujeto deba desarrollar una rearticulación del tiempo presente en cuanto se vivencia como experiencia de algo inacabado, un desajuste, un trauma y que se vive en este caso como *revuelta*: crisis que necesita ser rearticulada a partir de la ruptura o dislocación, un situarse en otro lugar; un lugar oponible a *desierto*, a *matrimonio*, a la *vida normal*, un lugar que bien puede ser el *bosque*, la *infancia*, la *creación poética*.

En el poema que cierra esta tríada, el hablante lírico vuelve a preguntar: “¿Qué será de nosotros...?” (39) y señala que fueron obligados a prometer que nunca repetirían la aventura de ir al bosque. La aventura es personificada como una mujer seductora “que todo lo había tomado de nosotros”, ligándolos a su destino, pero que sin embargo, por culpa de los padres, los abandonaba “a la miseria” del esperado por todos (la familia, la sociedad) para ellos. Así, casi con rencor, el hablante lírico señala que “nuestros padres nos reservaron un despertar olvida-

dizo” (39), agregamos: un despertar sin memoria, un despertar mudo: “El pozo fue cegado / y en el camino de la selva se levantaba una tapia; en un jardín como otros, / nada que recordara / la migración de los pequeños salvajes” (39). De pronto, entonces, se traza una frontera y la infancia es clausurada de manera violenta: el pozo es “cegado” como antes fue iluminada la pieza oscura y se levanta un muro para mantener el control. Resulta coherente, entonces, que el sujeto dé cuenta, a través de un pozo que ha sido cegado, de una adultez que *ciegamente* intenta adueñarse de la infancia y que convierte a los niños en unos “atolondrados actores” (39). Nótese aquí la polisemia del término “cegar”: no solo cerrar o macizar algo que antes estaba hueco, sino que también quitar la vista o turbar la razón.

Estos huéspedes silenciosos de un hogar que no les pertenece, como señalara Walter Benjamin, son los niños cuyo universo de reglas propias se contrapone al de los adultos. Sin embargo, el niño está obligado a someterse a este espacio que no le pertenece y le es ajeno, haciendo de él un huésped errático e inseguro. De esta manera, los niños en el poema de Lihn “El bosque en el jardín” son “los ausentes”, son “una especie de fantasmas / pero de esos que nadie invocaría”, son los “pequeños salvajes migratorios” (39) que terminan siendo apartados por los adultos, quienes imponen las condiciones y normas de vida. La infancia, por tanto, es revivida mediante su conjura, como una invocación de esos huéspedes: los fantasmas “siempre están allí, en su lugar / esperando el momento de aparecer en escena, solo por un momento que / nadie les disputa / y que nadie quisiera disputarles” (39). La infancia en Lihn es doblemente fantasmal: no solo se le aparecen al sujeto adulto que construye los poemas, motivando la escritura, sino que ellos mismos son revividos y representados como fantasmas. Por otra parte, como habitantes de un bosque próximo al hogar, se vuelven resistentes a la domesticación. Aparecen y desaparecen. El disciplinamiento, sin embargo, es recordado de manera rencorosa, irónica y dramática en el poema “Bella época” presente en *Poesía de paso*, para cerrar esta oposición adulto/niño:

Los que vivimos en la ignorancia de las personas mayores
sumada a nuestra propia ignorancia
(...)
Los que habíamos aprendido a entrar en puntillas al salón
de la abuela materna; a no movernos demasiado,
a guardar un silencio reverente
(...)
huéspedes respetuosos y respetados a los seis años
(...)
oprimidos en el corazón. Adelgazados en la sangre.
Caldeados en el aliento. (35-38).

Nos situamos aquí, entonces, delante de una descripción de un niño-adulto que vive como fantasma, un tiempo y un espacio para nada “bello”. Y que le hace decir al hablante del poema “Bosque”, en *Una nota estridente* (2005) que “bien podría anunciar el nacimiento de un poema / feliz que ojalá fuera este” (38). Aquí, donde el hablante señala que “de la lengua escapan las palabras que la acosan”, plantea el anhelo de querer volver a ese bosque “inexpugnable”, aquello que hemos postulado como la infancia muda anterior al lenguaje: el sonido de un “poema imposible / tan parecido a la felicidad” (38). Dice la última parte de este poema:

Quiero volver al bosque,
mis palabras me llenan: voces que debo interpretar: un canto como de
hojas, anterior al lenguaje,
la esperanza, a través de los árboles, de encontrarse en la perla del bosque
con una “luz no usada” que lo ilumine todo en el espacio de un instante
de siempre,
y olvidando el lenguaje que repta, abrir el corazón al canto que lo colma.
El corazón: la boca del poema imposible
tan parecido a la felicidad. (38).

Postulamos que esa oscuridad es la infancia que pretende ser iluminada, a posteriori, desde una *ancianidad traumática*, por un lenguaje no usado. La infancia es esa zona muda que intenta ser nombrada como una forma de compensación. Pero el niño envejecido sabe que

eso resulta una tarea difícil con un lenguaje apenas restituible. En ese intento escritural, sin embargo, *vive*, precariamente, pero vive frente al mundo que se desmorona a su alrededor.

LA NIÑA ANCIANA

El poema-libro *La ciudad* (1979) debe ser quizás la obra más reconocida de Gonzalo Millán, especialmente a partir de su lectura más tradicional: desde su veta político-histórica que instaaura una suerte de crónica crítica del periodo de dictadura cívico-militar en Chile entre 1973 y 1990. Como es característico en la obra de Millán, el libro ha contado con diversas versiones, dada la concepción poética del texto como un permanente rehacerse, un *work in progress* que concibe la poesía como un ejercicio constante de escritura y reescritura. La primera edición es de 1979, con ediciones posteriores con significativos cambios. Sin embargo, decidimos trabajar con la edición incluida en *Trece lunas* (1997), ya que es la que guarda muchos más correcciones respecto a ediciones anteriores, especialmente en relación al original de 1979. La última edición que se conoce es de 2007, con levísimos cambios más de forma que de contenido.

La obra, como dijimos, ha sido muy estudiada. Sin embargo, creemos que poco se ha ahondado respecto a quién habla en él. El sujeto hablante que escribe el poema se autodenomina a sí mismo como una Anciana, estableciendo un cambio radical respecto a su primera versión. En la primera edición de 1979 el hablante es un Anciano. El cambio no nos parece menor. Como apunta Matías Ayala en “Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán” (2010), existe en este procedimiento una suerte de suavización de la figura hablante. Mientras el Anciano es representativo de un momento político-histórico de dictadura (escrito en el exilio), la Anciana es representativa de la Transición a la Democracia, reescrito en Chile. Se trata de una figura menos política y antagonica y simbolizante del carácter mítico y regenerativo de la vida (76).

Se trata, por tanto, de un sujeto que habla desde una ancianidad temporal y, como en Lihn, desde una *ancianidad constructiva del poema*. Esto hace que este sujeto regularmente recurra a la infancia del poema para hablar desde ahí cómo nace y se construye el texto. Por eso, para nosotros viene a ser más bien una *niña anciana*, una vetusta mujer que se hace niña creadora de un poema llamado “La ciudad”. En su edad, esta hablante es portadora de un saber que rescata a través de la memoria el sentido histórico de esta ciudad sitiada. La figura original del profesor de Historia que lo encarnaba se conserva ahora devenido mujer, quien a su vez remite en pasajes importantes del poema a la experiencia de dar a luz, de la procreación como acto de vida.

La revelación del sujeto hablante no se da sino al final del largo poema de 73 fragmentos (conjeturamos, al mismo tiempo, que el hecho de que el autor haya escogido 73 fragmentos para su poema no es casualidad: no solo aludiría al año del golpe militar en Chile, sino que también puede ser atribuible a una edad anciana, a una escritura que represente la edad desde la que se escribe). Dice en los dos últimos versos del poema 50: “La anciana compone un poema. / El poema habla de una ciudad” (253). E inmediatamente después, comenzando el poema 51: “La anciana es viuda. / La anciana no tuvo hijos. / Un sobrino es el báculo de su vejez. / El poema de la ciudad es su hijo” (253). La anciana escribe un poema sobre la ciudad y ese poema es su hijo. La anciana da a luz un hijo. Vemos cómo Millán juega con la metarreferencialidad del texto, cómo construye y revela su artificio, poniendo en manos de esta anciana el acto de crear un poema que es viejo, que mira para atrás, que es reversivo, pero que al estar escrito usando la forma verbal del presente, se realiza en el momento de la lectura.

Eso permite que como lectores podamos asistir al acto de creación del poema: a su concepción, nacimiento, vida y muerte. Por eso, en el poema 64, la anciana cuenta su infancia, ya que: “Se aproxima mi fin. / Se aproxima el fin del poema” (266). Muerte (fin del poema) y nacimiento (creación del poema) se unen aquí en esta figura de la Anciana que ahora da cuenta de su evolución en un paralelo que se co-

rresponde con el fin de año y el festejo por uno nuevo: al mismo tiempo que se saca la última hoja del calendario y se elevan y estallan los cohetes iluminando la noche de festejo, la anciana “sale del claustro materno” (266) y “ve la luz” (267) y el sol ilumina la tierra. Luego, viene la progresión del ser humano: la anciana está en pañales, bebe leche de las mamas, le fajan el ombligo, le cae baba de la boca, usa babero, mueve el sonajero de la cuna, se orina, gatea, balbucea, se tambalea, camina y “rompe a hablar” (267). Luego nombra, imita, se asombra, se calla, dibuja, remeda y juega, para finalizar con los dos últimos versos: “La anciana se pasa el tiempo jugando. / Inventa una ciudad de juguete” (268): la ciudad del poema.

Creación dentro de una creación, apreciamos la puesta en abismo como parte constitutiva de la construcción del poema, como si la niña anciana y su ciudad estuvieran dentro de una bola sostenida por la mano de la hablante que al mismo tiempo construye su poema de la ciudad. O, como si esa imagen se reflejara en un espejo, proyectando la imagen y la imagen de la imagen. Dice la hablante comenzando el poema 65: “La anciana se mira al espejo. / El espejo remite las imágenes. / El poema es un espejo” (268). Finalmente, cuando la anciana termina su vida y da a luz sus versos postrimeros, cierra con ello también el poema. Esta tradición de corte medieval de la unión de los extremos de la vida, por un lado, y la estructura especular de sus textos creemos que son dos características esenciales de esta poesía y que se irán a reunir magistral y profundamente en relación a la infancia en *Autorretrato de memoria* (2005). Ambas funciones no solo dan cuenta de una compleja concepción de la poesía, sino que en lo que refiere a la visión de la infancia, esta forma parte de manera ineludible de este proyecto escritural que excava hacia atrás del ser y hacia atrás del poema.

Finalmente, una nota respecto a la ciudad como metonimia de un país y de una casa: La casa ha sido invadida por odiosos huéspedes con botas militares. Una casa que vive en el terror y la violencia. Una casa (una ciudad, un país) que ha encanecido el rostro, la mirada. Una casa que se ha vuelto vieja.

EL NIÑO TAIMADO

Armando Rubio es un poeta que comenzó su proceso escritural durante los años setenta y que vio truncada su prometedora carrera literaria con una temprana muerte en 1980. Pertenece, junto a poetas como Rodrigo Lira, a la “generación pérdida” del periodo dictatorial, época oscura, restrictiva y opresiva, marcada por la muerte, el silencio o la diáspora, nuestra propia tierra baldía. *Ciudadano* (1983) es una compilación póstuma realizada por su padre, Alberto Rubio, poeta de la generación del cincuenta. En este conjunto de poemas de sorprendente unidad temática, encontramos la figura de un niño ya crecido, un joven que no quiere crecer, que se niega a ser adulto y formar parte de la sociedad civil en calidad de *ciudadano* de la República. Se trata, en verdad, de un sujeto joven, eterno adolescente, con características infantiles que hacen de él un hombre inmaduro, resistente a la incorporación a la vida adulta. La resistencia no es por pura negación, no está planteado en este libro de manera grave, sino que como un juego irónico de un sujeto que toma distancia de su entorno para observar la realidad. Así, la ciudad es vista como un escenario en donde es posible percibir la hipocresía de la sociedad y sus contradicciones. De esta manera, como en la poesía de Quezada, el sujeto lírico corre el velo de las costumbres, convenciones, reglas y rutinas de la sociedad para dar cuenta de sus caretas. La estrategia que escoge el hablante es la de pasearse libremente por este lar ruinoso, entrando y saliendo del escenario, como títere y titiritero a la vez. El resultante es la construcción de una voz que asimilamos a la de un *niño taimado*, en su doble significación de su uso americano: como niño apocado, obtuso, pero también como aquel que es astuto, disimulado y pronto en advertirlo todo. El *niño taimado* percibe la realidad como tal, pero se niega a asumirla, por las razones que sean. Esto tiene como consecuencia, la persistencia de un sujeto incómodo, que no se halla en ningún lugar, llámese este espacio casa, ciudad o nación. Un niño educado, burgués. Como diría Violeta Parra, *albertío*. Advertido, pero sin hogar.

Ciudadano, como dijimos, está articulado como la antitrayectoria de un sujeto que no desea convertirse en ciudadano. Por eso, varios de los poemas iniciales de este libro, aluden de manera cristalizada, como cronotopo, a bloques de infancia que fijan recuerdos, olores, tactos, pero siempre bajo la sutileza de un ojo avisado, la mayoría de las veces con la ironía de quien se fija en detalles, con un punto de vista que adopta cierta lejanía: “Engominado, pulcro, penetro en las iglesias” (12); “Olía a tabaco mi padre” (15); la percepción de las visitas dominicales, fijado en el besuqueo desagradable de las tías de empolvadas mejillas, de piernas “pavorosas / gruesas” y “rugosas sonrisas coloradas” (14); la plaza de juegos un día domingo en donde el sujeto, cargado de temporalidad, realiza un corte sincrónico, percibiendo las escenas que se suceden como por fuera de él, tomando distancia: “La tarde se asolea, azul, / en la plaza (...) // Los hombres sueñan. / La tarde gira / en la manivela / del organillero” (17). Se trata de un sujeto que percibe todo con descreimiento e incomodidad, un sujeto cuyo traje a la medida lihneano le resulta desajustado, no calza.

Es por eso que atraviesa a gran parte de este libro una visión desacralizada de la infancia, entendida esta no como un espacio de fantasía, pero tampoco como paraíso perdido, sino que más bien como un tiempo y un espacio de extrañeza, de dudas trascendentales, de desamparo existencial. Un buen ejemplo de esto me parece el poema “Mi hora”:

Cambiar mi corazón por una pera.
Dormir en esa hora
junto a la amada
como un niño pálido y sereno;
y que nadie se dé cuenta;

la mano de mi madre
me agregue una frazada;
mi padre allá en la puerta
apague la luz, y luego salgan (18).

Apreciamos acá a un sujeto insegurizado, que no puede ser adulto. Un sujeto que necesita hasta última hora la certeza y seguridad que otorgan los padres. Vemos aquí, también, un reclamo de seguridad y cobijo, un sentirse niño, ya que el niño, más que nadie, tiene derecho a exigirlo. Un reclamo de afectividad, acompañamiento y cariño filial. Así, la casa pareciera ser vista como un lugar seguro. Por eso, el sujeto infantil no pareciera querer salir nunca de ahí, quiere que dejen la puerta abierta para así no cerrar la infancia nunca. No clausurarla implica, por tanto, vivir en condición de huésped. Andar por la vida como huésped. Insegurizado, a la deriva.

Como consecuencia de esta puerta que queda abierta, el sujeto de estos poemas se vuelve un sujeto cínico, un sujeto en tránsito, un transeúnte que habita y se pasea por la ciudad dictatorial como un *antiflanneur*, un paseante que vagabundea perdido, sin objeto. El bosquejo biográfico que traza en el poema que abre el conjunto y que sirve como introducción y plan de lectura, revela de manera clara la posición ante la vida que ocupa este sujeto, una puesta en escena de una trayectoria vital que se plantea la vida como un simulacro:

La vida y yo nos juntamos
oliéndonos como perros
que no pueden separarse
sino hasta acabar el juego (7).

La vida como juego, como juego que acaba, como juego que se pierde. Como un juego absurdo, sin sentido, vacío. Carácter ejemplar del sujeto ciudadano que se construye a sí mismo como antiejemplo. Sujeto que se ve a sí mismo como un “huérfano niño / riente” (23), “bestia umbilical, delgada y andariega, / con un aire de pájaro en la calle” (58), sujeto oximorónico, que no puede ser niño y adulto y a la vez, sujeto solitario, desadaptado, que siente una mutua correspondencia entre él y las cosas, pero estas están signadas por una indiferencia y un extravío existencial que no alcanza a llenar nada, ya que el exterior, el

mundo que se descubre a medida que crece y se vuelve sujeto social, se revela como de apariencias: “Si la vida consiste en poner caras, / pondré unos ojos dulces / y labios sonrientes, / para que Dios, fotógrafo en las nubes, / complete su álbum familiar” (42). Una sociedad, un lugar, donde hay que *poner caras*, simular, aparentar. Conciencia de la imagen falsa de la felicidad, resignación, *taimadura*, pero también desacato, desobediencia civil, anhelo por instaurar otro tipo de ciudadanía, otro ritmo de ciudad, otra ciudad, no sitiada ni oscura ni gris ni nada. Otro modo de vivir, con la puerta abierta, libremente infantil, distinto al “ciudadano honorable y bien peinado / (...) triste, más triste que un domingo en una plaza” (62). La domesticación del sujeto que el niño tempranamente ya había advertido en esas imágenes cristalizadas de la infancia (el pelo engominado de domingo en la iglesia, el juego de la plaza un domingo), hace ahora del sujeto adulto un sujeto extraño, desarraigado, sin hogar. *Ciudadano* sirve, entonces, como desmontaje de los *principios y costumbres* que erigen la sociedad. Una sociedad, en este caso, militarizada, sombría, oscura, sin futuro. Ante eso, mejor seguir siendo un niño, a sabiendas que no hay, en verdad, hogar.

LA NIÑA QUE ESCRIBE

El margen del cuerpo (2008) es el primer libro de Florencia Smiths, quien ha desarrollado su trabajo poético en el puerto de San Antonio. Acompaña la portada del texto, la imagen de una niña que posa con un coche de bebé, en cuyo interior se halla una muñeca. Infancia, cuerpo y lenguaje forman en este poemario una tríada de significantes que se entrelazan entre sí, configurando un espacio poético que se desarrolla principalmente en el escritorio de un cuarto privado de una mujer, quien se representa a sí misma como una niña que se está iniciando en la escritura. Esta niña habita un espacio enclaustrado, un mundo cerrado donde no hay casi referencias al exterior, sino que casi únicamente una relación de un cuerpo y un papel donde escribe, formando un círculo cerrado, autopoético.

Encerrada en su habitación, esta hablante hurga en un lenguaje representado como cuerpo, cumpliendo la escritura una función iniciática, de advenimiento de las palabras que escribe con “manos pequeñas” (16) y que le permitan configurar un “cuerpo mayor” (12). Así, el proceso de escritura adquiere sentido vital, “se aferra a la grafía como a un hilo vital” (9); es fuente de goce y fascinación, “puede nombrar cuanto existe” (9), camina por el cuadriculado de la página, realizándose en la escritura; pero, también se configura como una suerte de condena que se comienza a vivir por la pérdida temprana del padre: “le han derramado la vida a los nueve” (24). Esto hace que la representación de su infancia adquiera otro cariz, se vuelva una *infancia senil*, una infancia rápidamente clausurada por la ausencia del padre:

Pero ella dice, ha dicho, que el acto aprendido la subraya, que no sabía, como toda dueña, que estaba escrita entera, que a tientas buscaba en su cuerpo, como en el espejo, el alfabeto de sus muertes, de sus inusitados compases, de sus complejas intenciones, de una infancia senil (34).

Este hecho fundador posibilita que el proceso escritural se vuelva a la búsqueda de esa sangre vertida para restablecer la unión filial, “porque necesita tocarte y sentirse tocada por esas manos difuntas” (50). El padre fantasma hace de la mujer una suerte de pequeña viuda, una pequeña detenida en una infancia signada por “la soledad del margen que un día tu arrebato le inscribió como escritura” (50) y de la cual no puede escapar, ya que esto sería traicionar el amor fundacional en la escritura.

El margen del cuerpo construye una escritura privada, escritura de cuarto propio que se recluye hacia al interior. Escritura de ensayo, búsqueda e intento, escritura de hurgamiento en el lenguaje, de alguien que pretende crecer a través del lenguaje, de una niña que tienta un lenguaje poético, un alfabeto de imágenes que permitan bordear el contorno de un cuerpo llamado poema. Por eso, la recurrencia visual y tipográfica del texto que remite a la figura de una niña encerrada en su

escritura, de quien está empezando a escribir y vive ese proceso con un placer que suspende el mundo exterior, volviéndose así la única habitante de su hogar, huésped de sí misma. Así cobra sentido este tipo de disposiciones textuales que utiliza una letra capital como inicio de cada poema y una escritura de margen a margen, sin sangría y sin salirse del borde. Una escritura de cuaderno escolar o diario de vida íntimo. Una textualidad que simula la escritura infantil y que refuerza la soledad del margen, la precariedad del borde.

FRENTE AL ESPEJO

Este capítulo cierra la posición del niño de los lugares de adentro. Lo vemos ahora mirándose a un espejo, queriendo crecer, con ganas de salir del hogar, configurar otro orden. Reconocemos al menos cuatro tipos de niños que establecen diferentes formas de mirarse al espejo. En primer lugar, el *niño trascendental*, el que se reconoce a sí mismo como un ente con filiaciones y genealogías, el niño que se funda en una historia que quiere conocer y reconocer, una herencia que asume de manera creativa. A este niño lo encontramos en algunos momentos importantes de la poesía de tres poetas de distintas épocas, pero subterráneamente conectados entre sí. Teófilo Cid, de la generación de 1938; Jorge Teillier, de la generación de 1950; y, Antonia Torres, de la generación del 2000. En segundo lugar, el *niño parricida*, el que necesita simbólicamente matar al padre para crecer y seguir un camino diferenciado de su imagen filial directa. Apreciamos en la poesía de un poeta de la generación del cincuenta, Efraín Barquero, a este niño de tipo freudiano que siente el imperativo de cerrar su infancia. En tercer lugar, el *niño enmascarado*, el niño que desea ocultar su imagen y desarrolla estrategias para construir una diferente. Hallamos en algunos momentos de la poesía de Enrique Lihn este enmascaramiento que intenta ocultar el reflejo del original. Al mismo tiempo, vemos en la obra póstuma de Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, un movimiento de enmascaramiento y trastocamiento de una mujer vista a sí misma como fantasma que genera consecuencias directas en el niño que la acompaña en su viaje por el territorio nacional, convirtiéndose este también en un sujeto involuntariamente enmascarado. En cuarto lugar, el *niño especular*, el niño que percibe en su reflejo una imagen distinta, trizada, transmutada o distorsionada de sí, una imagen que posibilita saberes y conocimientos nuevos para un yo próximo a la muerte. Es lo que ocurre en algunos pasajes de la poesía tanto del

propio Efraín Barquero como en la de Gonzalo Millán. En el caso de otro poeta de la generación del sesenta, Javier Campos, este mirarse en el espejo va a estar signado por la experiencia del exilio.

EL NIÑO TRASCENDENTAL

Trazamos una línea poética que une a tres autores en base a la imagen de un *niño trascendental*, un niño que busca en el espejo una forma de trascendencia vital, poética. Este tipo de infancia la hallamos en algunas obras de Teófilo Cid, Jorge Teillier y Antonia Torres.

La poesía de Teófilo Cid posterior a su periodo vanguardista habitualmente no forma parte del repertorio de la recepción crítica. La segunda etapa de su obra supera la fuerte influencia surrealista inicial y da paso a una nueva conciencia poética que el propio Cid denominó *realismo mágico*. El poemario que inaugura esta línea es *Camino del Nielol* (1954), seguido de *Niños en el río* (1955), los cuales marcan una distancia respecto a los tradicionales modos de leer la obra de Cid, como poeta alejado de lo real, lo político y lo social. Estas dos obras nos terminan por ofrecer una dimensión más compleja de la estética cideana, más allá de la *poesía negra* que alguna vez pregonó en su etapa mandragórica y que vinculaba directamente con la infancia, en cuanto orden irracional, onírico, totalmente opuesto al orden racional de la cultura. Así lo refrenda su texto “Lámparas a ojos. Notas sobre poesía negra”, publicado en el N° 2 de la revista *Mandrágora*, de 1939:

Planteadas la contradicción del orden que viene de fuera con el desorden orgánico, vivo, de nuestras mitologías de infancia, el hombre –ese bípedo racional tan divertido– ejecuta siempre actos de salvamiento. Ando por un cuarto oscuro, lleno de fantasmas, se dice. Y no es por una casualidad que aparece, entonces, en su alma, un deseo de destrucción, de intolerancia cruel frente a los objetos, de una sed de crítica frente al orden real. Acaso sea su propia imagen la que gobierna esas manchas de humedad que hay sobre los muros y que ya Leonardo recomendaba a sus discípulos estudiar. Su imagen derrochada en un estado pre-natal, en un estado casi pre-real, pudo ser la que informó esos bellos súcubos, esas doncellas

volátiles y desnudas que atraviesan en sus sueños. Donde se anda con pie seguro —sin equivocarse jamás la ruta— es en el sueño (s/p).

