

I. ESTUDIOS

DELIA DOMÍNGUEZ: EXPERIENCIA Y CANTO

Ana María Cuneo M.
Universidad de Chile

La tendencia en la historia de la literatura ha sido, por regla general, relegar la escritura de mujeres. Por ello, ésta ha aparecido como un fenómeno fuera del canon establecido, como algo paralelo o, más bien, como una especie de apéndice y en muchos casos, incluso, como una “curiosidad”.

A partir de mis estudios sobre la obra de Gabriela Mistral, mi interés en torno a la poesía de mujeres se ha ido acrecentando. Gabriela no es una escritora de la cual, al entregarle el Premio Nobel, pudiera decirse lo que Hjalmar Gulberg enunció en su discurso. Que el criterio que primó al entregarle el premio fue

“rendir homenaje a la rica literatura iberoamericana es que hoy nos dirigimos muy especialmente a su reina, la poetisa