Esta mitología de la infancia presente en la temprana obra de Cid como signo de creación y destrucción, de fantasmalidad y deseo, de crítica a la realidad y realización placentera en el sueño, se cuadra con el lugar que la vanguardia histórica ha dado a la niñez como principio de libertad. En este sentido, resulta interesante dar cuenta aquí de cuánta de esa “negritud” y “estado pre-natal” que pregona Cid se hace presente en la poética posterior a la Mandrágora. Creemos que este concepto de infancia que inicialmente trabajó Cid es aplicable a su etapa mandragórica y posteriormente evoluciona y se complejiza en función de un tratamiento poético ya maduro, que tijeretea la realidad con la distancia creativa que posibilita una escritura otra respecto al texto que acabamos de citar.

En efecto, en la idea de un “realismo mágico” es posible hallar una nueva forma de escritura que busca ampliar el registro de lo real, pero no ya hacia lo subterráneo de la conciencia, sino que hacia una intimidad poética que poco a poco fuese despojándose del yo para conectarse con aspectos concretos de la realidad mediante un simbolismo acabado. En una entrevista publicada en 1954, titulada “Del surrealismo al realismo mágico va Teófilo Cid”, el poeta da cuenta de este paso de una “poesía negra” a un “realismo mágico”, a propósito de *Camino del Ñielol*:

Este libro se compone de un solo poema de mil versos. Trata, precisamente, mi propia travesía literaria desde el surrealismo a esta nueva conciencia subjetiva que yo denomino ‘realismo mágico’. Creo en un retorno de la poesía al realismo, pero no al realismo de los poetas socialistas. *Camino del Ñielol* es, en cierto modo, una autobiografía ideológica. Por ello, el poema comienza con versos surrealistas, en estado automático y sin puntuación, y en la última parte concluye con rima y termina con una cuarteta dentro de los moldes clásicos (s/p).

La distancia que Cid marca con cualquier forma de realismo al modo “socialista”, muy en boga especialmente en la novela de la primera mitad del siglo XX y en los caminos poéticos de autores como Neruda, De Rokha y Huidobro, hace de este poemario un interesante objeto estético que da cuenta de la particularidad de su obra poética, distinta a la de sus compañeros de generación, pero que sin embargo no deja de ser de una profunda crítica social, como lo es, por ejemplo, *Niños en el río*.

Camino del Ñielol es un poemario compuesto de cuatro secciones enumeradas con número romano, en donde es posible encontrar, como señala el propio Cid en una nota introductoria a su libro, un “deseo subconsciente de volver a la vida colecticia, compartida, impersonal de los antepasados” (11), y en donde el término *colecticio* intensifica la idea de un colectivo desorganizado, anárquico y disperso, que busca ser comprendido u organizado discursivamente. El mismo título del poemario alude a “la pequeña calle provinciana que recorrí muchas veces en la infancia” (11) y que le permite contactarse consigo mismo y con su origen, con lo que él denomina “una experiencia inicial” (11). El Ñielol, sabemos, es el cerro que domina el pequeño valle donde se erige la ciudad de Temuco, capital de la Araucanía, novena región de Chile. Ese es el punto de ida y de vuelta. El lugar de origen al cual se regresa. La imagen de este monte, los ríos Toltén y Cautín, el lago Budi y la urbe sureña son los escenarios que configuran el paisaje exterior de este poema. Estos espacios naturales, sin embargo, están supeditados al paisaje interior que constituye el espejo en el cual el sujeto se mira para encontrar allí a sus ancestros y para encontrarse, también, a sí mismo, signando con esto una ruta trascendentalista. Un espejo que es el espejo de la historia personal y que refleja soledad, misterio y el yo perdido de la niñez: “Ajado por la sombra / En las aguas del espejo nada mi semblante” (23). Y que provoca la interrogación del sujeto sobre sí mismo: “¿Fue este que yace ahora bajo el fulgor de podredumbre / de un espejo agusanado, / el rostro que mi madre lamió como una herida / y que después fue fruto desechado?” (24). El espejo, por tanto, resulta ser un

canalizador de la angustia del sujeto ya adulto quien busca reconocerse en él en tanto heredero de una historia familiar que le cuesta asimilar o que siente se ha perdido.

El rostro reflejado en el espejo es un rostro lejano, profundo, misterioso y antiguo “vorazmente alimentado por la sangre sin riberas / de los siglos” (24), un “Adán repetidamente transfigurado” (28) a través del cual, uno tras otro, van apareciendo de manera ceremoniosa cada uno de sus antepasados: la madre, el padre, los abuelos, Lautaro. En esta suerte de transfiguración personal que conecta con el primer hombre se va inscribiendo la trayectoria de vida del sujeto, de manera simultáneamente diacrónica y sincrónica: se trata de un rostro plural, que es uno y varios y que se concibe en la imagen proyectada como una unidad totalizadora, pero aun así desgarrada por el paso del tiempo y la soledad, ya que en cuanto sujeto que no ha dejado descendencia y que por tanto no tiene proyección de futuro, solo puede ir hacia atrás y contemplar, allí, las ruinas del primer rostro y el paisaje primordial “donde crecí / junto a mi raza, / como una enredadera” (26). En este ir hacia atrás, el sujeto se inscribe en una genealogía y acepta su herencia, lo legado, pero sabe que su trayecto de recuperación memorística se vincula con el fracaso, puesto que “el hombre no puede ya vivir junto al encanto / sin herirlo con la oscura enfermedad / que le roe el cerebro” (28), dando paso al “misterio de la persona” (28). Por una parte, pensamos que la oscura enfermedad que roe el cerebro es la memoria que no es capaz de dar cuenta de manera cabal y fiel sobre la *experiencia inicial* que el poeta pregonaba en un comienzo. Por otra parte, esto da cabida a los intersticios de la memoria y su misterio. El sujeto que se transfigura en estos poemas es consciente, por tanto, de que su genealogía es discontinua, inasible y cambiante según las operaciones de la memoria, como el río al cual constantemente alude y cuyos vaivenes siempre son inestables y frágiles, no lineales ni exactos.

La poética de Cid se inscribe en la conciencia de esta característica de la memoria, cambiante y agusanada, y que sin embargo trae con-

sigo una esperanza: la idea de que será capaz de leer el pasado, porque el pasado es promesa y disolución, tal como lo plantea Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás* (2008): “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” (15). Es quizás por esta promesa vivificante del presente que la niñez representada en este poemario goza de claridad y ovación, a la luz de los nuevos significantes que surgen del rostro del espejo de la historia. El sujeto la representa como una copia del viento sur que inunda los paisajes, hace florecer en él las palabras y permite que surja “por breve instante en cada mente (...) un aura pre-natal” (30). Esta floración conecta al sujeto con su origen: la historia mapuche, el paisaje fluvial de la Araucanía, el silencio y la magia. Finalmente, con la poesía: “cuando el viento sur golpea / como un peregrino en nuestras venas / un alud de cóndores nos brota / y un círculo de magia nos anega” (31). Conecta, a la rastra, infancia con poesía, como el lugar que posibilita el encuentro del ser consigo mismo en la autenticidad del sujeto que contempla su rostro múltiple, contenedor del pasado, frente al espejo.

El camino que traza el sujeto, a su vez, une vejez con niñez, al situarse en un devenir, un transitar que es metaforizado a partir del ascenso al cerro Ñielol. La cumbre, en esta lógica, es el final del trayecto, es signo de su soledad y una alcoba de amor prestado, es decir, un lugar de muerte y carencia, al mismo tiempo que, como dijimos, encuentro con su origen y su fin: “La cumbre es la soledad, donde los años / como pájaros nocturnos / azotan el perfil” (35). Podríamos leer este signo desde un código místico, religioso. Sin embargo, creemos que la cosmovisión cideana es más amplia e integra otros elementos, algunos mágicos y que provienen de la cosmogonía mapuche. A la larga, el viento sur, el río, el rostro, la soledad y la cumbre del cerro terminan por trenzarse y unirse, concentrados en este espejo móvil hiperreflectante del sujeto que se interroga, del mismo modo que la infancia y la vejez se amalga-

man en un solo ser de identidad múltiple, “tambaleante y desconocido” (35). Solo una vez en la cumbre, en el ascenso, cuando ya el recorrido lo ha hecho de algún modo madurar, el sujeto adquiere la capacidad de leer de mejor manera el pasado y puede nombrar a su padre: Alonso Cid Maldonado. Con esto, adquiere sentido su caminar, adopta nuevos ojos y logra mirar, otra vez, de otro modo, los rostros familiares que en un principio les parecieron desconocidos. Con esto, el sujeto adquiere plena capacidad para reunir al padre con la madre otra vez, para volver a ser concebido en la voluptuosidad del acto amoroso y comprender que su origen es el fruto del amor humano: “Mi rostro estaba ya, / madre, en tus suspiros” (47). Es por esto que el sujeto, en la cuarta parte de su poema, en cierto modo, vuelve a nacer y logra verse al espejo con otros ojos: “El espejo me alumbra cuando lo miro” (51). Ahora, renacido, el espejo lo *alumbra*, lo centellea y el sujeto, *relumbra*. Con este acto, la última parte de *Camino del Níelol* permite cerrar el círculo y dar cuenta del verdadero rostro del sujeto, en conexión con su historia, en plena consonancia con su infancia:

Surgido de mi propio misterio como un pescado.
El espejo traga mi inocencia, mi natal paisaje.
Y sobre el corazón me siembra un astro
Para guiarme a través de la memoria
Y sus aguas que la mecen, como a un vaso (51).

El astro sembrado en su corazón lo llena de luz por dentro y desde allí emana hacia afuera, pletórico de sentido y de re-conocimiento, rejuvenecido, vuelto a nacer: “El espejo arrulla a mi semblante / con su caricia deslumbrante / y lo rejuvenece” (52). Y este acto de vida, de encontrarse a sí mismo en el espejo, de reflejar y reflejarse en el rostro superpuesto de los antepasados, es definido por el sujeto como “la única intención transparente / en el árido desierto” (53). Es decir, como un acto genuino, verdaderamente poético, en medio de un contexto visto bajo sospecha, el mundo falso de la modernidad. Con este gesto,

por tanto, Cid termina por cerrar la conexión entre infancia y poesía en el punto de encuentro con el pasado frente al espejo, desde donde emana “el paisaje que llevamos / en lo más hondo de los nervios” (53). En otras palabras, desde donde emana el recuento vívido y fresco de la *experiencia inicial*.

Una vez clausurada esta certeza, una vez reunido con sus ancestros y su primer paisaje, y ya rejuvenecido en el espejo, renacido en el mirarse, el sujeto está dispuesto para morir, para volver a la soledad de su vejez y terminar el ascenso al Ñielol: “Pasó tu hora, dice la tarde. / Ya nunca verás el día (...) / He aquí tu soledad, dispuesta como un navío / para cubrir la desgarradura de tu destino” (55). De esta manera, confrontado otra vez a su soledad, el sujeto puede completar la subida que al mismo tiempo es un descenso, un morir en la infancia resurgida a través de la vejez. Así se cierra el ciclo de vida del sujeto, descargado de todo, desnudo frente a su espejo, listo para encontrarse con la desgarradura de su destino, en un ritual de profunda resonancia poética.

La obra de Jorge Teillier, en tanto, nos revela otra perspectiva. En su poesía, la representación de la infancia es una aventura encarnada por un niño cautivo, pero luminoso, una especie de lazarillo del lar que atraviesa un espejo para mostrarnos un mundo maravilloso, análogo al de los relatos clásicos de la literatura infantil y juvenil. Este sujeto tiene un doble carácter: antes de cruzar el espejo se autocaracteriza como un *forastero*, un sujeto adulto nostálgico ávido de habitar poéticamente el mundo. Al cruzar el espejo, se empequeñece, se vuelve una especie de Peter Pan, siempre niño. El lector de la poesía de Teillier se siente atrapado por esta estrategia especular y forzado, seducido, a adentrarse en este mundo maravilloso, donde todo es luminoso: el espacio del juego y el deslumbramiento. Un mundo habitado por muchos niños en permanente movimiento y acción.

Construcción frágil y utopía alienante para algunos, esta poesía que aspira a la sencillez como contratexto a lo teórico reivindica a la infancia como un tiempo y un espacio marginal de realización personal y estética, como un sistema de creencias y valores alternativos, como

un espacio trascendental en donde hay ausencia de poder, postulando un orden comunitario en el cual no hay pensamiento pragmático y con una naturaleza apenas intervenida por la cultura. Desde allí, la infancia se levanta para hacernos participar de su mundo en un viaje análogo al de los relatos infantiles, como el de Peter Pan al País de Nunca Jamás: lleno de aventuras, peligros y emociones, pidiéndole al lector hacerse pequeño del mismo modo que lo ha hecho el sujeto de los poemas.

El niño que atraviesa el espejo nos trae de vuelta un mundo de estampas. Resulta interesante destacar aquí las diferentes acepciones de la palabra estampa: reproducción de un dibujo, pintura, fotografía, etc.; figura total de una persona o animal; imprenta o impresión; huella. Y lo destacamos precisamente para afirmar lo siguiente: la plasticidad de la obra teillieriana, la viveza de sus imágenes, nos hace pensar en su poesía como un gran cuaderno de grabados cuya figura central son los niños y que puede ser leído (y mirado) tanto por infantes como adultos. Pero estos niños y niñas, además, son infantes que dejan marcas, huellas, como en los relatos infantiles, casi como escondiéndose, jugando, haciendo que el hablante vaya en su búsqueda. Son ellos los verdaderos protagonistas de una poesía construida para su rescate y exaltación.

Una de estas primeras huellas es la idea de una infancia situada en la nada, a la cual se le debe quitar su velo. En efecto, especialmente en la primera producción poética de Teillier, en los libros publicados entre 1958 y 1961, existe la constatación de que hay una experiencia previa a la existencia en el lenguaje: la infancia de la conciencia, aquello que permanece oculto hasta que se nombra o se hace consciente. Esto hace afirmar al hablante del primer poemario de Teillier, *Para ángeles y gorriones*: “algo nos recuerda la verdad que amamos antes de conocer” (18). También, en los siguientes versos:

El aire dice que una vez sonreímos por nada,
y que nos conoce, desde antes que supiésemos quiénes somos,
cuando éramos fantasmas entre ruinas
contempladas por estrellas muertas hace siglos (36).

De acuerdo a esto, existe en esta poesía una experiencia –por decirlo así, inconsciente– que es previa a la realización en el lenguaje y que hace que las cosas le *hablen* al sujeto para que este pueda descubrir su propia identidad. Es un sujeto que bien puede ser el equivalente al que está situado en el *estadio del espejo* lacaniano: la forma primordial del *yo* que antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto, necesita verse al espejo para *identificarse* y asumir una *imagen* de sí mismo. Esta actividad, tal como lo plantea en “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (1949), es propia de los niños hasta la edad aproximada de dieciocho meses. Así, estamos delante de un sujeto que no se reconoce aún en los espejos y se ve a sí mismo como un *desconocido*, un sujeto que en su poesía posterior se trocará en *forastero*, siempre dislocado. Por esto resulta comprensible que si fijamos la atención en el análisis de las isotopías semánticas presentes en este fragmento, de acuerdo a la teoría de Francois Rastier en *Sistemática de las isotopías* (1976), notemos la siguiente iteración: aire-nada-fantasmas-ruinas-muertas, que nos remite a la idea de una infancia situada en el vacío, evanescente y fantasmal, un espacio ruinoso y muerto, previo a la conciencia: “antes que supiésemos quiénes somos”. Va a ser solo cuando las cosas terminen por ser reveladas, a través del sueño, cuando el sujeto *descubre* alegremente el mundo, como apreciamos en este fragmento de *El árbol de la memoria*:

Tú eres un sueño que no recordamos
pero que nos hace despertar alegres.
Una ventana abierta hacia el trigo maduro.
Busquemos grosellas junto al cerco
cuyos hombros abrumen los cerezos silvestres (43).

En este nuevo estadio, con un sujeto que ya establece una relación con la realidad a partir de su constitución por el lenguaje, los

frutos tienen nombres particulares: grosellas, cerezos. De esta manera, el niño termina por aprender a conocer las cosas ya no solo tocándolas, chupándolas o rompiéndolas, como ocurría en la fase senso-motora descrita por Jean Piaget en *Psicología del niño* (1969), sino que nombrándolas. Esta etapa descrita por Piaget concierne al periodo del desarrollo mental que es anterior al lenguaje, más o menos hasta los dieciocho primeros meses, y se caracteriza por ser un periodo cognoscitivo y afectivo, fuente de la construcción de lo real y de las posteriores operaciones del pensamiento. El sujeto poético de estos textos realiza un movimiento análogo al de ese niño para descubrir *el verdadero nombre de las cosas*, o sea, aquellas cosas que han existido en la pura experiencia (la infancia muda, la infancia de ojos abiertos, sonora y táctil), pero que se vuelven *reales* “con solo nombrarlas”. Dice en *Los trenes de la noche y otros poemas*:

el espacio del silencio
entre mi voz y la voz de alguien
revelándome el verdadero nombre de las cosas
con solo nombrarlas: “álamos”, “tejados” (105).

De este modo, vemos en los primeros poemas de Teillier una instancia reveladora: el sujeto abrocha la primera infancia, la del niño que se ve al espejo pero no puede hablar, aquella que es pura mudez, aquella en donde todas las cosas aparecen a los ojos del sujeto y existen en la cotidianidad, pero que al no ser nombradas no existían aún en la realidad lingüística del sujeto. Es entonces ahora que el sujeto, ayudado por ese otro desconocido, esa *voz de alguien* que no reconoce pero que no es más que él mismo desdoblado, puede nombrar las cosas.

La siguiente huella la rastreamos cuando el hablante de estos poemas comienza a cruzar el espejo. Como en *Alicia en el país de las maravillas* (1865) o en *Las crónicas de Narnia* (1950), cruzar el espejo o atravesar el ropero es llegar a otro mundo. Ese otro mundo es el

que se abre en su poesía. Allí aparecen los niños que nos ayudan a descubrirlo, allí surge una infancia permanentemente iluminada por un sol, una música y un cielo esplendorosos: un mundo donde todo deslumbra y resuena. Como señala Bachelard en *La poética de la ensoñación*, “la infancia ve el mundo ilustrado, el mundo con sus primeros colores, verdaderos. El gran *antes* que volvemos a vivir soñando con nuestros recuerdos de infancia es el mundo de la *primera vez*” (179). De ahí, entonces, que el sujeto de los poemas de Teillier sea un niño embobado ante el mundo exterior.

Finalmente, existe en la poesía de Antonia Torres una *niña trascendental* que, de modo similar a Cid, busca afincarse en una genealogía poética. En su primera publicación, *Las estaciones aéreas* (1999), la poeta nacida en Valdivia, hija del tempranamente fallecido poeta Jorge Torres Ulloa, traza un paisaje de la memoria que vuela y silba por un aire poético, con “mi nariz asomándose sobre la existencia / o un paréntesis de ella” (13). Una *memoria aérea*, que zumba y resuena, y que se inscribe como herencia paterna, “viento literario [que] lo desordena todo” (29), en una experiencia iniciática ligada a una casa llena de libros y a la transmisión filial del ejercicio poético. El recuerdo y búsqueda del padre, con el que se liga *aéreamente*, trae consigo una promesa que permite pervivir en una imaginación poética. Un encuentro, un reencuentro que posibilitará “recrear en la materialidad del abrazo / el lugar del poema” (30).

La propuesta demarca un poemario pensado como viaje por la memoria. Viaje que tiene apertura y cierre, pero discontinuidades y paréntesis. El hiato intrínsecamente ligado a la disrupción memorialista. De esta manera, la existencia poética, la experiencia poética trascendental, es vista como un libro, un “íntimo mapa de la existencia” (16), una suerte de rompecabezas de piezas sueltas, que el sujeto poético va llenando sin plan alguno, persiguiendo la huella, el vestigio.

El viaje poético a partir de la huella, sin embargo, resulta a veces penoso ante el miedo de perder el recuerdo, en una suerte de

hiperconciencia angustiosa ante la inevitabilidad del paso del tiempo que destruye todo. Esto hace reflexionar al sujeto poético respecto a la imposibilidad de un retorno, lo que genera una inevitable sensación de pérdida, una angustia del vacío, representado en las páginas que faltan, que se arrugan o pierden, o, en las “instantáneas de escasas escenas” (34), “del difuso daguerrotipo del recuerdo” (34):

No hay retorno en este bosque
Habrás perdido el mapa o ya no sabrás leerlo
El reverso de este viaje lo comienzas como a un viejo libro,
ahora por detrás,
leído al revés
es ya otra historia que te absorbe. (36).

Sin embargo, la memoria triunfa, por decirlo de algún modo, con el poder que tiene esta de armar una imagen, de poder seleccionar la imagen a recordar, para reconstruir una infancia “fotográfica y discriminatoria” (34). Vista ahora desde el reverso del libro, leído al revés, desde una imaginación poética *anciana* que sabe que no hay una posibilidad de retorno, esta poesía puede volver a respirar, conviviendo armónicamente con esa falta, esa carencia.

EL NIÑO PARRICIDA

La casa en la poesía de Efraín Barquero es una especie de teatro en donde los moradores ejecutan todo tipo de rituales y celebraciones que hacen del hogar un microcosmos sagrado. Como señala Naín Nómez en su artículo “En torno a la poesía de Efraín Barquero” (2000), la infancia encerrada de la casa genera en la obra del poeta maulino dos movimientos “que se extienden en direcciones opuestas para reencontrarse más adelante: por un lado, un despliegue metafísico y arquetípico que se detiene en el ciclo de la vida como regeneración natural y, por otro, un arraigo en el mundo del niño representado ahora a través del lenguaje infantil y el juego” (12-13). Apreciamos estos dos movimien-

tos en dos obras dentro de su vasta producción: *El regreso* (1961) y *El viejo y el niño* (1992). Encontramos en estos poemarios la presencia de este espacio como un lugar de profunda significación. En *El regreso* con un niño que simbólicamente comete un parricidio de tipo antropofágico que sirve como clausura de la infancia. En *El viejo y el niño*, en tanto, se cierra este círculo con el encuentro de un infante y adulto que se reconocen mutuamente, vistos a sí mismos de modo espejeante. En el primero hallamos a un *niño parricida*; en el segundo, a un *niño especular*.

El regreso representa en gran parte de sus versos el diálogo entre un niño y su padre muerto que viene a visitar a su hijo a su casa. Mediante recursos lingüísticos como guiones, comillas y una voz predominante en los poemas (la voz del hijo), podemos reconocer la alternancia de hablas de uno y otro, y los pensamientos “en voz alta” del yo lírico. El padre se ve a sí mismo en su lecho de muerte, rodeado de gente que apenas reconoce: su mujer, sus hermanos, sus cuñados. La escena, en palabras del propio autor en entrevista con Cristián Warnken para el programa televisivo *La belleza de pensar* (2001), corresponde a un rito campesino antiguo: al morir, el padre es puesto sobre la mesa, es vestido y lavado, y allí es velado hasta su entierro. El hijo mayor, de acuerdo a la tradición, es el encargado de llevar a cabo este proceso.

Es evidente aquí la progresión de acciones que involucran al sujeto lírico y que confirman su participación en un ritual de tipo fúnebre: el sujeto porta una ofrenda en sus manos (poema I); se inclina dos veces sobre su padre (poema II); parte el pan, come y bebe (poema III); abre puertas en busca de una sábana (poema IV); da de comer al padre (poema V); el padre está rodeado de familiares y su cuerpo desnudo sobre sábanas blancas (poema VII); lava las manos de su padre, limpia su rostro, ordena sábanas como mortajas (poema VIII); llena la mesa de frutos (poema XIII); derrama agua en las manos de su padre (poema XVIII); se sirve a su padre en la cena (poema XXI). Destacamos, entonces, la presencia de una disposición escénica de los poemas,

una función dramática que cumple un rol fundamental, ya que sitúa la acción dentro de un contexto ceremonial. Tanto las acciones ceremoniosas del sujeto como los silencios entre poemas y entre versos ayudan a conformar esa atmósfera.

El rito, señala Octavio Paz en su libro *Los hijos del limo* (1972), es una actualización de un pasado inmemorial, de un pasado que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen (20). Pero el rito no solo tiene esta dimensión temporal actualizadora de un eterno pasado ni se preocupa únicamente de defenderse ante los cambios del presente. También tiene una envoltura solemne. Su finalidad no es tanto práctica (hacer llover, por ejemplo), sino más bien religiosa: tiene relación con la sanación de los miedos de los seres humanos. A su vez, un aspecto del ritual religioso es el sacramento. Su forma más extendida es una acción familiar y doméstica, como lavar, comer, beber. Es el tipo de ritual que aparece en el poemario de Barquero aunque con otra perspectiva: la comida de otro ser humano. Según Rafael Azócar en su estudio *Cuando el alimento es el hombre. Un breve estudio de la antropofagia en el Nuevo Mundo* (2005) el canibalismo fue una práctica extendida en varios pueblos americanos antes de que, en el periodo de la conquista de los españoles, los religiosos se preocuparan de su proscripción. Entre los diferentes tipos de antropofagia, de acuerdo a las finalidades de sus prácticas (básicamente por necesidad alimentaria, en un caso, o para adueñarse del espíritu valiente del enemigo, en otro caso), hay una que mantiene un denominador común: la antropofagia que se da a cabo de modo ritual cuando se muere uno de los parientes. La ceremonia consistía en incinerar sus cuerpos y beber sus cenizas y huesos molidos en un brebaje mezclado con bebidas de diferente tipo. De acuerdo a esto, se regenerarían las fuerzas vitales del grupo familiar, permitiendo conservar en ellos las cualidades del fallecido (110). Apreciamos, en Barquero, un *canibalismo* de tipo regenerativo, simbólico, que se lleva a cabo de manera ceremonial a través de la representación de la muerte del padre, el cual es servido en la mesa para alimentar a los miembros del grupo familiar.

Dado que el padre está muerto, podemos considerar en *El regreso* la actualización de un modelo lírico clásico que transita entre el epigrama y la elegía. De acuerdo a Manuel Fernández-Galiano en la introducción de su *Antología palatina (Epigramas helenísticos)* (1978), el epigrama se caracteriza por ser un poema breve, escrito para ser grabado en inscripciones normalmente de tipo sepulcral o votivo, por lo general en dísticos, y se estructura “de dos a ocho versos en general, rara vez más extensos, pues los que exceden de esta longitud, aunque el criterio suele ser fluctuante, se acogen por lo regular a la rúbrica de la elegía” (10). El epigrama, por tanto, nace con una finalidad específica: la de acompañar el descanso eterno a través de una fórmula breve que motiva la reflexión trascendental. La elegía, en cambio, tradicionalmente se ha relacionado con una lamentación extensa del sujeto lírico ante la muerte o alejamiento de un ser querido. Eduardo Camacho, en su libro *La elegía funeral en la poesía española*, señala que lo propio de la elegía de tipo funeral es la lamentación, el elogio y la consolación. En el caso de *El regreso* de Barquero, no apreciamos una sentencia mortuoria reflexiva en torno al muerto ni un elogio de sus cualidades ni tampoco una lamentación que entristece. Podríamos considerarlo una actualización trastocada de ambos modelos. En efecto, si bien la predominancia de versos cortos y aislados se acerca a la tradición (en especial el uso de dísticos), lo que aquí verdaderamente predomina es un tono diferente a las formas clásicas y que es consecuencia del especial proceso que lleva a cabo el sujeto lírico. En esta obra, el círculo de muerte se cierra positivamente: no hay pérdida, hay ganancia. En otras palabras, como nunca hubo lamentación no hay, por lo tanto, consolación.

En *El regreso* el rito se inicia en el primer verso de manera esclarecedora con un sujeto lírico que declara: “Yo soy el portador” (9), es decir, el que lleva o trae algo de una parte a otra, en este caso, el aroma (“aserrín inservible”) que se deshace en sus manos. Encontramos de entrada, entonces, la primera clave del poemario. Como señala Fabián Navarrete en *La función dialéctica en El regreso de Efraín Bar-*

quero (2000), “el portador es el sujeto perteneciente al mundo sacro o mítico que cumple una misión muy delicada: sostener y transportar el principal símbolo sagrado, sin el cual no se puede llevar a efecto el rito” (115). El árbol, en tanto, el símbolo sagrado que es transportado, está asociado a la figura del padre, pese a que en la tradición lírica se asocia con la madre que da frutos. En este caso, lo que el sujeto trae es el aroma que se deshace en sus manos. El florecimiento del aroma prefigura la primavera. Sin embargo, aquí se trae semilla vieja, incapaz de dar fruto. Su símbolo sagrado es, en verdad, su propio padre muerto que viene consigo, como sombra. Por eso, cuando abra la puerta “entrará la sombra conmigo” (9). Es este sujeto lírico el encargado de sacrificar a su padre, comunicarle su muerte y ayudarlo a morir. Dice el sujeto:

Cuando estreche su mano, será su corazón lo que
ahogue entre las mías.

Estará esperándome, y un poco cansado de mi tardanza.

Regreso tarde, hombre dormido, golpeo en la puerta
de tu casa para que despiertes o duermas más profundamente. (10).

El sujeto realiza un viaje en doble sentido: vuelve hacia su infancia y acompaña a su padre muerto en el inicio de su descenso hacia el mundo de los muertos. No parece casual la relación que existe entre el tópico que el poeta actualiza en su obra con el seudónimo que escogió mucho antes para darse a conocer como poeta y que remite al mundo clásico griego: Barquero: Caronte: el transportador de almas desde el mundo de los vivos hasta el mundo de los muertos.

El acompañamiento al padre en su muerte, *vivir la muerte*, significa también estar en condiciones de asumir su lugar. En este sentido, conocida es la teoría psicoanalítica del parricidio o asesinato del padre primordial. Sigmund Freud en su ensayo “El retorno del totemismo en la infancia” incluido en su libro *Tótem y tabú* (1913) afirma que el

animal totémico que es sacrificado y devorado en los oficios religiosos corresponde a una sustitución del padre, a su vez, sustituto del dios. El banquete totémico es la representación, entonces, de la matanza y devoramiento del padre por parte de los hermanos para dar fin a la horda paterna, esto es, el reservarse para sí a todas las hembras y expulsar a los hijos varones cuando crecen. Al devorarlo, consuman su identificación con él, apropiándose de una parte de su fuerza y compartiendo la culpa por el crimen perpetrado en común, hecho que supone la liberación del arrepentimiento. Este banquete totémico constituye una vuelta hacia lo primigenio y en él descansa la religión, la eticidad, la sociedad y el arte. En palabras de Freud, constituye “la primera fiesta de la humanidad” (144). Es lo que hallamos en este poemario también: una actualización del banquete totémico en tanto necesidad de dar muerte definitiva al padre, para así constituirse como individuo y liberarse de toda culpa edípica. La forma escogida —no podía ser otra— es devorándose: el sujeto se lo sirve en la mesa.

En este encuentro, padre e hijo se reúnen como en un rito sacrificial de carácter simbólico, sagrado y renovador que, apreciamos, posee una disposición escénica similar del rito cristiano: el hijo lava las manos de su padre (como el lavado de pies en La última cena), limpia su rostro (escena del Calvario de Cristo; manto sagrado), ordena las sábanas (la mortaja de la tumba de Cristo). Hay en este poemario, sin duda, una recurrencia a elementos de la religiosidad que aparecen dispersos y que podríamos interpretar, en un sentido cristiano, como asociados a la resurrección del padre. La visita del progenitor, sin embargo, genera una muerte metafórica en el sujeto lírico, quien al alimentarse de su padre da cierre a un ciclo vital: el fin de la infancia.

Clausurar la infancia implica crecer y dejar de ser un niño: “Hombre oscuro, no sé si pequeño, / cobijándome entre tus piernas poderosas, como / un animalillo asustado, he sentido el imperativo / de vivir y crecer” (51). El niño, representado como un “animalillo asustado”, evidencia el imperativo de hacerse hombre, despojarse de su padre.

No resulta alejado, entonces, continuar con la teoría de Freud, específicamente con su ensayo “Dostoievski y el parricidio” (1928). En este texto, dedicado especialmente a establecer un cuadro clínico que relaciona la neurosis del escritor ruso y su epilepsia con el homicidio real de su padre cuando tenía dieciocho años, Freud reafirma el concepto de parricidio desarrollado primeramente en *Tótem y tabú*, como vimos anteriormente:

La relación del niño con su padre es una relación ambivalente. Además del odio que quisiera suprimir al padre como un enfadoso rival, existe, regularmente, cierta magnitud de cariño hacia él. Ambas actitudes llevan, conjuntamente, a la identificación con el padre. El sujeto quisiera hallarse en el lugar del padre porque lo admira; quisiera ser como él y quisiera, al mismo tiempo, suprimirlo. Ahora bien: toda esta evolución tropieza con un poderoso obstáculo. En un momento dado, el niño llega a comprender que la tentativa de suprimir al padre como a un rival sería castigada por aquel con la castración. Y así, por miedo a la castración, esto es, por interés de conservar su virilidad, abandona el deseo de poseer a la madre y suprimir al padre. En cuanto tal deseo permanece conservado en lo inconsciente constituye la base del sentimiento de culpabilidad. Todos estos son, a nuestro juicio, procesos normales, el destino normal del llamado complejo de Edipo (220).

Se puede aseverar que el tema del parricidio en Barquero se presenta ritualizado en el marco de una solemnidad que expurga toda culpa e incluso la hace desaparecer en la armonía que se produce a la hora de reunirse en torno a la mesa y servirse al padre. Recordamos, por ejemplo, que con la muerte del padre en la obra de Barquero predomina un tono sereno y ambiguo. En este sentido, el sujeto reconoce en el padre el orden simbólico del poder que posee en cuanto centro del mundo, pero también lo relativiza: “No recuerdo si al tender tus manos hacia mí, / al tentarlas y conocer su forma, he concebido / la estructura del mundo” (51). Esto hace que tenga que escalarlo “en un supremo

acto / de aprendizaje de las cosas” (52), es decir, el sujeto que se está haciendo hombre reconoce el regalo de todo lo que se aprende del padre, por eso su árbol es uno que está “cargado de frutos”, pero este árbol también, literalmente, se escala, como el tótem sagrado, símbolo de la divinidad de las sociedades tradicionales. Basta con recordar, por ejemplo, la imagen del *rewe* en la sociedad mapuche: árbol con forma de escalera en cuya cima se representa un rostro humano. Resulta interesante constatar aquí que el tótem termina siendo un refugio y salvación, que construye al ser y evita su disolución: el sujeto lírico es sostenido por el padre, ya sea junto al árbol o “sobre el mar que nos quería / incorporar a su sustancia” (52), es decir, la muerte.

El padre, de “piernas poderosas” y al cual se escala para llegar a ser como él, es representado en este poemario bajo la figura del árbol. Patricio Marchant en su libro *Sobre árboles y madres* (1984) analiza, justamente, la simbolización del árbol. Y, basándose en los postulados del psicólogo húngaro Imre Hermann en su libro *El instinto filial* (1943), recalca que la imagen del árbol tiene su origen en el instinto de *agarrarse a*, esto es, constituye el actuar fundamental del ser humano y está dirigido primordialmente a la madre. En tanto instinto filial, toda persona, objeto o cosa a la cual el ser humano se aferre o se agarre, constituye según el autor húngaro, una “madre”, un sustituto de la madre perdida. Si aceptáramos esta interpretación, estaríamos ante un sujeto lírico que relativiza la figura de sus padres, configurándose no solo como un huérfano de padre y madre, sino que de padre y madre juntos, vistos como la misma cosa. Sujeto huérfano que no solo busca devorar a su padre, sino que también con él acarrear a su madre. Para Hermann, sin embargo, el objeto de búsqueda está, de antemano, perdido, el *aferrarse a* es siempre un acto inalcanzable. *El regreso*, por tanto, sería una escritura que hace consciente el deseo de *aferrarse a*, y aún más, que hace consciente que ese *aferrarse a* está perdido de antemano, permitiendo con esto el paso de infante a adulto. Por eso, el árbol que antes se podía escalar, pronto se vuelve tendido. En esa contraposición entre padre

erguido *versus* padre tumbado, está el punto de inflexión en que el niño se da cuenta que ya no puede aferrarse a nada, por lo tanto solo queda deshacerse de él para completar su acto: *matarlo*, y, con eso, terminar el proceso de hacerse adulto.

EL NIÑO ENMASCARADO

La estrategia de enmascaramiento de la infancia a partir de una voz adulta aprobada es posible encontrarla primordialmente en dos potentes voces de la poesía chilena: Enrique Lihn y Gabriela Mistral. En algunos textos claves de ambos, apreciamos rasgos narcisistas que hacen del niño un sujeto oculto bajo una máscara.

La sensación de estar perdido en un presente angustioso es una de las características que se desprenden de la lectura de *La pieza oscura*, de Enrique Lihn. Allí, el sujeto se representa a sí mismo bajo la figura de Jonás en el vientre de la ballena, según la tradición bíblica cristiana: en un espacio cerrado, como en una pieza oscura, con un destino negro, en un abismo, solo e implorante. Pero resulta interesante agregar aquí una cosa más: la teoría psicoanalista asocia la imaginación digestiva (el vientre) como un síntoma de regresión a la fase narcisista. La necesidad narcisista primordial, tal como lo planteó Freud en su *Estudio del narcisismo* (1914) es la de ser amado por otro, por lo que el narcisista excesivo sufre una gran pérdida: justamente, el no ser amado lo suficiente por los demás. El miedo a la soledad, al desprecio o a la marginación hace que un sujeto de desarrollo *normal* supere esa etapa y se adecue a las normas sociales de convivencia. El sujeto de estos poemas, en cambio, pareciera ir al revés. De ahí, en cierta medida, su abandono.

La tendencia a medir el mundo como si fuera un espejo del yo hace que el sujeto se sienta vacío. De acuerdo a Richard Sennet en *Narcisismo y cultura moderna* (1977), “una sensación de estar como muerto o una incapacidad de sentir o relacionarse con los demás” (53). El sujeto pareciera no lograr superar ese vacío, generando en él otro movimiento: como señala Bachelard en *La poética del espacio*, “el com-

plejo de Jonás” es la necesidad del sujeto de refugiarse en un espacio que otorga las seguridades primarias de la vida en tanto imagen de una intimidad tranquilizadora en contraposición a una exterioridad amenazante. En este sentido, arquetípicamente, el refugio circular equivale al vientre femenino y estar en él implica un rechazo a salir de las imágenes familiares y cómodas. En este caso, podríamos entender esta regresión infantil a lo materno (el vientre) como una muestra de un excesivo narcisismo que se expresa a partir de una insatisfacción adulta, la cual, a su vez, es una metáfora extensiva de un desacomodo como poeta en el mundo de quien busca un lugar donde instalarse dentro del campo cultural: como señala Carmen Foxley en *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*, “lo paradójico de la figura de Jonás es que su profecía no se cumple debido a que Dios se apiada del arrepentimiento de los habitantes de esa ciudad y no los destruye, anulando con ello la efectividad del discurso del profeta. De ahí deriva que el poeta del texto, sea un profeta frustrado, como Jonás” (72). De hecho, el temor al *ninguneo* por parte del poeta es revelado por varios de los entrevistados por Oscar Sarmiento en su libro *El otro Lihn: en torno a la práctica cultural de Enrique Lihn* (2001). En el mismo plano, Lihn revela en varias entrevistas que hasta la publicación de *La pieza oscura* se sentía dudoso de su calidad como poeta ante la escasa recepción de su obra anterior. Esa frustración, señala Sennet, es común en la vida moderna: lo que se espera del exterior es tan vasto que este “se convierte en un mar sobre el cual flota el yo sin diferenciación” (54), por lo que las experiencias concretas con los demás nunca parecen suficientes. Al yo diluido solo le queda mirarse al espejo y recluirse en el trabajo poético.

El proceso de enmascaramiento en Lihn también se vincula con la recurrencia a temáticas de origen medieval que, al actualizarse en un contexto moderno, resultan no solo muestra de un profundo conocimiento de la historia de la literatura sino que también una crítica al tiempo presente. Uno de estos tópicos es el de *las etapas o edades de la vida* y que de acuerdo a Phillipe Ariès en su libro *El niño y la vida*

familiar en el antiguo régimen (1960) tuvo continuidad popular hasta principios del s. XIX gracias a la reproducción de un grabado llamado *Escalas de las edades*. En la concepción medieval se consideraba que la vida estaba separada por edades delimitables, por ejemplo, siete edades de siete años cada una o doce edades correspondientes a los doce meses del año, entre las variantes de una idea de corresponder la vida con elementos cósmicos o biológicos. Esta idea solía ser representada a través de una pareja de personas que suben una escala y luego la descenden en una suerte de arco simétrico y en el cual, bajo el centro, como si fuere el ojo de un puente, se hallaba la muerte representada como un esqueleto con una guadaña. Esta iconografía de origen medieval remite no solo a las danzas de la muerte; su repetición en las paredes familiares y almanaques generaba una estabilidad, un modo de concebir la existencia que iguala periodización de la vida con ciclo de la naturaleza y con la organización de la sociedad, lo que le sirve a Lihn para resaltar todo lo contrario.

La anticipación de la muerte y la visión de una existencia que se dirige irremediamente hacia ella la encontramos, en efecto, en sus tres monólogos, los dos primeros insertos en *La pieza oscura*. Uno es el “Monólogo del padre con su hijo de meses”, en donde el hablante, de actitud lírica apostrófica, adopta la voz de un padre de tono imperativo y pedagógico que aconseja a su hijo recién nacido, niño que no escucha ni sabe lo que le dicen: “Nada se pierde con vivir, ensaya; aquí tienes un cuerpo a tu medida” (26), para luego aventurarse a decirle cómo son las etapas de la vida; es decir, existe aquí una sensación de que en la vida no hay novedad, que todo está predeterminado dentro de límites reconocibles: el padre no cree que el niño podrá ser feliz cuando sea adulto, presentándolo como una proyección de sí mismo, hablándole desde una cierta *ancianidad*. Por eso, al final del poema, como en *Altazor* de Vicente Huidobro, como adelantándose al *momento mori*, el hablante insiste que en la vida “no hay tiempo que perder” (29), hay que vivir, porque nada se pierde con ello, la muerte llega pronto.

En el “Monólogo del viejo con la muerte” ocurre un movimiento similar. La diferencia está en que aquí es la muerte quien habla como personaje y hace que el sujeto se mire a un espejo para decir, irónicamente: “Y bien, eso era todo” (30), como diciendo esto era la vida. Frente al espejo, Narciso se ve a sí mismo en diferentes etapas: desde niño a anciano, configurándose como un sujeto que ha sido golpeado por la existencia (se señala en dos ocasiones la frase “le han pegado en la cara”, figura retórica de repetición que llena el poema de un aire de inconformidad). En este poema, como en el anterior, el sujeto se da espacio para pensar la existencia y en esa reflexión, la infancia aparece como parte fundamental de un ciclo vital amenazado, desde su origen, por la muerte.

El tercer monólogo, que completa y cierra el tríptico, es el “Monólogo del poeta con su muerte”, presente en *Poesía de paso* (1966). En este poema, el sujeto regresa a la niñez a través de la figura del Narciso que se ve a sí mismo cada siete años en un espejo sangriento:

Cuánta inocencia ahora
que la muerte prepara tu bautismo
en las aguas servidas de la sangre
una y mil veces transformadas en vino
quieres que tú te mires en ellas sollozando,
como si todo tu pasado fuera
algo por verse allí
en ese triste espejo que volvía a trizarse
cada siete años, con tu cara adentro.
Todo lo tuyo fue –dicen las trizaduras–
altos y bajos de la mala suerte. (63).

Este Poeta-Anciano-Narciso, del cual el hablante señala “te miras el ombligo del mundo”, termina, como en reversa, en su infancia, en donde “no más / juega tu corazón, como en un viejo patio / casi vacío” (65). Entonces ahora el Poeta-Niño-Narciso, infante “con las orejas y las manos sucias”, vuelve junto a su madre “para aventar del patio los

recuerdos / turbulentos” (65). Y en esa regresión, se vuelve Jonás buscando refugio.

Esa madre, como señala Julia Kristeva en *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis* (1996), es de quién el sujeto se está recién separando para configurar su identidad, puesto que el Narciso freudiano “no sabe en absoluto quién es”: su imagen es inestable, fronteriza, aún demasiado dependiente del “otro” (87). Pero es, también, una madre-poesía que lo cobija y salva de la muerte. Este poema resulta clave para entender la concepción que Lihn tiene de la infancia enmascarada: como un espacio de configuración de la identidad del hablante que intenta construirse, encontrar su espacio y crecer. Es ahí cuando se puede ver al espejo: al reconocer la imagen del yo, separada de la imagen de la madre. Pero para eso, debe volver atrás, a conjurar a los niños fantasmas.

En el caso de la poesía de Gabriela Mistral, la niñez enmascarada se hace presente en *Poema de Chile*, a través de la figura de la Mama. En efecto, el relato que la Fantasma hace respecto de su propia infancia, vinculada especialmente al Valle del Elqui, permite reconstruir una genealogía temprana de una estrategia de enmascaramiento que permite sobrevivir e instalarse en el mundo poético. La visión pedagógica que despliega la Mama a lo largo del poemario para dirigirse al ciervo y al niño, contrasta con el modo con que ella se refiere a sí misma disfranzando su propio descentramiento: ella es la apunta-senderos, la loca, la renegada, la fantasma, la huertera, la Trascordada, entre otros apelativos que marcan una autopercepción de sujeto tachado y que, sin embargo, mantiene la condición de cultivar huertos, de criar hierbas, de hacer crecer. Esta doble mirada sobre sí misma signa la trayectoria del poema y marca también la relación que establece con sus criaturas y en cierto modo la ruta que recorren, siempre ligada a lo natural, lo más lejos posible de las urbes, signo de lo patriarcal de lo cual tanto rehúye. Los tres terminan siendo sujetos descentrados, pero por sobre todo es la Mama quien proyecta en ellos su propia marginalidad, siendo estos

infantes un enmascaramiento de este yo dislocado. Al llevarlos consigo, sin embargo, los ayuda a que descubran su posición, restituyéndolos y liberándolos, en la enseñanza, de su posición subalterna.

La Mama es la olvidada, la confundida, la borrada, que vuelve, como apuntamos, con “segundo cuerpo” (15), mudada, y que responde por su nombre “aunque ya no sea aquélla” (16). Es una mujer “que de loca / trueca y yerra los senderos, / porque todo lo ha olvidado, / menos un valle y un pueblo” (19). El Valle del Elqui, Vicuña y Montegrande, es decir, su infancia, rodeada de montañas:

En montañas me crié
con tres docenas alzadas.
Parece que nunca, nunca,
aunque me escuche la marcha,
las perdí, ni cuando es día
ni cuando es noche estrellada,
y aunque me vea en las fuentes
la cabellera nevada,
no las dejé y me dejaron
como a hija trascordada. (62)

Se trata de una infancia rodeada de naturaleza, pero atípica respecto a lo que la sociedad espera de una niña que debe cumplir roles claramente delimitados: “no cosía, no zurcía, / tenía los ojos vagos, / cuentos pedía, romances / y no lavaba los platos...” (70-71). Una infancia sin deberes de hogar, una infancia de lecturas, imagerías y juegos solitarios en medio de la naturaleza: “Me tenía una familia / de árboles, otra de matas, / hablaba largo y tendido / con animales hallados” (71). Una infancia, en resumen, que se recuerda como un gran tesoro que siempre está a la mano, que nunca se ha perdido: “Mi infancia aquí mana leche / de cada rama que quiebro” (87). Aunque sabe que es imposible revivirla del todo, es un hermoso pasado que plantea un desafío: “¿cómo la revivo / con cabellos cenicientos?” (88), desafío

que prontamente le permite darse cuenta que no le presenta dificultad acordarse de ella: “no me cuesta, no, / recobrar canción perdida” (108).

Entre estas canciones perdidas, se encuentra, por cierto, el recuerdo de su propia madre, como un personaje que acompañaba silenciosa sus juegos y soledades. En la vivencia del vínculo madre-hija, como señala Magda Sepúlveda en “El acto de nombrarse Mistral en *Poema de Chile*”, “se mantiene el cordón umbilical, lo que a su vez la instala en el espacio tras-cordura” (162). La trascordada, la renegada, por tanto, encuentra en esta vuelta a su espacio de infancia, una posibilidad no solo de recobrar canción perdida, sino que también de re-uniión con su madre muerta y hacerse *cuerta*. El valle y las montañas que atraviesan los valles transversales de la cuarta región funcionan de modo signifiante como un espacio de realización y reivindicación que repara el olvido de la infancia.

Esta mujer se autodenomina, asimismo, como una Fantasma, un otro distinto, ajena a sí misma. Y en los sucesivos diálogos que va sosteniendo con el niño nortino, hay un momento significativo en que este le pregunta: “Y tú, ¿tienes otro nombre / la Mama?” (315). Y la respuesta es certera y decidora: “Sí, el que me dieron / y el que me di de mañosa / y el nuevo me mató al viejo” (315). Con esto, en cierto modo, la autora termina por clausurar la visión de su infancia, enterrando el nombre que asocia al Valle del Elqui, Lucila Godoy, por el nombre de poeta, Gabriela Mistral, que mata al viejo y la vuelve espectral. En este paso de niña a poeta, por “mañosa” (315), la autora signa su devenir en otro distinto al original. Mientras la niña es vista como un alegre ser humano en pleno contacto con la naturaleza del valle, la adulta poeta es vista como un ser opaco, avejentado, ceniciento, que si bien no tiene dificultad en recobrar canción perdida ni en dirigirse permanentemente “hacia la patria / de hierba que tuve lejos” (318), se sabe a sí misma como un ser dislocado, traspuesto, que únicamente está esperando la muerte. Podríamos señalar, incluso, que es doblemente espectral, porque ella también está muerta para un país que no la reconoce. Es fantasma respecto a su infancia y respecto a su patria.

Este final está representado, manriqueñamente, en una introducción al mar, después de haber llegado hasta el Estrecho de Magallanes, en el extremo sur del continente. Allí, Mama, niño y ciervo comienzan la despedida. La Mama, “loca, / comadre, andariega, vaga, / amiga de extranjerías / y mudadora de patrias” (334), busca dejar al pequeño con “un techo, un umbral de casa / y una madre que te valga” (335) y pasar el estrecho para fundirse en el mar, porque allí soñó una casa en donde al fin podrá descansar después de una larga errancia y porque “ya me llama el que es mi Dueño” (342). Pero debe asegurarse de que niño y ciervo estarán bien. Por eso manda al indito de vuelta al país de la hierba, el país de Lucila, el país de la infancia, “en la cual todos se aman” (336). Allí estará a resguardo y bien cuidado; lejos de las urbes y de la vida contemporánea, de la vida sangrante y desquiciada de los adultos, conducido por el ciervo como arriero. Y si la Mama se les aparece a ambos, será en forma de niebla o en forma de viento, para la cual no deben sentir miedo. Pero si no viene, son ellos los que podrán ir ahora donde ella, pero muertos. Una vez reunidos todos juntos de nuevo, la Mama podrá darles solo su nombre, “para que se acuerden” (343). Con esto, se expresa que aún estando muerta, la Mama seguirá cumpliendo una función protectora, siendo ella la única capaz de darles un nombre, porque nadie más lo hará por ellos.

Situada en el margen, descentrada y trascordada, su quehacer adquiere sentido en el rescate de los ninguneados, porque la sujeto de estos poemas también se siente parte de esa patria olvidada. Al aproximarse al niño y al ciervo, la Mama termina por cerrar un triángulo de dislocados, y enmascarándose en ellos, hablando por ellos, termina por sacar a luz, en *Poema de Chile*, una poética que intenta rescatar el Chile profundo, no oficial, el Chile del oprimido, el acallado, un Chile capaz de sensibilizarse por lo pequeño y delicado, por lo natural y originario en comparación con la fuerza violenta del cóndor y las ciudades. Un poema que intenta poner a la Madre a la altura del Padre, tratando de dislocar la cultura patriarcal en un proyecto utópico trascendente.

El logro, sin embargo, es parcial, puesto que si bien el plan se lleva a cabalidad, se trata de tres sujetos reunidos en torno a una fantasmagoría que no alcanza a reparar del todo el descentramiento. De ahí que en el proceso de enmascaramiento que realiza la sujeto, termina siendo ella el eje central, subsumiendo al huemul y especialmente al niño a su condición fantasmal. Estos *bultitos* quedan casi en el mismo abandono inicial debiendo hacer el camino de vuelta en soledad, desprotegidos, aún niños, lo que nos recuerda una característica especial de muchas de las canciones de cuna de Mistral, en donde la madre, en vez de proteger al infante, termina por oprimirlo.

Es por esto que, a fin de cuentas, de las dos visiones de infancia presentes en *Poema de Chile*, la única que termina cabalmente en redención es la propia de la Mama, asociada al Valle del Elqui, la infancia cuya canción se recuerda con poca dificultad. Porque la infancia del huemulillo y el indiecito ha sido parcialmente reparada: ellos quedan huachos y próximos al mar, al otro extremo del país, lejos de su territorio. Es más, la Mama por poco los lleva consigo al mar, los lleva consigo, si no a la muerte, al menos al abandono, a sobrellevar una existencia de fantasma o a hacerse fuertes sin madre ni padre, instalados en esta Matria que es un espacio alternativo a la Patria, un espacio igualmente de redención, pero frágil, desprotegido y silencioso, ahora sin Mama *abuachadora*.

EL NIÑO ESPECULAR

La imagen del niño frente al espejo se completa con el *niño especular* propiamente tal. El niño que une infancia y muerte. El niño que intenta reparar el espejo. Este gesto lo hallamos en tres publicaciones relativamente recientes de tres poéticas de la segunda mitad del siglo XX e inicios del nuevo siglo: Efraín Barquero, Gonzalo Millán y Javier Campos.

En *El viejo y el niño*, Efraín Barquero reúne los dos extremos de la vida: el niño y el anciano. Como dos polaridades de un mismo sujeto,

ambos personajes se funden de manera dialéctica para formar un solo sujeto poético, una síntesis especular signada por la experiencia de la temporalidad, ante la proximidad de la muerte. Ambos, “son como dos ciegos que al mirarse recobrarán la vista” (7). Ambos, “tienen los dedos manchados: el niño, de tierra fresca, y el anciano, del tabaco profundo de la edad, del vino desteñido del tiempo” (12). Ambos, “parecen tener la misma edad cuando están frente a la ventana abierta: la edad de la distancia” (22). Ambos, “tienen la misma cara de espera” (41). El sujeto pareciera ser un anciano que recurre a su propia infancia. Se mira al espejo, ya viejo, y ve a un niño. Y dado que el sujeto poético es consciente de la dificultad de volver a experimentar la infancia, crea una circularidad en que los dos personajes, niño y adulto, vida y muerte, se complementen mutuamente generando una síntesis que es, a su vez, múltiple, doble: uno es el hogar del otro, uno aprende del otro, y viceversa. Dos que se vuelve uno. Construye, de esta manera, una poética de sujetos en tránsito de aprendizajes mutuos, que permite revitalizar el *memento mori*, la espera de la muerte, cerrar de manera armónica el proceso de revisión del proyecto vital, en ese *mirar para atrás* frente al espejo.

El viejo y el niño son catalogados además como dos paseantes eternos, eternos vagabundos, dos ausentes, dos grandes conversadores. Estos son algunos de los epítetos utilizados para configurar una idea de la vida como viaje, tal como en la estética medieval de la escalera representada en las etapas de la vida, y en donde infancia y vejez, nacimiento y muerte, ocupan un mismo nivel, ligado a la materialidad de la tierra. Esta, finalmente, será el lugar de encuentro que soluciona la frecuencia temporal, generando así un único espacio que trasciende el tiempo, un espacio que lo contiene todo: la mesa de la tierra. Espejo terrestre que funde vida y muerte.

La imagen del *niño especular* adquiere otro cariz en la obra poética de Gonzalo Millán, específicamente en su último poemario publicado en vida, *Autorretrato de memoria* (2005). Se trata de un texto que guarda una íntima conexión con su poética anterior, especialmente con

su primer libro, *Relación personal*. Compuesto de 20 poemas, cada uno de los cuales puede ser entendido como un cuadro que intenta dar una representación ficcionalizada del yo, este poemario mezcla muy bien artes visuales y poesía, de modo similar a como lo había hecho con anterioridad en *Claroscuro* (2002) y en su póstumo *Gabinete de papel* (2008), con los cuales forma una trilogía de la *écfrasis*. Al igual que en estos poemarios, aquí es posible encontrar frecuentemente juegos y guiños a los códigos de la representación pictórica, como el contraste que se genera en el trabajo de luces y sombras, y de la representación fotográfica, a partir del interés por el negativo, la miniatura decolorada que revela el envés o espalda de la imagen. Estas concepciones estéticas entran en dinamismo en este texto en conjunción con temas como la memoria y la infancia, específicamente a partir de la figura del espejo.

Abre el libro un epígrafe sin atribución a ningún autor, que dice: “Todo pintor se pinta a sí mismo”, introduciéndonos como lectores inmediatamente a la idea de una especularidad del poeta-pintor que escribe-pinta con “los lentes ahumados (...) / las limosnas de la memoria” (15). Es decir, con una vista parcial, nublada, los recuerdos de la vida que ya está avanzando rápidamente hacia la muerte, dependiente a su vez de una memoria incapaz de recordarlo todo. En este sentido, este poemario en conjunto con su diario de muerte *Veneno de escorpión azul* (2007), funcionan como textos que en lo tocante al tema de la infancia unen los extremos de la vida: el germen y su fin, el niño y el anciano, desde un sujeto viejo consciente de la proximidad de la muerte y que busca en ella una trascendencia. En palabras de Paula Tesche y Noemí Sancho en “Cuerpos agónicos: representaciones de la muerte en tres poetas chilenos” (2012), como “un volver a nacer” (109).

Es en esta instancia de *memento mori*, cuando el hablante hace un recuento de su vida, desde sus orígenes, buscando un nuevo sentido en el repaso y en el momento de la incertidumbre ante lo que hay después de la vida. Así se pone en juego la doble función que tiene la revisión del pasado en su calidad de disolución, pero también de pro-

mesa, como expresa Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás*. No por nada otro de los paratextos que anteceden al conjunto de poemas, sacado del filósofo taoísta chino del siglo V a.c, Chuang-Tzu, dice: “¿Cómo puedo yo saber / que amar la vida no es una trampa? / ¿Que odiar la muerte no es extraviarse / como se pierde un niño al regresar a casa?”.

Como ese niño del poema, el hablante regresa a casa y en el trayecto se pierde. Con “una lucidez dudosa” (15) y con anteojos ahumados, regresa, pero con dificultad. El resultado es este poemario intensamente dedicado a la infancia desde la muerte, al niño desde el viejo moribundo, sospechoso de la proximidad de su fin, pero para quien recordar es un despertar que da lucidez creativa y capacidad de articulación de un dispositivo poético que juega con las huellas del yo en un lienzo en blanco, sentado en su gabinete, pintándose a sí mismo bajo nuevas coordenadas de interpretación.

Los ojos del niño aparecen en un poema como “Autorretrato con escenas poco originales”, en donde se pinta a un niño encerrado dentro de un armario, primero, y dentro de una pieza, después. Desde el alcanfor, a partir de una pequeña grieta que es como una cámara fija que solo da una sola forma parcial de mirar, el niño ve a sus “primeros padres / como cortados fragmentos de una tira / cómica” (17). Desde la pieza, en tanto, el niño ve detrás del montante, la pequeña ventana de la puerta, “las sombras más fascinantes y terribles” (17), las que parecen ramas que se mueven con el viento y que representan, a su vez, a un águila negra con una gallina y a un gallo luchando con una serpiente. El hablante se autorrepresenta aquí en un cronotopo que muestra a un niño fascinado en su escondite, por un lado, y asustado, por otro lado, con el movimiento del viento detrás de la ventana. Como expresa el título del poema, se trataría de “escenas poco originales” de infancia. Aluden a experiencias universales de fascinación y terror y que han sido largamente utilizadas por la tradición pictórica y narrativa, dos escenas prototípicas que al ser puestas de esta manera terminan siendo vaciadas en su poca originalidad, mostrando una copia que resulta más bella que

el original. Ambas escenas, sin embargo, refuerzan el punto de vista del hablante como la de un sujeto que mira, observa y que trata de dar cuenta de aquello que ha visto. Llama la atención, eso sí, que en la primera “vista” lo visto haya sido sus “primeros padres”, como si después hubiese habido otros. Esos tal vez responden a los que lo formaron en su manera de ver.

Un conjunto de poemas que hablan específicamente de la relación entre madre e hijo es el compuesto por “Recado bajo un magneto en un refrigerador Crosley”, “Yacente” y “Autorretrato lúgubre”. En el primero, se muestra a un niño que deja un inquietante mensaje en el refrigerador:

Mami,
La próxima vez
No manches por favor
Mi cepillo de dientes
Con sangre. (18).

Apreciamos aquí la idea de una infancia tensionada por una vida adulta, encarnada en la figura de una madre que mancha al niño, que lo signa y deja una huella. El recado es reclamatorio, es una queja realizada indirectamente, no cara a cara, y para que todos se enteren. Como acto de lenguaje, pareciera ser una petición de un niño hacia su madre para que no se interponga en él, respete su espacio propio, su privacidad. Pero tal vez no se trata solo de este simple mensaje: la sangre indica también filiación, herencia de la cual el niño no puede huir. Su vida entera ha quedado signada por esa mancha. Mancha, por lo demás, proporcionada por la madre, no por el padre.

Resulta aclaratorio enterarse, en este sentido, cuál es la visión que el sujeto tiene de su madre. La respuesta viene junto al poema “Yacente”, el cual viene acompañado con un aún más aclaratorio epígrafe tomado de Gustave Flaubert: “Abramos nuestros propios recuerdos / ¡Cuántas tumbas!”. El poema es un retrato de la madre, pintada de esta

manera: “Aquí yace la autora de mis noches / Con la mano en la mejilla y en la cara / Pegada la tristeza del domingo por la tarde” (26). Esta madre, autora de sus noches y no de sus días como expresa la frase popular, es representada moribunda, casi muerta, “con sábanas de mármol” (26), melancólica, adicta a los fármacos y a la nicotina, “un sarcófago de humo” (26), sentada como una estrella de cine con su silla ante el espejo, pero con un permanente siseo de serpiente a su alrededor. Sabemos que en la tradición cristiana la serpiente representa el pecado, el mal, la muerte. El cuadro que pinta-escribe aquí el poeta-pintor es un cuadro oscuro, terrible, de una madre que mancha, que ha manchado al sujeto. Atendiendo a aspectos de la biografía del autor, parece pertinente comentar aquí el suicidio de la madre del poeta cuando este tenía 21 años. Al tratarse estos poemas de autorretratos autobiográficos como metáforas del yo impersonal millaniano, “enmascarado o encubierto detrás de los objetos que lo desplazan a un lugar sin nombre” (128), como señala Biviana Hernández en “Gonzalo Millán y la subjetividad fragmentada del autorretrato” (2008), no parece descabellado establecer esta relación y concluir que el recuerdo de la madre ha quedado signado para siempre en la mente del sujeto bajo ese triste fin. Se entiende de mejor modo, entonces, retrocediendo hacia atrás, la queja del niño con su cepillo ensuciado por la madre.

Este recuerdo oscuro se completa con el poema “Autorretrato lúgubre”, antecedido nuevamente de dos esclarecedores epígrafes. Uno del poeta Amado Nervo que dice: “¿Mi secreto? Te lo diré al oído: / ¡Estoy enamorado de una muerta!”. Y otro, una expresión mapuche que dice: “Yo mismo me morí cuando se murió mi madre”. Ambos textos y el título se comunican con el poema modelizando su lectura. Ahora bien, resulta interesante destacar aquí que el sujeto tiene una linterna en su poder y con ella alumbraba toda posible oscuridad, alumbraba la muerte de su madre, enamorado de ella. El sujeto se denomina a sí mismo como el “guardián de una memoria envenenada. / El sereno de un museo de cera” (28), expresando de manera tácita el dolor y por

otro lado dando cuenta de cómo está configurada su memoria: llena de agrios recuerdos que parecen conformar un detenido museo repleto de falsas figuras de cera y que también ha oscurecido su adolescencia y, por extensión regresiva, su infancia en tanto negativo del momento actual de escritura, en tanto imagen silueteada, que se desvanece con los años.

Es por todo lo anterior que no llama la atención que el sujeto se autorrepresente a sí mismo desvalido, solitario y pálido en el poema “Autorretrato como pichón de paloma”. En este poema, el hablante dice de sí: “Estoy de pie como un pichón / en el nido cagado. / Me destaco sobre un fondo de tinieblas / por mi plumosa palidez de grisalla” (35), es decir, como un sujeto con diferentes tonos de gris, como cría de paloma, pequeño y en un nido cagado. En una casa manchada, con un fondo de tinieblas. Alumbrado en medio de la oscuridad. Un niño-luz que pareciera tener una temprana visión de la muerte. Un niño que ha visto todo, antes de tiempo. Un niño pequeño como pichón, pero viejo, signado por la muerte. De ahí a un poema como “Autorretrato con calavera” solo hay un paso: “Estoy sentado en las rodillas huesudas / de una calavera / vestida con largas ropas de mujer” (37), para luego rematar:

La calavera sonrío sin boca y sin labios.
Sonrío orgullosa mirando el esqueleto
Del niño nonato acunado en su regazo.
Estoy tan leve en sus manos
Como las migas de una hostia,
Amparado cual esqueleto de una hoja
O un caracol vacío. (37).

En este poema, como podemos apreciar, el sujeto se autorrepresenta como un nonato mecido por las manos de una calavera. Y es el mismo *niño bicho* de *Relación personal*. Un niño, en conclusión, cuya infancia pareciera no haber nacido nunca. Una infancia trunca, manchada. Un niño expirado: el negativo de la infancia. Un niño no nacido

niño, sino ya viejo. Y por cuyo cuerpo y cuya memoria quedan las huellas que el poeta ha intentado revivir y pintar en su poema-lienzo en blanco. Valiéndose de la ironía y el negativo de la imagen, el sujeto de gran parte de la poesía de Gonzalo Millán vuelve a casa y, en ese trayecto, en ese renacer ayudado por el ejercicio de la memoria, termina por tensionar las experiencias vitales comunes de los seres humanos de la época moderna.

Finalmente, es posible hallar en la poesía de Javier Campos otra forma de *niño especular*. Compañero de generación de Millán, partió al exilio, viviendo en Estados Unidos desde 1977. *El astronauta en llamas* (2000) es la metáfora de un sujeto que no vive en ninguna parte. Un sujeto perdido en el espacio. Perdido en el vacío y la inmensidad, que bien puede ser el símil de la red tecnológica global que nos mantiene a todos hiperconectados y solitarios a la vez. Una experiencia de desarraigo en la era digital que resulta paradójica al desarticular la idea de viaje como una aventura vital enriquecedora. “Mi impresión es que el rasgo que debe subrayarse en él, por encima de cualquier otro, es la ingravidez” (7), dice Grínor Rojo en el prólogo al libro. Un sujeto ingrávido, etéreo, solitario, consciente de la insoportable levedad del ser. Un sujeto desgarrado, *en llamas, on fire*, quemándose y encendido, activo y vivo, pero como muerto a la vez. Un sujeto inserto en una postmodernidad tecnológica que urge por parar, detener el reloj, el viaje sin sentido por los no lugares, los no países, escribir cartas y recados para un otro que son muchos otros y esencialmente él mismo. Cartas y recados que no se entregarán, cartas y recados para uno mismo, para poder mirarse al espejo, y que si tuviera música de fondo, bien podría ser la canción de David Bowie, “Space Oddity” (1969) del disco del mismo nombre. Odisea en el espacio, sujeto perdido en el universo.

El astronauta en llamas está compuesto de seis secciones, de los cuales al menos dos, “Las cartas olvidadas del astronauta” y “Recados infantiles escritos desde la nave espacial”, tienen como referencia a un sujeto infantil. En ambas secciones es posible encontrar una finalidad

comunicativa emparentada con la de enviar un mensaje dentro de una botella: textos enviados por un emisor náufrago a un otro del cual no se espera, casi, respuesta, otro que leerá tarde, a posteriori, planteando con esto un desfase comunicativo angustiante. La ausencia de respuesta y diálogo como símbolo de una imposibilidad comunicativa. El receptor infante como un ente pasivo, ausente, que no habla ni hablará.

En “La carta primera” de “Las cartas olvidadas del astronauta” nos encontramos con un sujeto que vuelve al país desde el exilio y siente la extrañeza de llegar a otro mundo. Un sujeto que se representa a sí mismo como un astronauta venido de otro mundo, un extranjero, un *alien*, un alienado. Y un país completamente distinto al que dejó años atrás. En este otro lugar no es posible reconocer ya casi nada, ni siquiera la propia experiencia de arraigo: “Masacraron y escondieron en una computadora invisible / Todas las imágenes de mi infancia” (47). Un país nuevo, que empieza de cero, sin memoria. Una ciudad que “ya no existe más” (50), que es una casa que “flota solitaria alrededor de la luna” (50). Un planeta, un país, una ciudad, una casa, una infancia que *ya no existe más*. Como en el efecto visual que se da cuando la nave espacial se aleja del planeta, pero invertido, todo se ve como en un gran zoom *reversivo*, hacia adentro, hacia la habitación profunda del sujeto que no reconoce ni su historia ni su lugar en el mundo. Sujeto *crítico*, de espejo trizado, a la deriva en medio de un paisaje irreconocible.

Los “Recados infantiles escritos desde la nave espacial”, en tanto, se abre con unos versos escritos en cursiva, en donde se declara el remitente de los recados, una niña: “*Vuelves a ser la niña de un cuento infantil / Con la que yo sueño siempre en esta nave donde vivo / Y te escribe estos recados que lanzo al universo / en una botella al azar*” (71). El tono nos recuerda a la apertura del *Ismaelillo* de Martí: versos, recados, cartas para un niño ausente por parte de un padre que está lejos, que no puede estar con él. Al mismo tiempo, el sujeto poético, el astronauta, declara su intención de volver a la infancia, al origen, como una manera de trascender a todo, como refugio poético: “*Cada vez que abres*

la puerta de tu espejo / Pasas a una casa llena de estrellas / Allí nada te contamina ni siquiera la radiación de las galaxias / Porque el origen de todo no es el Cosmos sino / nuestra propia / infancia” (71). En una estrategia poética similar a la de Teillier, el sujeto de esta poesía accede a la infancia abriendo la puerta del espejo. Del propio espejo que revela de manera especular una imagen infantil.

De ahí que el tono de estos poemarios esté bordado de ternura y cariño paternal. El emisor escribe directamente a una niña, la cual es la receptora ausente de los mensajes filiales: “¿Qué vestirás esta mañana soleada? / ¿Un vestido con pájaros y lunares rosados? / ¿Una cartera donde van tus lápices de colores” (73). El vector del discurso poético permite al sujeto conectarse con ese otro mudo, del cual no habrá respuesta, a partir de la imaginación poética, lo que a su vez lo lleva a su propia infancia: “Me gusta soñar lo que tú también sueñas: / un volantín celeste / dando vueltas muy lejos de la ventana de tu casa” (75). De esta manera, emisor y receptor se igualan en un mismo plano discursivo que permite realizar una infancia soñada, *in absentia*, como rebeldía ante la imposibilidad de recuperar ya nada y como manera de *tender un cable a tierra*, conectarse con una genealogía con sentido vital.

Se da aquí, por tanto, una experiencia de infancia distinta, sin lugar determinable, una infancia en tránsito, alertada por un sujeto alienado en medio de una sociedad que ha cambiado. Un sujeto solitario que no reconoce, en primer término, su lugar de origen, y que se instala en el desarraigo e incomunicación. Que se ve a sí mismo como un pasajero de una nave espacial que va a ninguna parte. La oscuridad de la noche, el vacío, la soledad en medio de la inmensidad cósmica funciona como metáfora del modo de habitar el mundo moderno. Y la galaxia termina siendo un gran espejo oscuro, negro, que revela la nada, que refleja la pequeñez del sujeto, su insignificancia metafísica en medio de una grandiosidad vacía. Esta situación de crisis del sujeto termina siendo un motor que lo mueve hacia la infancia. Así, en la

niña que se espera reciba sus recados, se deposita la esperanza de un fin al desarraigo, al poder conectarse con un origen, cifra poética de una infancia recuperada.

NIÑOS SIN PATRIA EN BUSCA DE COBIJO

Únanse al baile
de los que sobran.
Los Prisioneros, "El baile de los que sobran" (1984).

Una sola será mi lucha
Y mi triunfo;
encontrar la palabra escondida
aquella vez de nuestro pacto secreto
a pocos días de terminar la infancia.
Stella Díaz Varín, *Los dones previsibles* (1992).

El presente capítulo da cuenta de algunas de las trayectorias poéticas de sujetos infantiles sin nombre, sin patria y sin lugar, en busca de cobijo. Sujetos poéticos que escriben a pocos días de terminar su infancia. Subjetividades infantiles a quienes el paisaje del Chile democrático postdictatorial no llena ni resguarda. Después del gran hiato dictatorial, donde no hallamos significativas representaciones de infancia, como si la infancia hubiese entrado en suspenso, empiezan aparecer estéticas de nuevas generaciones de poetas que transitan por el espacio democrático como por un páramo, un paisaje vacío de sentido, sin horizonte. Ya no se trata de niños en la calle o en medio de bosques y campos. Tampoco, de niños encerrados en el hogar, como reos o huéspedes, mirándose al espejo. Los niños que comienzan a aparecer durante la primera década del siglo XXI, a diez años de recuperada la democracia, son niños un poco a la deriva. Niños sin lugar. Niños sin padres. Niños solos. Niños abandonados. Nuevas maneras de *huachismo* en un país neoliberalizado, de estómagos llenos, ultratecnologizado, subsumido por el consumo y la deuda, en pleno proceso de modernización cuya promesa de desarrollo avecina como horizonte una vida similar a la del primer mundo. A estos infantes sin padres los he llamado los *niños sin patria*. Sujetos que por diversas razones no parecen formar parte del tren de la victoria del Chile neoliberal.

Infantes cuyas identidades no son fácilmente reconocibles o mapeables, porque han quedado a la deriva en medio de la ola modernizadora.

Estas producciones poéticas funcionan como una muestra que signa el Chile de la postdictadura, entendiendo el *post* como una continuidad que no acaba ni anula el enunciado que remite a lo dictatorial ni lo da por finalizado como tiempo histórico. Por el contrario, entendemos el *post* como una permanencia que aún no podemos dar por terminada, *un después de* que posee un carácter vestigial y cuyas huellas aún perduran en nuestra sociedad, en consonancia con los planteamientos de Nelly Richard en *Crítica de la memoria* (2010). Este *después de lo dictatorial* ha sido trazado por la literatura chilena de diversa manera. Como testimonio o como autoficción, la llamada por la crítica *narrativa de los hijos* interroga a los padres y recaba en el pasado para reconstruir biografías fragmentadas. En poesía, el fenómeno es algo más amplio, pero igualmente inquisitivo. Se trata de poéticas en busca de un cobijo, un lugar donde entroncar estas subjetividades fragmentadas, porque ya no hay lugar posible donde afincarse. Poéticas que extreman el paisaje desolado de los noventa. Como señala Macarena Urzúa en su ensayo “Alegoría y ruina: Una mirada al paisaje de la poesía postdictatorial chilena” (2012), una parte importante de la poesía chilena que va de los años noventa hasta hoy “está escrita desde un lugar baldío, que se va vaciando de sentido y se aleja de aquello que ya fue” (250). En algunos significativos momentos de la obra de Sergio Muñoz y Rosabetty Muñoz, poetas nacidos en los años sesenta; de Christian Formoso, Alejandra González, Alejandra del Río y María José Ferrada, poetas nacidos en los años setenta; y, de Ángela Barraza, Diego Ramírez y Angélica Panes, poetas nacidos en los años ochenta, hallamos esta infancia manchada, de presente oscuro, de lugar baldío, buscando aferrarse a un proyecto identitario que mira hacia el futuro escribiendo para atrás.

A pesar de que muchos de estos autores no están incluidos dentro del grupo de poetas que Javier Bello llamó “Los naufragos” (1998), por un asunto de desfase temporal, encontramos en ellos algunos vín-

culos con las características predominantes de esta poesía de los años noventa, pero extendida a la primera década del siglo XXI: personajes a la deriva, en tránsito, bastante solos y abandonados. Un naufragio colectivo llamado poesía chilena de postdictadura.

Algunas de las lecturas críticas recientes dan cuenta de este panorama, así como también ayudan a configurar una amplitud de mira. Patricia Espinosa en su ensayo “La poesía chilena en el periodo 1987-2005” (2006), señala que la poesía chilena de postdictadura ofrece una amplia diversidad de registros y una trama heterogénea que la hace saludablemente variada. La falta de mitos y una idea de orfandad existencial ralentiza la atmósfera poetizada, por lo general un espacio más bien marginal, barrial, desgastado, que sirve de locación para exponer una vivencia fragmentada, acotada a un registro experiencial. Magda Sepúlveda en *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* invita a visitar esta ciudad postdictatorial mapa en mano, organizando un recorrido a partir del espacio ficcionalizado. Es así como los paseos peatonales y los baldíos, los cerros, las poblaciones, las hospederías y las discotecas se erigen como referentes espaciales desde los cuales ha sido poetizada la ciudad, encontrando allí las huellas de nuestra cultura *quiltra*. Algunos de esos márgenes han sido estudiados por Martina Bortignon en su libro *Margen, espejo: poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)* (2016), márgenes sociales desde los cuales emergen potentes voces poéticas que muestran, espejados, una desoladora imagen del Chile postdictatorial.

Pero también hay lecturas que ofrecen otras espacialidades. Un ejemplo es el texto de Sergio Mansilla *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)* (2010), centrada en la producción poética del sur de Chile. También está el trabajo de Walter Hoefler, quien en *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: Poemas 1973-2010* (2012) señala que la poesía chilena reciente ha encontrado refugio en las culturas locales (15). Ya nadie pretende ocupar el sillón presidencial de la poesía. En las últimas décadas, la tarea poética se ha diseminado por el territorio en busca de sentidos que permitan, antes

que todo, configurar un espacio identitario local. La eclosión de las editoriales independientes, en este sentido, ha servido de soporte para dar cuenta y conocer mejor la variada producción poética que se realiza en nuestro país descentralizadamente, desde un margen no solo territorial, sino que también crítico. Es por eso que un libro como el de Felipe Moncada *Territorios invisibles* tiene como uno de sus grandes méritos el de conformar una panorámica poética extracapitalina que permite entender la poesía chilena desde fuera de los circuitos canonizados, desde un lugar de producción habitualmente invisibilizado por la crítica centralista: la provincia. En otras palabras, proponiendo un reordenamiento de la mirada crítica en donde cualquier punto geográfico-poético puede ser el centro. En el territorio a menudo invisible de la provincia es posible hallar algunas de las más genuinas producciones poéticas actuales, bajo la lógica de una *localidad poética* que a menudo se aleja del discurso imperante que pinta un paisaje desolador. Gesto similar al de los textos reunidos en *Visión periférica* (2015), de Jaime Pinos, conjunto de lecturas, miradas, encuentros con la poesía chilena, que cumple la notable función de descentralizar el saber, por un lado, así como la de proponer una forma de lectura, por otro lado, desde el llano y no la cumbre, desde una periferia crítica y no desde un centro de poder. Veo en este tipo de trabajos una tendencia por tratar de articular un campo disperso, un esfuerzo por llenar de sentido este baldío *post* desde un trabajo poético y crítico cotidiano, sistemático y a contrapelo de las demoledoras fuerzas del hoyo negro neoliberal.

Todas estas visiones sobre la producción poética reciente, por lo demás, se pueden entender como atisbos y aproximaciones críticas que bajo ningún punto de vista agotan las posibles lecturas por realizar para la producción actual. La poesía chilena de las últimas décadas es todavía un vasto campo a explorar, una materia palpitante que todavía vibra y resuena en los oídos. En lo que respecta estrictamente a los imaginarios de infancia que la poesía chilena reciente construye, los niños que aquí aparecen representados también son apenas una muestra de un univer-

so mayor que debiese ampliarse y considerar, por ejemplo, a la nueva camada de poetas que comienza a aparecer durante la segunda década del siglo XXI. Queda esto como tarea para los lectores interesados en el tema.

EL NIÑO TACHADO

En *Lengua ósea* (2003) el poeta de Valparaíso Sergio Muñoz (Gabriel Cereño) configura una poética inscrita en la búsqueda identitaria de un sujeto tachado, un sujeto de madre muerta que ocultó su embarazo sin reconocerlo como hijo y de padre desconocido, de quien toma el nombre: Gabriel Cereño. El procedimiento recuerda al que realizara Juan Luis Martínez en *La nueva novela* (1977), la de renegar de su nombre civil para volverse anónimo, anulándose a sí mismo para hallar a otro. Resulta interesante, sin embargo, que el poeta tacha el nombre asignado por su madre-tía para recuperar el nombre de su padre, con quien no creció ni conoció. Vemos allí un gesto filial de querer reconstruirse en otro, espejarse en él, pero sin dejar de lado a la madre biológica. Inscrito oficialmente ante la ley como el hijo del hermano de su madre y pese a que su madre no se atrevió a reconocerlo oficialmente, el sujeto poético también asigna a su madre-tía un espacio vital en su genealogía poética, reconstruyendo con esto, de manera simbólica, una familia. Al menos poéticamente, el *niño tachado* puede volver a reunir los restos óseos de su familia, aunque esto diste bastante de la realidad que le tocó vivir.

También resulta particularmente llamativo en esta poesía la utilización de procedimientos que son propios de la neovanguardia chilena de los años setenta y ochenta, propios de las poéticas del ya citado Martínez como la de Raúl Zurita. Muñoz-Cereño recurre a una estrategia de lectura que ofrece documentos oficiales sobre la búsqueda identitaria del sujeto respecto de su origen, entregando las claves de lectura del texto: certificado de nacimiento, examen de ADN, comprobante de renovación de una sepultura, cartas judiciales, entre otros.

El procedimiento permite generar niveles de lectura que juega con una ambigua diferenciación entre realidad y poesía. El libro intercala, además, poemas con textos reflexivos, escritos en cursiva. En el que abre el texto, se dice:

Sin saber y sin entender por qué, desde que conocí las verdaderas circunstancias de mi nacimiento y de mi genealogía real e irreal, este pequeño fragmento de realidad, tomó una importancia vital, radical, extrema y profunda. Desde allí se suceden los versos que nombran mis conflictos de identidad.

Estos poemas y estos documentos, los ofrezco como un testimonio del tiempo y de la realidad más próxima, familiar y vital, de lo que me tocó vivir (7).

El poeta en crisis identitaria y económica debido a la muerte de la madre, al reconocimiento de un nacimiento otro del cual ya tenía noticia años atrás y al hecho de que su padre adoptivo inaugura un juicio que busca desalojarlo de la casa de infancia, hace del sujeto un sujeto *precario*, tanto en el sentido frágil del término como en el judicial, al ser acusado de vivir en una casa que, en teoría, no le pertenece. Se revela con esto, las múltiples motivaciones de recomposición que mueven al texto. El sujeto se ve en la obligación de “volver la vista / hacia el origen” (8). Instauro con esto un proceso de búsqueda de la verdad de su trayectoria biográfica, escapando de su inscripción oficial, rompiendo con su genealogía oficializada en la memoria civil, para inscribirse de esta manera en una *identidad huacha*, en la que se superponen los “presuntos padres” (9) a los padres adoptivos. La genealogía real e irreal, como le llama. Se genera así un pacto de verosimilitud que direcciona al lector a deber confiar en la veracidad de los documentos y volverse un testigo de este acto de enunciación similar al de un proceso judicial poético que revelará su origen y seguirá el nuevo proceso de conformación del sujeto.

En el acto de anulación del nombre, en el tacharse, esconderse o borrarse, hallamos un gesto poético que se vuelca hacia la infancia,

hacia un origen que intenta ser desenterrado. Suspender al yo adulto para hallar al yo niño. Indefectiblemente ese yo niño es un otro, y no solo eso, sino que también la potencia de otro. En otras palabras, al mismo tiempo que el sujeto indaga en la historia, crea la suya propia. Borrar un nombre significa afirmar otro. Y en ese espacio surge como fantasma la historia de una hermana muerta, hermana gemela, pero de la cual se tuvo siempre memoria a partir de las continuas visitas al Cementerio N°3 de Valparaíso. N.N. Muñoz, así la llama. Una niña sin nombre. El sujeto crece con la fantasía de su hermana muerta, a quien asocia como parte de sus juegos infantiles, junto a los restos óseos:

Una "niñita" innombrable e innombrada, que sin saber se convirtió en un cómplice de juegos y aventuras, encaramada arriba, en la tierra, entre las flores, cerca del mítico Emilio Dubois, que alcanzábamos a visitar de vez en cuando. (11).

El poema que da título al poemario, en tanto, tiene el carácter elegiaco de una voz poética dirigida a la madre muerta, en donde el poeta postula un desnacer como fórmula de encuentro definitivo con su madre: “yo desnací por la misma inmediatez / que perduró en tu silencio / fui la cicatriz de tu parto” (24). Acto necrófilo de retorno a las raíces, la recomposición de las figuras paternas y el reordenamiento del árbol genealógico, le permiten al sujeto, finalmente, poder nombrarse:

me revolqué en el olor de mi nombre
me revolqué en el color de mi sangre
me revolqué en el mirar de los míos
me nombré
y fui Cereño (27).

Mientras lo *óseo* nos remite a la idea de osamentas, restos, muerte, la *lengua* nos lleva hacia un origen, la filiación y el advenimiento del habla. Metonimia de un habla poética, lenguaje e historia se unen para encontrar allí una definición y una posición, o mejor dicho

una *posesión*, un punto de origen identitario para un sujeto que quiere saber quién es, cuál es su verdadera historia y su verdadero nombre. En ese trabajo, el *niño tachado*, el sujeto sin nombre, finalmente logra nombrarse, nacer a la escritura, volver a nacer, tomando el nombre del padre. De este modo, se apaga la angustia de un sujeto sin nombre que tiene la necesidad de verse en un papel oficial, un documento que certifique quién es, para así cerrar la infancia. La oficialidad que escoge es la escritura poética. El acto de nombrarse Cereño. El acto de nacer a la poesía. Inscrito en la pérdida, en el retroceder hacia atrás, el sujeto que busca legitimarse, sale de su ilegitimidad de niño huacho para entrar en la norma y que quede todo en el papel. Pero no en cualquier norma. La única posible es la poética. Una norma simbólica. La de una lengua que reúne los huesos del pasado. En el acto de certificación del yo, hallamos por tanto dos tipos de identidad: una *legal*, oficial, que es la que se documenta, y una *ilegal*, no oficial, que es la que se construye poéticamente. Así, un nombre termina dando paso a otro nombre. La tachadura se borra.

LA NIÑA MUÑECA DE NADIE

En nombre de ninguna (2008) de Rosabetty Muñoz, es el octavo libro de la autora nacida en Ancud. Ligada al grupo Aumen de Castro, de donde han emanado importantes voces para la poesía chilena como las de Carlos Trujillo, Oscar Galindo y Sergio Mansilla, entre otros, Muñoz se ha caracterizado por construir desde su primera publicación de 1981, *Canto de una oveja del rebaño*, una sólida y original escritura que la convierte en una de las voces más reconocidas de la generación de los ochenta. Me interesa rescatar, en particular, el texto de 2008 publicado en Valdivia, en donde nos encontramos, desde la configuración de su portada (una bolsa de basura) y el texto mismo (una suerte de álbum familiar), un muestrario polifónico de voces en torno a la figura de jóvenes madres pobres y niños abandonados, no deseados, abortados o asesinados.

La recurrencia a la visualidad lo conecta con otras poéticas del periodo, como la de Gonzalo Millán, que ocupa la écfrasis como procedimiento poético. Imagen hablada, cada poema se configura a sí mismo como un retrato poético para conformar este álbum fotográfico. De hecho, cada poema se encuadra en un marco que simula a los de este tipo de libros. También, al imaginario de los relatos infantiles, al comenzar cada poema con una letra capital, tal como la haría Florencia Smiths en un libro publicado el mismo año, *El margen del cuerpo* (2008). El poema que abre el texto dice así:

Esta, la de la foto, es la misma que jugaba con su muñeca todo el día y en la noche la arrojaba para que no sienta frío ni miedo. Se resistió a tirarla cuando perdió un ojo. Siguió negándose cuando cayó sobre la estufa y se quemó el brazo de goma. Y cuando se le apelmazó el pelo. Y cuando quedó con una sola pierna.

Es la misma. Sin señales de pena, posa con los restos del recién nacido sobre los trapos con los que limpió el piso. (4, sin numeración en el original).

Se trata de un texto que signa la atmósfera del poemario. Atmósfera de bebés muertos. Atmósfera de madres que, *sin señales de pena*, se escenifican sin apego, igualando al recién nacido con una muñeca rota. Trapo, rastrojo, basura, desecho, cuerpo fragmentado, resto. Todo a un mismo nivel. Escena que pone en tensión la supuesta figura de la mala madre, que cuestiona el mandato cultural de ser madre, al mismo tiempo que desrealiza la visión idealizada de la maternidad, con una escritura fría, aséptica, minimalista, que intenta no adjetivar en demasiado, que se cuida de juzgar, a pesar de que se explicita una conciencia escritural que expone ante todo la necesidad de hablar, la necesidad de decir, de nombrar, porque “no es tiempo de amarrar la lengua” (26).

La infancia desrealizada de esta poesía está asociada también a la recurrencia de un imaginario infantil de niñas rodeadas de muñecas, habitando un espacio que le es propio, solo para ellas, al interior del ho-

gar, en la intimidad. La experiencia, sin embargo, también está signada por lo desagradable:

Cuando cayó su muñeca al pozo séptico, a ella misma le cubrieron la nariz con un pañuelo impregnado de colonia y la bajaron amarrada de la cintura, para rastrear entre la mierda de los suyos. Después tuvo que refregar el amasijo de plástico y sacarle brillo a los ojos de vidrio. Y después lavar la ropa, lavar la ropa toda, toda la ropa. Y todavía más tarde, escarbar con una astilla debajo de las uñas, donde el olor se concentró para siempre (7).

Se trata, por tanto, de una infancia manchada, con huellas indelebles que perduran para siempre. Atmósfera de familias en donde no hay presencia de figuras masculinas, familias marcadas por la pobreza y la precariedad cultural, de madre bordadora y televisor encendido todo el día, de mujeres solteras que rezan el rosario cada noche, de olor a desechos humanos y restos de animales. Ambiente de niña cuyo vestido de primera comunión que su madre “demoró meses en pagarlo” (8) termina siendo usado para el velorio de un angelito, lo que genera el llanto de la niña preocupada por cómo iba a poder sacarle al vestido “el olor a entierro” (8), el mismo olor nauseabundo, de muerte, que emana de todos estos poemas.

El embarazo adolescente, el aborto y el infanticidio son los temas centrales de este libro. Se les rodea en varias dimensiones, no se alza el pulgar ni hacia arriba ni hacia abajo, sino que se la examina con ojo documental, aunque a veces se escapa y termina por predominar un leve tono doliente, elegiaco. Por eso, estos hechos se asocian a marcas textuales como agua, río, fuente, borboteos, todos estos significantes que remiten a un líquido amniótico que corre y se pierde, en medio de la nada, junto a significantes como sombra, huella, pozo nauseabundo, bolsa de basura, que remiten al desecho que se entierra o se esconde. Se poetizan, por tanto, algunas de las prácticas culturales asociadas a la ilegalidad del aborto:

Ay del cuerpo abierto en canal
despojado de su niño
en operación de urgencia
(sobre la mesa de la cocina).
Ay de la que se entierra un palillo
o un tallo de apio o una rama de espino.
Ay de la que se toma una taza de cloro.
Ay de la que se acuesta boca abajo
mientras su amiga le salta encima (20).

Todas estas jóvenes han actuado “en nombre de ninguna” (21). Son vistas por la sociedad como “hijas de la patria” (21), pero perdidas, “en pecado mortal” (21). Son la muestra del fracaso de un proyecto patrio que ya no puede concebir hijos porque no hay futuro. Son ellas las malas ciudadanas, las que se niegan a ser madres, las que no quieren cumplir el rol que la sociedad les ha asignado. Ellas añoran otra posibilidad de ser, construir una identidad otra, abierta al goce por ejemplo, cuya única posibilidad no sea la de erigirse como madre. En nombre de ninguna. /n/. N.N. Sujetas borradas. Mujeres sin nombre. Sin sexo. Sin patria.

Chile es uno de los pocos países del mundo en donde el aborto es ilegal bajo toda circunstancia. Al momento de escribir este libro, aún se discutía en el Congreso Nacional su legalización bajo tres causales: riesgo de vida de la madre, violación e inviabilidad del feto. Como práctica clandestina, por tanto, debe ser algo que se oculta, algo peligroso, escasamente higiénico, con riesgo de muerte y pena de cárcel. Asociado a esto, en determinados contextos culturales, la maternidad adolescente es símbolo de deshonra. Son ellas uno de los grupos más vulnerables para la exposición a condiciones sanitarias deficientes que ponen en riesgo sus vidas. En un contexto campesino, el asunto puede ser peor. A la joven “tiesa y orgullosa, como heroína de novela” (9), que no le cuenta a nadie de su joven ingravidez y que se sienta horas y horas “sobre una estufa de cancagua rota” con “las manos ordenadas en el regazo” (9) para contemplarse en el avance de un precoz embarazo, de un día para

otro comienza “a llenar” su vestido de flores, por lo que termina siendo confinada, ocultada, a una pieza trasera junto a un gallinero: “Casi al mismo tiempo, en la canchagua empezó a crecer una flor buscando aire por la abertura del caño. Tenía aspecto pavoroso y un olor nauseabundo, por eso su madre le regó agua hirviendo” (9). Resulta interesante rescatar aquí que el lenguaje usado también oculta el hecho, evidente, de un aborto casero reflejado en el agua hirviendo que mata la flor, como si fuese algo que no se pudiese nombrar. Algo que no tiene nombre. Un lenguaje que recubre con adjetivos fuertes –pavoroso, nauseabundo–, pero que indirectamente señala un acto culturalmente ignominioso y sancionado.

Pero ya vimos que este lenguaje oblicuo no es el que predomina en este poemario. Por lo general se trata de uno directo, punzante, porque hay que hablar, hay que darle nombre a lo que no tiene nombre. La voz poética ha asumido la voz de *nadie*, de *ninguna*. Y para hablar de los niños muertos, escoge la tradición poética-popular de los *angelitos*, haciendo un giro respecto a las representaciones predominantes del siglo XX que culminan con la visión de Violeta Parra, ya que aquí los angelitos no son vistos únicamente por sí mismos, sino que ahora tienen madres. Son angelitos con madres. Y madres jóvenes, solteras. En esta poesía los niños muertos son representados como angelitos voladores que se les aparecen como fantasmas a las *jóvenes madres de nadie*, angelitos cuyos restos escondidos entre las matas son el hallazgo festivo de los perros vagos. Niños de nadie, botados en bolsas de basura, niños de nadie, /n/, N.N.:

Ahora tenemos aquí
una bolsa negra que contiene un niño.
Sabemos que sufrió.
Que se retorció.
Que se le pegaba el nailon
en la abertura de la boca.

No alcanzó a reír.

No alcanzó a colgar
de la ternura de un pezón (19).

En la vida pueblerina siempre aparece, sin embargo, la imagen de la mujer buena, piadosa, que se preocupa de la salvación de todas las almas. Es el caso de Bernarda, la mujer que aparece en otra fotografía, preocupada por el caso de las guaguas muertas y a quien “se le contrajo de golpe el vientre vacío. Reclamó en el juzgado al Primer Niño para acunarlo muerto, le puso de nombre Aurora y lo enterró en un lugar sagrado para tener donde ir a dejarle flores. La tumba que compró es amplia para que vayan llegando sus hermanitos” (12). Bernarda, mujer que tiene nombre, asigna un nombre, Aurora. Transforma el ninguno, el nadie, en alguien. Intenta reparar el ciclo de muerte con la esperanza de un nuevo día para los niños de la patria. Así, con el acto de nombrar, es posible cerrar el círculo. Así, el angelito, con “una piedra en cada mano” (29), ahora puede volar, ahora puede ascender al cielo: “Ahora que hemos visto cómo consiguió un nombre / cómo se hizo de una familia siendo ya cadáver, / ahora puede aflojar sus alas falsas / y dejar que la lluvia estropee el traje prestado” (29). Acto reparatorio, *En nombre de ninguna* se vuelve un juicio poético que toma la voz de la marca de lo femenino en nuestra cultura, tratando de desborronear parte de sus borraduras, parte de sus tachaduras, sus *ninguneos* en el País de Ninguno.

EL NIÑO FRÁGIL

El sexto poemario del poeta puntarenense Christian Formoso se titula *bellezamericana* (2014), así, todo junto y con letra minúscula. El título recuerda al nombre de una película, *American Beauty* (1999, dirigida por Sam Mendes y traducida al español literalmente como *Belleza americana*), así, separado y con sus correspondientes letras mayúsculas en inglés. Y si en la película se traza un retrato de la sociedad norteamericana de fines del siglo XX, en este extenso poemario de más de ciento cincuenta páginas se juega, entre otras cosas, con la estética

del cine, así como con la fotografía y la teatralidad, para reconstruir una biografía poética de comienzos de siglo XXI de un sujeto migrante, perdido entre el Norte y el Sur, en diferentes espacios de una globalización entendida como espectáculo, pero también como espacio de múltiples pliegues y vacíos. El cine que aquí pareciera actuar como hipotexto, sin embargo, parece más un cine próximo a la estética de un David Lynch o de una *road movie* que la de un cine comercial: se suceden en este espacio habitaciones de hotel, planos de extensos parques, personajes inquietantes, pueblos oscuros y perdidos como Twin Peaks.

El poemario también llama la atención, entre otras cosas, por su configuración estética, de tipo circular, ya que abre con una sección titulada “fotografía antes del viaje” y cierra con la sección “fotografía después del viaje”. Al mismo tiempo, alterna textos en verso y textos en prosa, la mayoría de ellos afines a la idea de un guion cinematográfico en donde son comunes las acotaciones sobre el lugar de la cámara, qué tipo de imagen aborda y a qué velocidad. También, hay otras características que son llamativas: por el uso permanente de la letra minúscula, que rompe con la ortografía normativa del idioma español, escritura anormal que muchas veces adopta un tono infantilizado; por el uso de constantes referentes literarios, como por ejemplo Rilke; por situar a un sujeto que transita por el continente americano entre Estados Unidos y Punta Arenas y por Europa, como si no habitara en realidad en ningún lugar lo que recuerda, también, la estética del no lugar posmoderno, la estética que se puede apreciar, por ejemplo, en cualquier cuadro de Edward Hopper; por nombrar a personajes que no tienen nombre, sino únicamente una letra inicial; y, por la recurrencia a un personaje que es la espectacularización de sí mismo, un personaje que pareciera ser el protagonista de una película clase B.

Respecto de esto último, queda en evidencia desde la elección de la portada: una imagen del autor en 1974 (Formoso nació en 1971, es decir, con tres años de edad) que pareciera ajada por el tiempo, que simula un espejo trizado o una fotografía arrugada, de la cual es posible

ver sus pliegues, los que además se parecen a una telaraña. Al mismo tiempo, el texto que abre el poemario sirve para complementar una obligada lectura inicial: “me llamo cristian / y mi apego es *savedra* / nací en puntarenas / no me acuerdo más” (7, cursivas en el original). Como dijimos, no solo llama la atención el uso de nombres personales en minúsculas, sino que también marcas de oralidad de un español mal urdido, coloquial, que economiza el lenguaje. Finalmente, el sujeto configura un origen huacho, un sujeto que no sabe decir su nombre, clave identitaria que se haría extensiva para todo el espectro latinoamericano, como falla de origen. Y *no se acuerda más*. Inventa, por tanto, un relato de origen caracterizado desde su inicio por ser el de un sujeto trizado, un sujeto en búsqueda de identidad. Un sujeto perdido en la nada que se asimila a la figura del ciervo mistraliano, animalillo frágil, niño, huacho, en peligro de extinción, símbolo de una fragilidad afectiva respecto del vacío mundo postmoderno.

El sujeto transita devenido en ciervo y luego en zorzal como en una película de terror cuyos escenarios alternan bosques, montañas, habitaciones de hotel y ciudades de diversas partes del mundo: “abrí la boca y de mi boca / de ciervo salí” (14). *Un niño ciervo* de filiación mistraliana. Una síntesis posmoderna del indiecito y el huemulillo de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral. *Niño frágil*, que busca el nombre de su padre en una guía telefónica, padre desconocido de quien todos rehúyen nombrar y que se dice era borracho. Su madre, en tanto, es tan solo una C. Sujeto sin nombre, padres sin nombre, la voz poética escenifica su nacimiento en un lugar lejano hasta adonde ha llegado la madre para tener el bebé a escondidas, huyendo de la vergüenza de la sanción social: “mugrienta. ladrona. escucha. a nombre de quién. aunque la madre lo ha repetido, no lo recuerda” (74). Sujeto que habita la Habitación Rilke de un hotel. Un espacio que se busca poetizar. Una búsqueda del lar perdido. Pero esta habitación parece un escenario. Un estudio de filmación. Un simulacro. Puesta en abismo. Y el poemario como una continua sucesión de imágenes de terror. Recurrentemente,

la escena se funde en negro, se oscurece, dando paso al continuo de fragmentos. Hay un telón, un escenario, un público lleno de niños “de pechos abiertos” (40) y la certeza de que “el destino no sería más de lo que cupo en la infancia” (40). El personaje se observa a sí mismo como un muñeco vestido de ciervo. Juega con una niña que es una cierva. Ambos son como dos “muñecos abrazados torpemente” (41) que juegan bajo la mesa, como en “La pieza oscura” de Enrique Lihn. Ambigüedad de una infancia sexualizada. Ambigüedad de una no infancia. Infancia nonata. O infancia irresuelta que transcurre en todos lados como en una pantalla de televisión. Es claro, por ejemplo, la disonancia de espacios que se dan en algunos poemas: mientras el sujeto recorre calles y lugares de reconocidas ciudades del mundo (Philadelphia o New York, por ejemplo), los motivos de esos textos se centran obsesivamente en la imagen de un niño de diez años que caza zorzales en los bosques sureños. Ese zorzal es ahora el sujeto poético. Niño Ciervo devenido en Niño Zorzal. Pajarito cazado por otro niño. Pajarito que esquiva piedras. Pajarito de pecho herido y toda la película, todo el escenario, se vuelve ahora el pecho herido del zorzal, la imagen de un niño sin un lar y que va perdiendo el habla. Por eso, las “rondas en times square” son rondas silábicas, de palabras sin terminar, apenas murmuradas. Rondas rotas, tristes. De niño mudo. In-fante.

En definitiva, en *bellezamericana* toda la arquitectura del poemario hace recordar una pesadilla, un macabro espectáculo onírico que responde a la pregunta de cómo representarse a sí mismo, cómo construir un relato de un espejo trizado, la historia de un “ciervo desterrado” (12), un ciervo que se pregunta “qué hago yo en medio del pasto” (13), en medio de un descampado llamado aldea global. Un Niño Ciervo tembloroso, esquivo y fugaz, un Niño Zorzal de pecho herido. Niño Frágil, viejo y “arrugado” (44). Huacho, de cuencas vaciadas, protagonista de una película de trama fragmentaria y discontinua. Se trata, por cierto, de un sujeto dislocado que no está, en verdad, habitando ningún lugar, un sujeto de foto descolorida que dice de sí mismo que

ha dormido dentro y fuera de esa imagen, sin poder recomponer del todo la trizadura de su patria. Los poemas finales, sin embargo, dan una sensación de cierre que se aleja de la idea de una película terrorífica, aunque también lejos de un *happy end* total: el sujeto logra dar con la identidad de su padre desconocido y se entera que muere en 1982 y que una vez acabado el plazo de arrendamiento de su nicho mortuorio, termina siendo reducido con sus restos en una fosa común. Una vez revelado esto, la habitación se transforma lentamente en dibujo y se acaba la película, ya que ahora la vida se suspende y se anda con “la quijada cerrada” (161). Esto permite dar una “última vuelta a la plaza del corazón” (161), de la mano, con “saltitos zorzales y sonrisas. y en tu otra manito un remolino de papel” (161). La imagen final, al menos, es la de un sujeto niño dando saltos por la plaza, contento, sin saber del todo quién es: un infante en toda su edad, despreocupado y frágil, ahora sin herida, sin sombras ni fantasmas, como si nada hubiese pasado, como pura potencia que permite dar inicio a otra película, totalmente distinta. Como si el *film* se pudiese rebobinar y empezar todo de nuevo. El círculo se cierra. Se acaba el viaje. El espejo trizado se recompone. El *niño frágil* sabe ahora vivir con su fragilidad.

LA NIÑA HOSPITALARIA

La enfermedad del dolor (2000) de Alejandra González plantea, entre otras cosas, una infancia de hospital, una infancia de niña que juega con la proximidad de una muerte que afortunadamente no llega. Una infancia de un cuerpo que siente dolor y que espera, como máximo horizonte de expectativas, una “sanidad incompleta y marginal” (20). Cuerpo intervenido quirúrgicamente, cuerpo cuyas cicatrices son la marca de una trayectoria atípica, anormal, y que cierra rápidamente una de las posibilidades más reconocibles de la infancia, la de los niños que corren, saltan y juegan, disponiendo de su cuerpo en plena libertad. Esta infancia, por el contrario, es una infancia de silla de ruedas, infancia de salas de hospital y salas de recuperación, infancia de encierro y cuidado junto a otros niños en similares condiciones, cuyas lágrimas

“fueron convertidas / en sal de comer” (12), todos acostumbrados al dolor, todos jugando un mismo juego triste y aburrido de sala de espera, todos “fabricándonos la angustia / que nos daremos de comer” (14).

Se trata, primordialmente, de una extrema y profunda experiencia solitaria, en medio de “este infierno de aire falso / que derrite los chocolates / entibia los lápices de cera / y las revistas” (28), y que se encarna a la hora de visita, en la niña que nadie viene a ver y que observa desde su cama a las familias de los niños presentes en la sala común, mientras poco a poco desentumece los dedos de sus manos “rozándose en un baile sin destino” (28), como recién saliendo de un sueño de morfina que solo llevará a otro y a otro y a otro sueño. Una experiencia de terror al ver que el niño de la cama de al lado que se quejaba ya no volvió. Una experiencia de juegos absurdos, de niños que no tienen otra cosa para jugar que sus camisones eternamente abiertos y que exhiben sus cuerpos intervenidos. Una experiencia de cuerpos de niños “hechos de moretones” (33), que son solo piel, abortos de silencio, niños mudos sin derecho a la queja, niños fantasmas que recorren los pasillos, niños infectados de estafilococos, niños que circundan la muerte, los niños habitantes de las cuevas de catéter:

Nosotros
los niños enfermos
seguíamos jugando
en las esquinas de las salas comunes

unos amontonados en sillas de ruedas

otros sujetos a una cama donde descansaban
nuestras cabezas condenadas a cascos respiradores
de astronautas abandonados en atmósferas extrañas
o atornillados
a balanzas que mantenían nuestras columnas en su lugar

A la mayoría de nosotros le habían nacido alas de aviones
que obligaban a nuestros brazos
a ser amigos de sueros y calmantes (40).

La experiencia de la *niña hospitalaria* está signada por los ciclos médicos de intervención, la rutina tediosa y violenta de las salas de hospital, por “la obligación del llorar” (41), por la exhibición permanente e involuntaria de un cuerpo que cicatriza y, por sobre todo, por el aprendizaje de un lenguaje otro, un propio abecedario que es completamente diferente al abecedario del niño escolarizado o de cualquier otro niño. Este lenguaje se constituye como Glosario en la segunda parte del libro, vocabulario que muestra el reverso de toda experiencia traumática que necesita, que busca y debe ser nombrada. Lenguaje que desestabiliza cualquier forma de gramática *normal*. Lenguaje, signos, enunciados, que solo pueden ser decodificados de manera poética, como única vía posible para expresar aquello que por cruento, no tiene nombre. Por ejemplo, la palabra Niños:

Los niños me han seguido. La luz sigue igual pero ahora tengo absolutamente claro que un gran incendio ha pasado por aquí. Lo sé. Quizás estuve ahí. En la humedad que se esconde tras todo lo reseco. Los niños son los hijos de la familia que vivía en la casa. No sé cómo lograron salvarse, pero me siguen con sus caras. No con sus cuerpos, sino con sus caras que son una misma. Sin emoción. Como un grupo de fantasmas que me acompaña (77).

Poética del duelo, *La enfermedad del dolor* da cuenta de un tipo de infancia que hasta ahora no había aparecido en la poesía chilena. La infancia de los niños hospitalarios, los niños intervenidos por la ciencia médica, aquellos que el espectáculo televisivo de la Teletón estereotipa y convierte en símbolos de la exhibición de un cuerpo maltrecho y que solo existen para el resto de la sociedad como parte de un show de sensibilización colectiva. Esta poética del dolor va mucho más allá y rehúye de cualquier forma de espectáculo. Es la poética de una temprana sobreviviente, de una niña que aprende a jugar con la muerte y escapa de ella aprendiendo un lenguaje otro, después de *lo reseco*, como elaboración, acompañada de sus fantas-

mas. Poética del daño y reparación. Poética de la experiencia más allá de todo juego retórico.

LOS NIÑOS MUERTOS

Niños (2013) de María José Ferrada, es un poemario que cumple varias funciones. A primera vista, pareciera ser un libro de poemas para niños que vienen acompañados de bellas ilustraciones, con un lenguaje poético orientado al público infantil. Al finalizar su lectura, sin embargo, nos encontramos con una nota que revela el fondo de cada poema y permite comprender el verdadero sentido del texto: allí nos damos cuenta que se trata de un libro para todo público, que busca rescatar del olvido a los niños menores de 14 años que aparecen nombrados en el *Informe Rettig* (1991) de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación creada bajo el primer gobierno democrático de postdictadura, al mando del demócratacristiano Patricio Aylwin. Se trata de 32 niños ejecutados, un detenido desaparecido y uno que hasta el 7 de agosto de 2013 figuraba como desaparecido, día en que fue encontrado en Argentina por las Abuelas de la Plaza de Mayo, pasando ahora a formar parte de la lista de niños restituidos. Se trata, por tanto, de un poemario político, que contiene treinta y cuatro poemas, cada uno con el nombre de un niño, escrito para rescatar la memoria de cada uno de estos 34 niños víctimas de la dictadura. El rango de edad de los niños va desde el mes de vida hasta los trece años.

Los poemas tienen la particularidad de ser brevísimos, mínimos, y de estar escritos en presente o futuro, como si los niños estuviesen vivos. Cada poema es una brevísima imagen que se construye a sí misma como una oda a la vida. Así, Alicia ha estado de cumpleaños y de todos los regalos que recibe ella prefiere los globos que adornan su fiesta. Jaime “se hizo amigo del pájaro que vive en el árbol frente a su ventana” (14, sin número en el original). Eduardo “está seguro de que lo mejor del otoño / es ver cómo la primera hoja del árbol decide desprenderse de la rama” (16). Mercedes descubre que la luna era como

un gran queso. Nadia deposita en el río que se forma en la vereda tras la lluvia, tres barquitos de papel. Nelson “descubrió que la luna cabe en un vaso de agua” (34). Cuando crezca Luz, “será coleccionista de sonidos” (43). Hugo será poeta y “hará un poema que rime / con el *clap clap* de las suelas de los zapatos / sobre los charcos” (49). Y así. Un niño tras otro. Cada niño, un poema. Cada poema, un niño. Cada texto, una breve estampa que respira vida, que juega con la subjetividad infantil desde la perspectiva del niño. En ese sentido, Ferrada es una sensible observadora de las actitudes y obsesiones infantiles. Se pone a la altura de ellos. Por eso en sus poemas la niñez aparece tan vívida, tan clara y posible, tan encontrable en cualquier otro niño. Ella misma tiene ojos de niña para escribir esta poesía.

Esta obra es posible inscribirla, por una parte, en el marco de una pedagogía de la memoria que se propone no olvidar, que busca el recuerdo como una forma de evitar la repetición de la historia traumática. Es un texto que conmemora y realiza un acto de justicia poética. Justicia que el Estado chileno no ha sido capaz de garantizar. Y por otra parte, pone en el tapete uno de los tantos temas pendientes en materia relativa al periodo dictatorial: la pregunta por el destino de niños que fueron tomados presos, niños torturados, niños que nacieron en cautiverio, niños robados. Una materia que en Chile aún no ha explotado como sí ha sido en Argentina. Es de una obviedad insultante suponer que los niños dañados y victimizados directa o indirectamente por la experiencia dictatorial son muchísimos más que estos treinta y cuatro niños muertos, desaparecidos o restituidos. Este libro, por tanto, adquiere un valor tremendo y una resonancia que va mucho más allá del lenguaje estrictamente poético.

LA NIÑA RESILIENTE

La poética de infancia de Alejandra del Río es la de una sobreviviente de la dictadura cívico-militar. Una infancia clandestina. *materialmente diario* (2009, título en minúscula) es la crónica de una niña de

ocho años que se siente como Ana Frank, encerrada, enclaustrada, sin poder salir a jugar a la calle, sin poder hablar. Encerrada en sí misma, en el mundo que construye al interior de su habitación y en los juegos que se inventa con toda suerte de talismanes que conforman, finalmente, su universo infantil, un museo imaginario: cerámicas diaguítas, muñecas y papeles, muchos papeles que sirven para dejar la huella “de la palma creadora” (63). La voz poética transita entre la infancia y la adultez, revisitando una trayectoria individual que busca exorcizar los fantasmas del pasado y construir a partir del conjuro un relato poético como elaboración de un pasado traumático. Dice en el poema que se titula, justamente, “Resiliencia”: “Nunca jugamos a ser madres / sólo en historias de terror (...) / Nunca buscamos en la calle / amiguitas de volantín y ronda (...) / La muerte era nuestra niñera de día y de noche” (61-62). Se trata de una infancia de horror, acompañada de muerte, miedo y silencio. Infancia de niña testigo: “Tengo ocho años y la piel desierta” (63), ocho años que no tienen inocencia. Niña a la que nada se le oculta, que sabe que debe callar en público, no hablar de los amigos de los padres que de pronto llegan de noche a la casa, no hablar de la música ni los afiches ni los libros marxistas. La historia de una niña cuyas circunstancias históricas obligan al retraimiento, pero que la vuelven resistente a la adversidad.

La experiencia de la infancia en dictadura se va trazando en este poemario a modo de conjuro. La escritura sirve a Alejandra del Río como el único recurso posible que permite otorgar sentido a la experiencia. Es por eso que resulta recurrente en esta poesía la proximidad con el acto de escritura como modo de determinar la existencia. La escritura del diario, su visita y revisita a través de las operaciones no lineales de la memoria, a través de una continuidad que no es cronológica, sirve de *materialidad*, soporte, concretización de la experiencia dictatorial. Mejor dicho, el único soporte posible para configurar una infancia dañada. Asimismo, en el acto voluntario de imbunchización de la voz poética que coge una “plateada aguja ancestral” (31) que le permita hilvanar “el

punto que hará costura mis ojos / mi boca / mis oídos / mi sexo” (31), encontramos un acto de retrainimiento que permite interrogar los signos del cuerpo, sus escombros y tesoros guardados. Cerrar los orificios, volcarse hacia dentro, forma parte también de un acto de contrición que allana el terreno para una escritura de interrogación, cuestionamiento y liberación de todo maleficio, de todo espectro, de toda deuda con el pasado. El cuerpo amurallado permite, así, blindarse de todo posible nuevo dolor. Una zona amurallada que es de aislamiento y protección a la vez. Una memoria arqueológica que excava con cuidado cada una de las capas del pasado. Una cueva que hace frente a las voces del pasado que esta poesía conjura y llama, frente a la vuelta de la niña que fue y vuelve en su encierro a hacerse presente, a interrogar la sobrevida, la sobrevivencia.

LA NIÑA ENRABIADA

En *Inventario colectivo* (2010) Ángela Barraza se propone, de un modo similar a Alejandra Del Río, rearmar una experiencia de infancia en dictadura, pero esta vez como ejercicio *colectivo* de memoria. Se trata de una infancia dictatorial cuyo rango de experiencia vital es un poco menor respecto a la de Del Río, tan solo la diferencia entre alguien nacida en los años setenta, un año antes de comenzar la dictadura, y alguien nacida en los ochenta, en plena dictadura. La infancia aquí retratada, por tanto, equivale a la dictadura de los años ochenta, la de la crisis económica, las protestas sociales, y la del pacto político que posibilita la vuelta a una democracia tutelada. También forma parte del paisaje poético el Chile de los años noventa, sus políticas de la memoria y de la desmemoria, un paisaje poético que recuerda mucho al retratado por Gonzalo Justiniano en su película *Caluga o menta* (1990), donde la fe por el poder de cambio de lo político comienza a sufrir un duro retroceso, en especial entre los más jóvenes, desencantados por el escaso efecto que ha tenido en sus vidas la vuelta de la democracia. El resultado es un texto poético de una sujeta enrabiada, que necesita reconfigurar

un pasado individual que pueda formar parte de una experiencia colectiva. La memoria individual como muestra de una memoria colectiva: “Por todas partes, de fondo / o de costado, entra en mí / la memoria” (10). Por eso, todo el aparataje paratextual del poemario, configurado especialmente a partir de referentes musicales populares como Los Prisioneros, Sol y Lluvia, Víctor Jara o Inti Illimani, ayudan a conformar con sonido de *cassette* la banda sonora de una época que a veces se recuerda con nostalgia, aunque la mayoría con rabia y desazón, incluyendo la interrogación que se hace a los padres respecto a su participación política en el giro histórico que vivió Chile durante los años setenta y ochenta. Son muchos más los otros referentes que ayudan a conformar un cuadro de época: Radio Moscú, los comentarios televisivos del cura Raúl Hasbún, una galería completa de políticos, informes noticiosos de *El Mercurio* tomados de manera irónica, el Himno de Carabineros, la estrofa del Himno Nacional que los partidarios del régimen militar cantan con orgullo, los libros de Marx o Brecht, etc., todo formando un *collage* sonoro y visual que acompaña a los textos poéticos y que, sobre todo, forman parte del universo cultural de la voz poética que ha tomado un micrófono para gritar a cuatro vientos su cuestionamiento del Chile actual.

El Himno Nacional fue compuesto por el poeta chileno Eusebio Lillo en 1847, consta de seis estrofas y un estribillo. En los actos públicos se canta únicamente la quinta estrofa y el coro. Durante el gobierno militar, sin embargo, fue costumbre en los liceos y escuelas públicas el acto cívico de cada lunes con el que se daba comienzo a la semana lectiva. Este acto consistía en el izamiento de la bandera nacional junto a la entonación del himno, coreado por todos los alumnos de la escuela en el patio central. La tercera estrofa fue incorporada por los militares de manera obligatoria, quedando como símbolo musical del periodo dictatorial. Dicha estrofa ha sido implícitamente proscrita por la sociedad chilena, se escuchó durante los funerales de Pinochet en 2006 y rara vez es entonada por los partidarios de la ultraderecha pinochetista

en los cada vez menos frecuentes actos públicos de conmemoración del periodo. Ángela Barraza abre su poemario con la tercera estrofa. En esta apertura del poemario encontramos una finalidad pedagógica desde un lado irónico que deconstruye un enunciado anclado en nuestra memoria como símbolo de opresión, al reescribir esta estrofa del Himno Nacional, utilizando negrillas y mayúsculas: “**Vuestros nombres** valientes soldados / Que habéis sido de **Chile** el sostén / Nuestros pechos los llevan **grabados** / ¡**LOS SABRÁN NUESTROS HIJOS TAMBIÉN!**” (3). Vemos aquí la idea de reescribir una historia que pocos han hecho como legado para los hijos, para el conocimiento de las generaciones posteriores y, al mismo tiempo, un acto enunciativo de fijación de la memoria, advirtiendo que la memoria que busca justicia tiene grabados los nombres de los perpetradores y que no olvidará ni descansará hasta tener algo de justicia. Hay, por tanto, un marco enunciativo para todo el poemario que declara su intencionalidad de querer hacer justicia a partir del ejercicio de la memoria, ya que las instituciones encargadas de ello no lo han hecho.

Resulta interesante, además, el nivel de conflicto interno que expone la voz poética respecto de su propia posición sobre el periodo dictatorial. Se trata de una voz que ha crecido en un hogar donde se habla del tema, donde hay libros y música que refieren al periodo como dijimos, pero también es una voz que siente algo de culpa cuando escucha con gusto y devoción la canción “Rape me” de Nirvana, del álbum *In Utero* (1993), y se acuerda de una tía torturada y violada. La letra de la canción, el *viólame* de la canción, vacía de contenido toda lectura política. Y sentir eso pareciera que fuera algo que no estuviera permitido. Lo mismo que encontrar FOME (sic) un libro de Patricia Verdugo. Y sin embargo, la conciencia política de esta voz es duradera y, por sobre todo, crítica. Como dijimos, la revisión del periodo hacia atrás implica una interrogación a los padres: “Papá explícame por qué no te mataron, dime / por qué no estás tú muerto, dime (...) Papá dime / cuánto lloraste por no hacer nada” (18-19). Y, en el presente, la constatación de

un incipiente vaciamiento de los significantes fuertemente entroncados en nuestra sociedad porque “no hemos sido capaces de apropiarnos de nuevos libretos” (27), la llegada del hastío, “la mala raja de nacer en una época de nadie” (28), de haber llegado al final de una película y ser testigos y actores del comienzo de otra, la película del Chile Transicional, el advenimiento de una nueva sociedad de mercado que se toma el devenir social, económico y político del país, donde se puede hacer una larga lista de palabras que hablen del pasado reciente “y ya no pasa nada” (14), está todo vaciado, transformado en mercancía, pero mercancías ya desechas, sin utilidad alguna:

Tucapel Jiménez, un palillo huacho
Miguel Enríquez, una caja de perfume
Gladys Marín, unos zapatos azules de taco aguja, sin tapillas
Gato Alquinta, una plancha sin cordón
Patricia Verdugo, una peineta plástica amarilla muy sucia
Augusto Pinochet Ugarte, una medalla de san Benito oxidada (48).

La voz de estos poemas, asumiendo la de un nosotros generacional, termina por invocar una autorreflexiva mirada crítica para dar cuenta de la inacción, el hastío, el silencio y el miedo instalados en la primera generación de jóvenes democráticos, los naufragos, la generación de nadie, la del vaciado paisaje noventero, la de los que no tienen culpa de “ser transición y tránsito / transitar, sólo transitar” (36), la de los que prefieren, todavía, “seguir bajo la bata de mamá” (35), sin poder crecer, sin poder asumir el mandato histórico de construir algo nuevo. *Inventario colectivo* es un recuento de la derrota, de la estupefacción y la perplejidad de sentirse a la deriva abrazando la nada, masticando el fracaso y la culpa de querer mirar al futuro con aspiraciones materiales: el trabajo estable, la casa propia, el auto. El conflicto de una generación fantasma entre el relato heroico, la terrible verdad histórica y el presente chato. Sin poder arrancar de la histo-

ria. Una generación crítica, pero sin fuerzas, que se dispone con culpa a entregarse casi sin resistencia a la derrota: la instalación definitiva de un Chile neoliberal, individualista y competitivo, en donde ya no se confía en nadie. Parafraseando a la propia poeta: *Game over*, se acabó el juego.

EL NIÑO MINORITARIO

El escenario que Diego Ramírez construye en *Brian, el nombre de mi país en llamas* (2014) es una suerte de continuación más detallada y focalizada del que ya había presentado en *El baile de los niños* (2005), esto es, la de una marginalidad territorial y sexual que podríamos asociar a lo que Néstor Perlongher ha denominado los *devenires minoritarios* de sujetos no garantizados: niño, homosexual, pobre, *flaite*, *emo*, que habita el extrarradio de la ciudad, como modo alternativo, contracultural, de subjetivación. Ramírez construye en sus poemarios una personalidad marginal deseante que se sale de la muda pasión que debe ocultarse a los ojos de la sociedad heteroconservadora. Personalidad deseante que deviene pedófilo: un adulto que ama a un niño-joven-púber. El devenir, dice Perlongher, es un proceso del deseo: “Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en inmisión con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el ‘entre’ del medio, es ese ‘entre’” (168). La alianza *en contagio* de la voz poética con un púber llamado Brian es el *entre* de esta poesía. Una alianza minoritaria, *aberrante* según el parámetro normalizante, un amor marginal en medio de un país en llamas, en situación permanente de protesta, de expresión de un descontento y un malestar porque la teoría del chorreo neoliberal no se ha cumplido, la riqueza prometida no ha llegado a toda la población y la democracia adquirida no garantiza la igualdad entre los sujetos ni asegura sus derechos mínimos. Ambos poemarios, por tanto, son la poetización de una exclusión extrema, cabal, representada en la secreta vida nocturna de jóvenes adolescen-

tes excluidos vistos como niños, como niñitos frágiles, como niñitos a la deriva cuyo único espacio de realización concreta y real es el *baile general*, una ronda alocada de discoteca pansexual. No ya canto ni ronda, sino baile. Baile desenfrenado en la oscuridad de la discoteca, el único lugar posible donde se puede expresar el cuerpo minoritario, abandonarse.

De ahí que el estilo de escritura sea una *facilita*, como el propio Ramírez la denomina. Una escritura *facilita*, en diminutivo, menor. Una escritura que deviene menor como única condición escritural posible para nombrar el reverso de esta historia oculta del Chile *flaute*, la de los niños que no aparecen en la historia más heroica del país, la de los niños que bailan *solitos*, pintarrajeados, travestidos, disfrazados, *borraditos del cielo*, entregándose al placer en los baños sucios de la disco. La de los niñitos sin afecto, sin padres, sin patria, bailando una eterna canción que habla de ellos mismos, en una noche que no acaba nunca. Y Brian es el nombre de uno de esos niños, uno de esos nombres que avisan la pobreza, como dice Pablo Paredes en su poema “Cuidado con el perro quiltro” (2005): “me gustan los nombres que avisan la pobreza, esos nombres como Jhonatan y Jenifer, esos nombres que dicen cuidado con el perro quiltro, que marcan terreno, que avisan la selva” (13). Brian engloba toda esta realidad, forma parte de este Chile *quiltro*, repleto de huachos sociales, este país mezcla de todo y de nada, *patipelado*. Es por eso que la poesía de Ramírez (así como la de otros compañeros generacionales) no debiese ser juzgada bajo los criterios de una poesía culta, sino que bajo los parámetros de una poesía *quiltro*, sui generis, pintiparada, que excede los códigos habituales y tradicionales de representación. Como señala Magda Sepúlveda en *Ciudad quiltro*, la potencia de estas poéticas radicaría en que generan una nueva utopía que fluye sin trabas, a contrapelo de la ley y la norma, donde se respira, por sobre todo, una desenvuelta libertad. Estas subjetividades bulliciosas, de mala raza, de individuos despreciables y sin importancia, como reza algunos de los significados de lo *quiltro*, se fija en la imagen de este

niño minoritario, objeto de amor y deseo, pequeño pasivo sobre el cual recae todo el dolor de la pobreza, la violencia y la desigualdad.

LA NIÑA DE BARRO

En el prólogo a *Barro* (2014) de Angélica Panes, el hasta entonces Coordinador de Literatura de Balmaceda Arte Joven, Rodrigo Hidalgo (uno de los grandes responsables de la aparición de una nueva camada de jóvenes poetas de renovada factura), señala que una de las características esenciales de este poemario es que tiene la capacidad de dar cuenta de los fragmentos dispersos de un país. Panes, nacida en 1986, la autora más joven de esta selección, configura un texto poético en donde el Chile neoliberal de fines de siglo XX y principios de siglo XXI, en efecto, aparece de manera fragmentaria pero continua, coherente, como fotografías o postales que permiten reconfigurar algunas de las expresiones que signan la vida cotidiana del Chile de los últimos veinte años, especialmente desde la perspectiva de un margen ciudadano: la población. El recurso utilizado es la activación de una memoria algo *vintage* y que se expresa en la fotografía polaroid que da cuenta de un paisaje filtrado, amarillento, del “año mil novecientos y tanto” (12), hablando de una infancia de tierra y barro, “los vasos reventados, las paredes mullidas / que arruinaron el juego de ir descalzas” (12). No una infancia triste, sino que una infancia pobre de barrio al cual la modernidad nunca llegó, “precarios niños que jugaban con juguetes / rotos que jugaban con tierra y barro y motitas / de alguna flor hedionda, tiznadora” (12). Infancia rota. Juguetes rotos. Niños rotos. Rotitos. Pobres. Precarios. El barro como materialización de la pobreza. Infancia de patio de tierra y reja de palo, de terrenos baldíos, de tierra viscosa y resquebrajada, de olor a duraznos podridos en el suelo, de sillones viejos abandonados en las esquinas, de ropa lavada que se ensucia con el polvo. De bateas y baldes. De tierra baldeada “y el barro negro o podredumbre” (20). Infancia de veranos asoladores, desolados, inmovilizantes, con niños “que juegan

y se mojan / delante de un grifo abierto a eso de las tres de la tarde” (22) y niños que se manguerean en el patio, tiznando, manchando la piel de tierra fresca.

Resulta característico de esta poesía las acciones de higiene que lleva a cabo la sujeta lírica: se barre el patio y la calle, se lava ropa, se restriega la mugre, se escobillan las alfombras, todo huele a detergente y cloro, como si el acto de limpiar fuese una frenética necesidad que posibilita sacudirse del polvo, la tierra y el barro. Acto de higienización para sacudirse de la pobreza, pero también como una forma de limpiar la memoria, de despejar de ella los recuerdos tristes o violentos, “la niñez acabada de golpe” (15) y la letanía de un tiempo desesperanzador “que se nos abigarra / en lo profundo” (35), tiempo que transcurre en la población a paso demasiado lento, fatigoso, pleno de tedio y parsimonia. El barro signa simbólicamente el espacio poético y lo tizna, formando una materia viscosa. Al secarse, en tanto, forma grietas, hendiduras y resquebrajaduras. La metáfora sirve para dar cuenta de una memoria de infancia ultrasensitiva, ligada a olores, colores y al tacto, por un lado, y para dar cuenta de una memoria de infancia trizada, manchada, que urge recomponer sus grietas reseca, por otro lado, “la desidia de un tiempo que ni fue mejor, ni peor” (44).

El patio de barro de Chile, ese que no aparece en las postales ni en los grandes avisos publicitarios. El patio de barro que se oculta del rostro oficial que sale al mundo. El tiempo del barro en los zapatos de “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros, del futuro que no es ninguno. El Chile de los pasajes de clase media y media baja, con un vecino escuchando música a todo volumen. Y sin embargo, el Chile de ropa desperdiciada, cloreada, para que de tan blanca pueda brillar. Para que de tan blanca, aspiracionalmente, también pueda participar de la blancura del Chile exitoso, limpio y con olor a limpio, ordenado y seguro, del Chile de edificios altos con vidrios espejados y arbustos en las calles. El fin de la infancia es el clareo del paisaje pobre de la

población, la borradura de toda marca indeseable, es la constatación del pasto seco quemado por el sol, del eterno barro impregnado por todas partes, una cerveza desvanecida cuando ya se es grande y que todo siga igual. Tan igual. Tan desigual.

ESCRIBIR LA INFANCIA

Mi infancia es
un acuario inaccesible
un ebrio país de
trompos y palomas.
Sergio Hernández,
Últimas señales (1979).

Aquello semejaba enteramente recuerdos;
pero recuerdos ¿de qué? Parecía que se
evocaban cosas que nunca han existido.
León Tolstoi, *Infancia* (1852).

La memoria es siempre una representación, dicen Liedeke Plate y Anneke Smelik en *Technologies of Memory in the Arts* (2009). Esta puede ser comprendida como el efecto de una variedad de discursos institucionalizados y prácticas culturales, pero sobre todo, como una compleja tecnología que se manifiesta en formas de objetos, textos, monumentos, íconos e imágenes. El arte y la literatura, entendidas como tecnologías de la memoria que vinculan el presente con el pasado y el futuro, inscriben, en consecuencia, a la infancia como un espacio de ineludible presencia fantasmal, cuyas huellas aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer.

La pregunta por el sujeto rememorante que realiza Walter Benjamin se complejiza en la disolución de la reconstrucción arqueológica del sujeto que excava en la fría tumba de la memoria. En su construcción poética, la reflexión sobre los “desechos de la modernidad” orienta su mirada sobre diversos aspectos de la vida de los niños: por ejemplo, los juguetes. En las hilachas de ropa, los trapos, los plásticos rotos, en todo objeto capaz de satisfacer la curiosidad y convertirse en objeto de juego, se representa una infancia que se construye a partir de la ruina, de lo que la modernidad destruye y bota. Estos restos parecieran ser

símbolo de algo incompleto o destructivo, de una orfandad en medio de un paisaje lleno, pero vacío a la vez, cercano a la muerte.

Los objetos de infancia, dice Elizabeth Wood en “The Matter and Meaning of Childhood Through Objects” (2009), pueden ser articulados como una tecnología de la memoria. Cualquier objeto, no solo los juguetes: estos residuos conforman una narrativa personal de un particular tiempo y espacio, y de las ritualizadas experiencias de infancia, pero por sobre todo permiten vincular identidad con tiempo histórico, al funcionar como mediadores de determinadas y concretas experiencias. La conformación de la identidad de los sujetos a través de los objetos de infancia está atravesada, en consecuencia, por los vínculos que retrospectivamente realizan en contextos, espacios y tiempos específicos.

Los objetos infantiles que permanecen vivos en la mente proporcionan ayuda para la conformación de una memoria colectiva de infancia, incluso cuando no forman parte de una conexión personal. Es lo que sucede, por ejemplo, con el National Toy Hall of Fame en el National Museum of Play de Nueva York, donde se exponen de manera permanente una cantidad considerable de objetos de juego (Barbie, G. I. Joe, Lego, osos de peluche, etcétera). Estos juguetes propios del siglo xx americano ayudan a construir una universal, popular y a menudo idealizada remembranza de la infancia, que hace recordar, en cierto modo, a la selección de juguetes que hacen Disney y Pixar en la saga animada *Toy Story* (1995, 1999 y 2010). Sin embargo, el problema de esta colectividad generacional es que nunca llegará a ser personalizada si no se tiene una experiencia real y directa con ellos. En otras palabras, lo que se entiende por memoria colectiva de infancia es un juguete descentralizado y fragmentado de nuestra propia identidad. Wood, como Benjamin, expresan, en resumen, la idea de que la infancia no puede ni debe ser entendida únicamente de manera colectiva o epocal. Señalan que cada infancia es personal, única, subjetiva. La infancia es una experiencia irremplazable e insustituible que puede mantener puntos en

común con otras infancias, pero siempre mantiene una porción de ella que es refractaria a toda teorización.

¿Qué es lo que pasa entonces con el sujeto que escribe sobre infancia? En *Mi infancia en Berlín alrededor del 1900* Benjamin señala que escribir la infancia se vincula con el ejercicio de un tipo de memoria que excava en el propio pasado enterrado como una “fría tumba”, cuya bóveda “parece devolver el presente tan solo como un eco” (45). De este modo, la memoria vendría a ser un medio de excavarse a sí mismo para descubrir en el pasado algo que explique, parcialmente en tanto eco, parte del presente. Quien recurre al pasado, encontrará una serie de profundas capas, como un tesoro de imágenes, enterradas en esa casa de la niñez donde los infantes se esconden, como reos en una celda, como poetizara Enrique Lihn en “La pieza oscura” en esos niños que juegan a escondidas envueltos en frazadas confundidos unos y otros como nidos, como celdas. Este proceso de recuperación, dice Benjamin, hace que la infancia sea un “mundo desfigurado” (66), borroso, una transposición temporal que permite que, finalmente, se entienda como un sueño del pasado que jamás podremos rescatar del todo, que “nunca podrá despertar” (77).

Es por esto que la figura del niño aparece en el pensamiento de Benjamin de manera nostálgica, pero enteramente vivo en la evocación. El infante vive en la antigüedad de cada día, dice. Para él todas las cosas son naturales y están dotadas de una fuerza catatónica. Su relación con ellas es totalmente mimética. Le gusta conservarlas, imitarlas y luego enmascararse con ellas, formando con todos sus enseres o adornos una especie de almacén, un “arsenal de máscaras” (50). Para el niño, cada cosa vive, está llena de ojos y oídos: es así como se inicia en la secreta vida de los objetos ordinarios y construye una jerarquización de ellas, ordenándolas y desordenándolas.

Una visión afín es la que plantea Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación*, para quien escribir la infancia significa actualizar el recuerdo de un ser que le antecede, siendo el texto “el eco de un pasado

desaparecido” (175) que a veces nos sorprende al mostrarnos el niño/a que fuimos. Este pasado es inmóvil, sin devenir, liberado del engranaje del almanaque. Por eso, la infancia no tiene fechas, sino estaciones: el verano son todos los veranos vividos. Para Bachelard, el niño no vive de las fábulas que le cuentan los adultos; su más grande fábula, “que no le cuenta a nadie” (180), es la propia y nace de la soledad de sus ensoñaciones en “las horas en que no pasaba nada” (182): las horas del hastío, del extremo aburrimiento en el espacio encerrado de la casa, donde emergen las visiones y los olores de un universo en expansión. Benjamin y Bachelard mantienen ideas vinculantes acerca de la infancia como algo, se podría decir, que no fue, sino que es, en el adulto, presente. Una actualización de la memoria, con todos los defectos y arbitrariedades que esto implica, y que deja huellas tanto en quien la escribe como en quien la lee.

Para Michel Foucault, en cambio, el niño –al igual que el criminal, el loco, el obrero, el soldado o el trabajador común y corriente de la sociedad capitalista– es un cuerpo dócil y útil para la sociedad disciplinaria que institucionaliza la vigilancia y el castigo. Así lo refrenda en *Vigilar y castigar*: “Las instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta; las divisiones tenues y analíticas que han realizado han llegado a formar, en torno de los hombres, un aparato de observación, de registro y de encauzamiento de la conducta” (178). Esta maquinaria, además, se inscribe en la institucionalidad social como una tecnología política, tendiente a sostener un saber y un poder que somete al cuerpo y a la racionalidad de los sujetos sociales bajo el manto objetivado del conocimiento, el desarrollo, la libertad y el orden. El niño vendría a ser, en tanto sujeto que se inserta gradualmente a la vida adulta a través de su instrucción y normalización, una víctima de una ortopedia correctiva que busca prevenir cualquier desviación con tal que funcione como cuerpo útil. Atado de manos, su existencia inequívocamente se dirige al suplicio del disciplinamiento silencioso de la sociedad panóptica.

La novela *Patas de perro* (1965) de Carlos Droguett bien podría ser un ejemplo de esta concepción. Bobi, quien ha nacido con una malformación física incorregible (tiene patas de perro) es discriminado en el colegio y golpeado en la calle. Es un ser que, finalmente, necesita ser invisibilizado por una sociedad que no opera bajo los códigos de la inclusión, una sociedad normalizante que termina por confinarlo en un manicomio. Resulta interesante, sin embargo, como señala Ignacio Álvarez en *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad* (2009), que en esta novela se termina hablando mucho más de la comunidad que lo engendra y persigue que del propio héroe, pasando a inscribirse como una lectura en clave no solo de una identidad chilena *patiperra* (el chileno que se hace la vida al andar fuera del país), sino que de una patria humillante y opresiva, que no soporta la diversidad de sus miembros.

Una mirada que se vincula con la de Foucault, aunque tal vez algo menos opresiva, es la visión que plantea Jean-François Lyotard en *Lecturas de infancia* (1997). Dice: el nacimiento y la infancia están allí antes de que uno lo esté y ese *allí* en cuestión se llama cuerpo:

No soy yo quien nazco, quien soy alumbrado [*enfanté*]. Yo mismo naceré después, con el lenguaje, al salir de la infancia [*enfance*], precisamente. Mis asuntos habrán sido tratados, decididos, antes de que yo pueda responder por ellos. Y esto de una vez para siempre, y esa infancia, ese cuerpo, ese inconsciente se quedarán ahí durante toda mi vida. Cuando me viene la ley, con el yo y el lenguaje, ya es demasiado tarde. Las cosas ya habrán tomado cierto giro. Y el giro de la ley no llegará a borrar el primer giro. Ese primer *toque* (44-45).

Este toque trae a la memoria la poética de Jaime Quezada. El sujeto de *Las palabras de fabulador* es uno cuya subjetividad ha sido marcada por una experiencia violenta: el hambre, la necesidad, el abandono, y estos son su primer *giro* o *toque*. Por eso el sujeto de sus poemas

señala eso de no tener casa y de ser un huésped en una casa sospechosa. Se trata de un niño ahogándose en el hogar, en su cordón umbilical invisible que nadie ve, pero del cual todos tiran, imponiendo principios y costumbres. Todos estos indicios hablan de un infante que, como el niño descrito por Benjamin, se constituye en el hogar por ser un *huésped errante e inseguro*, sobre el cual recaen órdenes e imposiciones adultas que buscan su moldeamiento y constitución como sujeto en la cultura.

Estos apuntes teóricos y literarios sobre el sujeto de infancia permiten señalar que pareciera que el niño fuera siempre alguien marginal, como en tránsito. Alguien de difícil acceso, que no se deja leer del todo. En tanto textualidad que proviene de la adultez, el niño y la niña no hablan. Es el adulto el que habla a través de / con / por / para ellos. La infancia es una discontinuidad discursiva de la visión adulta, la cual es el punto de partida inexorable para acceder a ella. Esa discontinuidad, a partir del romanticismo, tiene relación con la idea de algo perdido. De ahí la melancolía que habitualmente se le asocia. Ahora bien, si se entiende la melancolía de acuerdo a como lo plantea Giorgio Agamben en *Estancias* (1977) no como mera nostalgia, sino como la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable, es decir, como nostalgia dudosa de que realmente se haya perdido algo, tal vez, como señala León Tolstoi en su *Infancia* (1852), esta no sea sino aquello que jamás ha tenido lugar: un sueño, una ensoñación.

La infancia, por tanto, se instaura sobre la base de una zona muda, sobre la cual se discursa; y que como fantasma que asedia, que siempre está por aparecer y reaparecer, no muere jamás, hace mover los signos. Como afirma Derrida en *Espectros de Marx*, un espectro siempre reaparece. Su venida, su visita, provoca que el sujeto deba desarrollar una rearticulación del presente, pues se vivencia como experiencia de algo inacabado, un desajuste o un trauma. Tal vez la infancia que resurge en el adulto sea una revuelta: una crisis que necesita ser rearticu-

lada a partir de la ruptura o dislocación, un situarse en otro lugar. Una infancia que, si no ha tenido lugar, es porque tal vez la está teniendo en el presente del sujeto que excava, interroga o investiga en su memoria. Así también lo refrenda Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás*, para quien el pasado tiene una doble característica: es disolución, residuo, pero también promesa, potencia articuladora. Es por esto, también, que rizomáticamente, en el sentido de cómo usan el término Gilles Deleuze y Félix Guattari, la infancia puede ser entendida como un espacio que se niega a ser delimitado, con muchas entradas y salidas, de modo similar a como la nombrara el poeta Sergio Hernández en *Últimas señales* (1979): la infancia como un acuario y un lugar inmarcesible, como un lugar cerrado y abierto a la vez.

La infancia es algo que ha sido legado, un tiempo mudo al cual hay que darle palabras y cuyo espacio simbólico se manifiesta a través de las voces, ecos o imágenes que llegan de atrás. Voces como restos o como promesas para un sentido presente. Es una herencia que permite al sujeto inscribirse en una genealogía. En este sentido, hablar de infancia implica necesariamente hablar de padre, de madre, de lazos de familia. La naturaleza de la herencia, además, implica reconocer el origen no como algo permanente o lineal, sino como algo abierto y en construcción. La infancia, por esto, bien puede ser una novedad siempre inconclusa o un rizoma de múltiples capas y bulbos, cuyos canales nos pueden llevar a diversas fronteras. Su arborización puede ser semejante al mapa de una memoria polimórfica y dispersa, donde la infancia se esconde como un tesoro guardado y secreto. Como señala Derrida, “se hereda siempre de un secreto que dice: léeme, ¿serás capaz de ello?” (30). La infancia, entonces, bien puede ser ese secreto que es necesario descifrar o interpretar en busca de un sentido para un presente a menudo precario e incompleto, revuelto y en crisis. Entendida como herencia, forma parte de una genealogía discontinua, abstracta, inasible y cambiante según las operaciones de la memoria, cuyos vaivenes siempre son inestables y frágiles, no lineales ni exactos. Representada desde la adultez es un saber

que fracasa, en la medida que no acumula conocimientos sino que, al adquirirlos, los pone bajo sospecha. De esa operación, sin embargo, se obtiene la certeza de su imposibilidad, entendida como una promesa que es viable renovar, justamente, a través de su incumplimiento.

REFERENCIAS

TEXTOS POÉTICOS

- Barquero, Efraín. *El viejo y el niño*. Santiago, Andrés Bello, 1992.
- Barquero, Efraín. *Poemas infantiles*. Santiago, Maula, 1965.
- Barquero, Efraín. *Maula*. Santiago, Nascimento, 1962.
- Barquero, Efraín. *El regreso*. Santiago, Ed. Revista Atenea, 1961.
- Barraza, Ángela. *Inventario colectivo*, Santiago, Fuga, 2010.
- Barrera, Gustavo. *Cuerpo perforado es una casa*. Santiago, Ediciones La Calabaza del Diablo, 2011.
- Campos, Javier. *El astronauta en llamas*. Santiago, LOM, 2000.
- Castro, Oscar. *Camino en el alba* [1938] y *Rocío en el trébol* [1950] en *Antología poética*. Santiago, Chile Pacífico, 1955.
- Chihuailaf, Elicura. *De sueños azules y contrasueños*. Santiago, Universitaria, 1995.
- Cid, Teófilo. *Niños en el río*. Ediciones Espadaña, Santiago, 1955.
- Cid, Teófilo. *Camino del Nielol*. Ediciones Renovación, Santiago, 1954.
- Cifuentes Sepúlveda, Joaquín. *La torre*. Santiago, Ediciones Juventud, 1922.
- Contreras, Victoria. *Trompo dormido*. Santiago, Siempre, 1938.
- Darío, Rubén. *Antología poética*. Madrid, Losada, 1995.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza* en *Páginas escogidas*. Barcelona, Altaza, 1995 [1905].
- Darío, Rubén. *A Margarita*. Santiago, Andrés Bello, 1991 [1908].
- Darío, Rubén. *Azul*. Santiago, Zig-Zag, 1953 [1888].
- Del Río, Alejandra. *material mente diario*. Santiago, Cuarto Propio, 2009.
- Díaz Varín, Stella. *Los dones previsibles*. Santiago, Cuarto Propio, 1992.
- Domínguez, Delia. *La tierra nace al canto*. Santiago, Ediciones del Grupo Fue-

go de la Poesía, 1958.

Domínguez, Delia. *Obertura siglo XX*. Santiago, Del Pacífico, 1961.

Domínguez, Delia. *Parlamentos del hombre claro. Del amor humano*. Santiago, Universitaria, 1963.

Domínguez, Delia. *El sol mira para atrás*. Santiago, Lord Cochrane, 1977.

Domínguez, Delia. *La gallina castellana y otros huevos*. Santiago, Tacamó Ediciones, 1995.

Domínguez, Delia. *Huevos revueltos*. Santiago, Tacamó Ediciones, 2000.

Dublé Urrutia, Diego. *Del mar a la montaña*. Santiago, Universitaria, 1998 [1903].

Ferrada, María José. *Niños*. Santiago, Grafito Ediciones, 2013.

Formoso, Christian. *bellezamericana*, Santiago, Cuarto Propio, 2014.

González, Alejandra. *La enfermedad del dolor*. Santiago, Ediciones del Temple, 2003 [2000].

González Tuñón, Raúl. *Poesía reunida*. Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

Hernández, Sergio. *Últimas señales*. Santiago, Nascimento, 1979.

Huidobro, Vicente. *Altazor*. Santiago, Universitaria, 1991 [1933].

Jara, Max. *Asonantes (tono menor)*. Santiago, Minerva, 1928.

Quezada, Jaime. *Las palabras del fabulador*. Santiago, Ediciones Alerce, 1968.

Lago, Tomás. *8 nuevos poetas chilenos*. Santiago, Universidad de Chile, 1939.

Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2005 [1963].

Lihn, Enrique. *Nada se escurre*. Santiago, Orfeo, 1950.

Lihn, Enrique. *Diario de muerte*. Santiago, Universitaria, 1989.

Lihn, Enrique. *Álbum de toda especie de poemas*. Barcelona, Lumen, 1989.

Lihn, Enrique. *Una nota estridente*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006 [2005].

- Lihn, Enrique. *Poesía de paso*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008 [1966].
- Magallanes Moure, Manuel. *La jornada*. Santiago, La Ilustración, 1910.
- Martí, José. *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*. Madrid, Mestas Ediciones, 2004 [1882].
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago, Ediciones Archivo, 1977.
- Maulén Tamym. *PAF*. Santiago, Pornos, 2011.
- Menares, María Cristina. *Lunita nueva*. Santiago, Casa Hogar San Pancracio, 1952.
- Millán, Gonzalo. *Vida*. Ottawa, Ediciones Cordillera, 1984.
- Millán, Gonzalo. *La ciudad en Trece lunas*. Santiago, FCE, 1997 [1979], pp. 193-281.
- Millán, Gonzalo. *Autorretrato de memoria*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2005.
- Millán, Gonzalo. *Relación personal*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006 [1968].
- Millán, Gonzalo. *Claroscuro*. Santiago, RIL, 2002.
- Millán, Gonzalo. *Gabinete de papel*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago, La Pollera Ediciones, 2013.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Seix Barral, Santiago, 1985.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Barcelona, Pomaire, 1967.
- Mistral, Gabriela. *Ternura*. Santiago, Universitaria, 1989 [1924].
- Mistral, Gabriela. *Desolación*. Santiago, Andrés Bello, 1979 [1922].
- Muñoz, Rosabetty. *En nombre de ninguna*. Valdivia, Ediciones Kultrún, 2008.
- Muñoz, Rosabetty. *Canto de una oveja del rebaño*. Santiago, Ariel, 1981.
- Muñoz, Sergio. *Lengua ósea*. Valparaíso, Ediciones del Gobierno Regional, 2003.

- Neruda, Pablo. *Canto general*. Santiago, Seix Barral, 2011 [1950].
- Panero, Leopoldo María. *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid, Huerga & Fierro Editores, 2014 [1979].
- Panes, Angélica. *Barro*. Santiago, Ediciones Balmaceda Arte Joven, 2014.
- Paredes, Pablo. *Mi hijo Down*. Buenos Aires, Black & Vermelho, 2008.
- Paredes, Pablo. *El barrio de los niños malos en Frío en la noche latina*. Santiago, [contrabando del bando en contra], 2005, pp. 11-29.
- Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. Madrid, Cátedra, 1995 [1954].
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo +*. Santiago, Galaxia Gutenberg, 2011.
- Parra, Nicanor. *Cancionero sin nombre*. Santiago, Nascimento, 1937.
- Parra, Violeta. *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago, Sudamericana, 2012 [1970].
- Pezoa Véliz, Carlos. *Nada*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- Pezoa Véliz, Carlos. *Nadie dijo nada*, Sevilla, Sibilina, 2009.
- Pezoa Véliz, Carlos. *Alma chilena. Obras completas 1912*. Santiago, LOM, 2008.
- Ramírez, Diego. *Brian, el nombre de mi país en llamas*. Santiago, Moda y pueblo, 2014.
- Ramírez, Diego. *El baile de los niños*. Santiago, Ediciones del Temple, 2005.
- Rosenmann-Taub, David. *Cortejo y epinicio*. Santiago, LOM, 2012 [1949].
- Rosenmann-Taub, David. *Los surcos inundados*. Santiago, LOM, 2014 [1951].
- Rubio, Armando. *Ciudadano*. Santiago, Tajamar Editores, 2006 [1983].
- Sabella, Andrés. *Vecindario de palomas*. Santiago, Nascimento, 1941.
- Sabella, Andrés. *Un niño más el mar*. Santiago, Ediciones Nueva Universitaria, 1971.
- Smiths, Florencia. *El margen del cuerpo*. Santiago, Fuga, 2008.
- Teillier, Jorge. *Para ángeles y gorriones*. Santiago, Universitaria, 1995 [1956].

- Teillier, Jorge. *El cielo cae con las hojas*. Santiago, Tajamar Editores, 2004 [1958].
- Teillier, Jorge. *El árbol de la memoria*. Santiago, Tajamar Editores, 2004 [1961].
- Teillier, Jorge. *Los trenes de la noche y otros poemas*. Santiago, Tajamar Editores, 2004 [1961].
- Teillier, Jorge. *Poemas del País de Nunca Jamás*. Santiago, Tajamar Editores, 2003 [1963].
- Teillier, Jorge. *Crónica del forastero*. Santiago, Tajamar Editores, 2003 [1978].
- Teillier, Jorge. *Muertes y maravillas*. Santiago, Universitaria, 1971.
- Teillier, Jorge. *El molino y la higuera*. Santiago-México, Ediciones del Azafrán, 1993.
- Torres, Antonia. *Las estaciones aéreas*. Valdivia, Ediciones Barba de Palo, 1999.
- Valle, Juvencio. *El hijo del guardabosques*. Santiago, Nascimento, 1951.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Anónimo. “Del surrealismo al realismo mágico va Teófilo Cid”, en *La Nación*, 1954, s/p.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007 [1978].
- Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 1995 [1977].
- Agosín, Marjorie y Dölz, Inés. *Violeta Parra: santa de pura greda*. Santiago, Planeta, 1988.
- Alonso, María Nieves. “Tierra y alma, en la luz, se precipitan” en Rosenmann-Taub, David. *Cortejo y epinicio*. Santiago, LOM, 2012, pp. 5-15.
- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Ariès, Philippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid, Taurus, 1987 [1960].

- Ayala, Matías. “Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán” en *Chasqui*, Vol. XXXIX, N° 1, 2010, pp. 64-80.
- Azócar, Rafael. *Cuando el alimento es el hombre. Un breve estudio de la antropofagia en el Nuevo Mundo*. Tacna, Editorial Imprenta Alameda, 2005.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. FCE, México, 1993 [1957].
- Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. FCE, México, 1982 [1960].
- Bello, Javier. “Los naufragos”, 1998. Disponible en: <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/framenaufragos.htm>
- Benjamin, Walter. *Mi infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, Alfaguara, 1982 [1950].
- Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.
- Benjamin, Walter. *Calle de dirección única*. Madrid, Adaba, 2011 [1926-1928].
- Binns, Niall. *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 2014.
- Bortignon, Martina. *Margen, espejo: poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)*. Pittsburg-Santiago, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016.
- Camacho, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos, 1969.
- Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*. Concepción, Lar, 1987.
- Carrasco, Iván. “Poesía mapuche etnocultural” en *Anales de Literatura Chilena*, N° 1, 2000, pp. 1995-2014.
- Carrol, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Santiago, Pehuén, 1984 [1865].
- Cid, Teófilo. “Lámparas a ojos. Notas sobre poesía negra” en *Mandrágora*, 2, 1939, s/p.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. *Informe Rettig*. Santiago, Andros Impresores, 1996.

- Costa, René de. "Para una poética de la (anti)poesía" en Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 9-40.
- Darío, Rubén. *Cuentos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- Del Pozo, Diego. "El poema épico de Chile" en Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. La Pollera Ediciones, Santiago, 2013, pp. 9-12.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "Rizoma" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2006 [1976], pp. 9-32.
- Droguett, Carlos. *Patas de perro*. Santiago, Pehuén, 2004 [1965].
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid, Editora Nacional, 2002 [1995].
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México, FCE, 2006 [1992].
- Espinosa, Patricia. "La poesía chilena en el periodo 1987-2005" en *Crítica Hispánica*, Duquesne University, Vol. XXVIII, N° 1, 2006.
- Falabella, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago, LOM, 2003.
- Fernández-Galiano, Manuel. "Introducción" en *Antología palatina (Epigramas helenísticos)*. Madrid, Gredos, 1978.
- Folch, Kurt. "Una vacilante claridad" en Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2005, pp. 9-13.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI Editores, 1981 [1971].
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires, FCE, 2011 [1999].
- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago, Universitaria, 1995.
- Freud, Sigmund. *Estudio del narcisismo y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1979 [1914].
- Freud, Sigmund. "Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el pequeño Hans)" en *Obras completas, X*. Buenos Aires, Amorrortu, 1978, pp. 1-118.
- Freud, Sigmund. "De la historia de una neurosis infantil (el Hombre de los

- Lobos)” en *Obras completas, XVII*. Buenos Aires, Amorrortu, 1978, pp. 1-112.
- Freud, Sigmund. “Dostoievski y el parricidio” en *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza, 1985 [1928], pp. 213-231.
- Freud, Sigmund. “Tótem y tabú” en *Obras completas, XIII*. Buenos Aires, Amorrortu, 1988 [1913].
- Gómez, Cristián. “David Rosenmann-Taub: Lectura de sus silencios” en *Aisthesis*, N° 48, 2010, pp. 244-256.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago, Cuarto Propio, 1994.
- Guerrero, Claudio. “La experiencia de la temporalidad en *Crónica del forastero* (1968) de Jorge Teillier” en Guerrero, Claudio; Rivera, Sara; Navarrete, Fabián. *Tres poetas de los años cincuenta: Teillier, Rubio y Barquero*. Santiago, Tesis (Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánicas), Universidad de Chile, 2000, pp. 1-84.
- Hachim, Luis. *Carlos Pezoa Véliz: alma chilena de la poesía*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2005.
- Hermann, Imre. *El instinto filial*. París, Denoel, 1972 [1943].
- Hernández, Biviana. “Gonzalo Millán y la subjetividad fragmentada del autorretrato” en *Estudios Filológicos* N° 43, 2008, pp. 115-130.
- Hernández, Héctor. “Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima”, 2004. Disponible en <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=88137>.
- Hernández, Héctor. “Un Peter Punk en la Gran Avenida de los Niños Malos” en Paredes, Pablo. *Frío en la noche latina*. Santiago, [contrabando del bando en contra], 2005, pp. 107-112.
- Hoefler, Walter. *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: Poemas 1973-2010*. La Serena, Universidad de La Serena, 2012.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid, Alianza, 2000 [1954].
- Jolles, André. *Las formas simples*. Santiago, Universitaria, 1972.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago, Cuarto Propio, 1999 [1996].

- Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos*. México, Siglo XXI, Vol 1., 2009, pp. 99-105 [1949].
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago, Universitaria, 2008 [1980].
- Latorre, Mariano. *Zurzulita*. Santiago, Nascimento, 1952 [1920].
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago, Cervantes, 1904.
- Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribuciones al folklore chileno*. Santiago, Centro Cultural de España, 2003 [1894].
- Lewis, Carl Stuart. *Las crónicas de Narnia*. Tomo I: *El león, la bruja y el ropero*. Santiago, Andrés Bello, 1987 [1950].
- Lillo, Baldomero. *Obra completa*. Santiago, Ediciones Alberto Hurtado, 2008.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Llanos, Eduardo. “Hacia Enrique Lihn” en Nogueroles Francisca (Coord.). *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 45-59. Conferencia del 10 de junio de 2004 dictada en la Fundación Neruda.
- Lyotard, Jean-Francois. *Lecturas de infancia*, Buenos Aires, Eudeba, 1997 [1991].
- Manns, Patricio. *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Concepción, Ediciones LAR, 1986.
- Mansilla, Sergio. *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)*. Santiago, LOM, 2010.
- Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago, Sociedad Editora Lead, 1984.
- Martí, José. *La Edad de Oro*. Santiago, FCE, 1993 [1995].
- Millán, Gonzalo. *Veneno de escorpión azul*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.

- Miranda, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Santiago, Cuarto Propio, 2013.
- Mistral, Gabriela. *Magisterio y niño*. Santiago, Andrés Bello, 2005 [1979].
- Mistral, Gabriela. “Cómo escribo” en *Vivir y escribir. Prosas autobiográficas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013 [1940].
- Mistral, Gabriela. “Menos cóndor y más huemul” en *Escritos políticos*. México, FCE, 1994, pp. 39-41 [1925].
- Moncada, Felipe. *Territorios invisibles*. Valparaíso, Ediciones Inubicalistas, 2016.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago, Catalonia, 2004 [1991].
- Montecino, Sonia. *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago, Sudamericana, 2003.
- Morales, Leónidas. *Figuras literarias, rupturas culturales: modernidad e identidades culturales tradicionales*. Santiago, Pehuén, 1993.
- Navarrete, Fabián. “La función dialéctica en *El regreso* de Efraín Barquero” en Guerrero, Claudio; Rivera, Sara; Navarrete, Fabián. *Tres poetas de los años cincuenta: Teillier, Rubio y Barquero*. Santiago, Tesis (Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánicas), Universidad de Chile, 2000, pp. 85-139.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Santiago, Pehuén, 2014 [1974].
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo III, Santiago, LOM, 2002.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo IV, Santiago, LOM, 2006.
- Nómez, Naín. “En torno a la poesía de Efraín Barquero” en Barquero, Efraín. *Antología*. Santiago, LOM, 2000, pp. 5-21.
- Oyarzún, Luis. *La infancia*. Santiago, Ediciones Revista Nueva, 1940.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago, Tajamar Editores, 2008. [1972].
- Perec, George. *W o El recuerdo de la infancia*. Santiago, LOM, 2005 [1975].
- Perlongher, Néstor. “Los devenires minoritarios” en Richard, Nelly (ed.). *De-*

bates críticos en América Latina. 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008), Santiago, Arcis-Cuarto Propio, 2008, Vol. 1, pp. 165-175 [*Revista de Crítica Cultural* N°4, noviembre 1991].

Piaget, Jean. *Psicología del niño*. Madrid, Morata, 1969.

Pinos, Jaime. *Visión periférica*. Santiago, Das Kapital, 2015.

Plate, Liedeke y Smelik, Anneke eds. *Technologies of Memory in the Arts*. New York, Palgrave Macmillan, 2009.

Plath, Oreste. *Los juegos en Chile. Aproximación histórica-folclórica*. Santiago, FCE, 2008.

Polanco, Jorge. *La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Libn*. Santiago, RIL, 2004.

Prado, Pedro. *Alsino*. Santiago, Andrés Bello, 1994 [1922].

Rastier, Francois. "Sistemática de las isotopías" en Greymas, A. J. et al. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976, pp. 107-140.

Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

Rojas Flores, Jorge. *Historia de la infancia en el Chile republicano. 1810-2010*. Santiago, Ocho Libros, 2010.

Rojo, Grínor. "Cartas de Campos" en Campos, Javier. *El astronauta en llamas*. Santiago, LOM, 2000, pp. 5-16.

Salazar, Gabriel. *Ser un niño huacho en la historia de Chile*. Santiago, LOM, 2007 [1990].

Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile. Tomo V. Niñez y juventud*. Santiago, LOM, 2002.

Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2008.

Sarmiento, Oscar. *El otro Libn: en torno a la práctica cultural de Enrique Libn*. Lanham, University Press of America, 2001.

Sennet, Richard. *Narcisismo y cultura moderna*. Barcelona, Kairós, 1980 [1977].

Sepúlveda, Magda. *Ciudad quiltra. Poesía chilena 1973-2013*. Santiago, Cuar-

to Propio, 2013.

Sepúlveda, Magda. “El acto de nombrarse Mistral en *Poema de Chile*” en *Revista Chilena de Literatura*, N° 75, 2009, pp. 157-170.

Sepúlveda, Magda. “Poema sin nombre, poema sin Chile: Mistral en *Poema de Chile*” en *Taller de Letras*, N° 43, 2008, pp. 23-33.

Sepúlveda Leyton, Carlos. *Hijuna*. Santiago, LOM, 1995 [1935].

Subercaseux, Benjamín. *Daniel (Niño de lluvia)*. Santiago, Ercilla, 1942.

Subercaseux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago, Universitaria, 2004, Tomo III.

Subercaseux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1999.

Tesche, Paula y Sancho, Noemí. “Cuerpos agónicos: Representaciones de la muerte en tres poetas chilenos” en *Literatura y Lingüística*, N° 26, 2012, pp. 101-113.

Tolstoi, León. *Infancia*. México D.F., Porrúa, 1991 [1852].

Urzúa, Macarena. “Alegoría y ruina: Una mirada al paisaje de la poesía postdictatorial chilena”, *Revista Chilena de Literatura*, N° 82, 2012, pp. 249-260.

Vico, Giambattista. *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. México, FCE, 1978 [1725].

Wood, Elizabeth. “The Matter and Meaning of Childhood Through Objects”, *Technologies of Memory in the Arts*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 120-131.

Zaldívar, María Teresa. “La mirada de Millán” en *El Mercurio*, 7 de junio de 1998, p. E16.

DISCOGRAFÍA

Bowie, David. *Space Oddity*, 1969.

Jara, Víctor. *Víctor Jara*, 1967.

Jara, Víctor. *La Población*, 1972.

Los Prisioneros. *Pateando piedras*, 1986.
Nirvana. *In Utero*, 1993.
Parra, Violeta. *El Folklore de Chile*, 1957.
Parra, Violeta. *Las últimas composiciones*, 1966.
Parra, Violeta. *Cantos campesinos*, 2010.

FILMOGRAFÍA

Francia, Aldo. *Valparaíso mi amor*, 1969.
Justiniano, Gonzalo. *Caluga o menta*, 1990.
Kaulen, Patricio. *Largo viaje*, 1967.
Lynch, David. *Twin Peaks*, Serie, 1990-1991.
Mendes, Sam. *American Beauty*, 1999.
TOEI Animation, *Mazinger Z*, Anime, 1972-1974.
Truffaut, François. *Los cuatrocientos golpes*, 1959.
Walt Disney Pictures y Pixar. *Toy Story*, 1995, 1999 y 2010.
Warnken, Cristián. *La belleza del pensar*. Entrevista con Efraín Barquero, 2001.

CÓMICS, MANGAS

Nagai, Go. *Mazinger Z*, 1972-1973.
Quino. *Mafalda*, 1964-1973.

AGRADECIMIENTOS

Es imposible mencionar aquí a todos quienes han participado en la conformación de este libro. Ha sido mucha la gente que se ha cruzado de alguna manera con él. Menciono y agradezco aquí a quienes tal vez incidieron de manera más directa en su construcción:

A Magda Sepúlveda le debo sus sabios e iluminadores consejos. Lucía Guerra y Richard Cunningham me abrieron las puertas de su casa y de la Universidad de California, en Irvine, Estados Unidos, y me impulsaron a profundizar aún más en esta investigación. Con Roberto Cabrera tuvimos enriquecedores e inolvidables diálogos en torno a la infancia y los libros infantiles. Rodrigo Cánovas, una noche de caminata por Rosario, me sugirió el título de este libro. Con muchos estudiantes de pregrado y postgrado pasamos jornadas enteras conversando de muchos de estos textos poéticos. Mención especial para Paula Hernández, Mauricio Sandoval, Catalina Espinoza, Danella Arcos y Daniela Castañeda, quienes generosamente aportaron con tiempo y ganas para un encuentro semanal en torno a la poesía. El Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y las Vicerrectorías de Desarrollo y de Investigación me brindaron un espacio para la reflexión y a muchos de los colegas con los que compartimos a diario les debo la gratitud del compañerismo. También han sido incontables los compañeros de ruta con los que cruzamos ideas, proyectos y miradas afines, a lo largo de tantos años. Sería injusto nombrar a unos pocos. Cada cual sabrá reconocerse en estas líneas. Finalmente, este libro no sería posible sin la presencia cotidianamente alegre y reveladora de la poeta Alejandra González Celis y al niño que un día transformó nuestra casa y nuestras vidas, Tomás.

ÍNDICE ALTERNATIVO 1

PUERARIO NACIONAL

EL NIÑO DIABLO	38
EL NIÑO NADIE	42
EL NIÑO PELUSA	47
EL NIÑO SIN DIOS	49
EL NIÑO HUACHO	50
EL NIÑO ÁNGEL	57
EL NIÑO MÍTICO	66
LA NIÑA DESALIÑADA	73
EL NIÑO BOSQUE	76
EL NIÑO POETA	81
EL NIÑO PATA RAJADA	85
EL NIÑO AZULOSO DE FRÍO	97
LA NIÑA AMNIÓTICA	101
EL ANTINIÑO	105
EL NIÑO ROTO	111
EL NIÑO BICHO	116
EL NIÑO FABULADOR	120
EL NIÑO MONSTRUO	124
EL NIÑO GOLPEADO	128
EL NIÑO QUEER	131
EL NIÑO FANTASMA	136
LA NIÑA ANCIANA	145
EL NIÑO TAIMADO	148
LA NIÑA QUE ESCRIBE	151
EL NIÑO TRASCENDENTAL	156
EL NIÑO PARRICIDA	167

EL NIÑO ENMASCARADO	175
EL NIÑO ESPECULAR	183
EL NIÑO TACHADO	199
LA NIÑA MUÑECA DE NADIE	202
EL NIÑO FRÁGIL	207
LA NIÑA HOSPITALARIA	211
LOS NIÑOS MUERTOS	214
LA NIÑA RESILIENTE	215
LA NIÑA ENRABIADA	217
EL NIÑO MINORITARIO	221
LA NIÑA DE BARRO	223

ÍNDICE ALTERNATIVO 2

MAPA DE LECTURA

Prólogo

Poesía, memoria, infancia

Introducción

Para un niño ausente (José Martí, Rubén Darío, Diego Dublé Urrutia, Manuel Magallanes Moure, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Oscar Castro, Victoria Contreras Falcón, Andrés Sabella, María Cristina Menares, Efraín Barquero)

Los lugares de afuera

La calle y el Chile de la primera mitad del siglo XX

Diablos, trabajadores, mendigos, huérfanos y huachos (Carlos Pezoa Véliz, Teófilo Cid, Víctor Jara, Vicente Huidobro, Delia Domínguez)

Versos para angelitos (Violeta Parra, Delia Domínguez, Víctor Jara)

Campos y bosques (Violeta Parra, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Nicanor Parra, Jorge Teillier, Elicura Chihauilaf, Gabriela Mistral)

Los lugares de adentro

La casa y el Chile de la segunda mitad del siglo XX

Sinfonías de cuna (Max Jara, Gabriela Mistral, Delia Domínguez, Nicanor Parra, David Rosenman Taub, Enrique Lihn, Pablo Paredes)

Cruelles, incorregibles y monstruosos (Gonzalo Millán, Jaime Quezada, Pablo Paredes, Tamym Maulén, Gustavo Barrera)

Huéspedes en el hogar (Enrique Lihn, Gonzalo Millán, Armando Rubio, Florencia Smiths)

Frente al espejo (Teófilo Cid, Jorge Teillier, Antonia Torres, Efraín Barquero, Tamym Maulén, Enrique Lihn, Gabriela Mistral, Gonzalo Millán, Efraín Barquero, Javier Campos)

Los lugares del sin lugar

La postdictadura y el Chile del siglo XXI

Niños sin patria en busca de cobijo (Sergio Muñoz, Rosabetty Muñoz, Christian Formoso, Alejandra González, María José Ferrada, Alejandra del Río, Angélica Barraza, Diego Ramírez, Angélica Panes)

Adenda

Escribir la infancia

E D I C I O N E S

QUÉ SERÁ DE LOS NIÑOS QUE FUIMOS,
IMAGINARIOS DE INFANCIA EN LA POE-
SÍA CHILENA, DE CLAUDIO GUERRERO
VALENZUELA, FUE EDITADO Y PRODUCI-
DO EN LOS TALLERES INUBICALISTAS DE
CALLE SERRANO EN EL BARRIO PUERTO
DE VALPARAÍSO, EN JUNIO DE 2017. PARA
LOS INTERIORES SE UTILIZÓ PAPEL BOND
AHUESADO DE 80 G, Y PARA LA PORTA-
DA PAPEL COUCHÉ DE 300 G CON TER-
MOLAMINADO OPACO. EJEMPLAR COSIDO
A MANO Y ENCUADERNADO EN HOTMELT.
RPI: 276.478 / ISBN: 978-956-9301-24-7.

I N U B I C A L I S T A S

WWW.EDICIONESINUBICALISTAS.CL
EDICIONESINUBICALISTAS@GMAIL.COM

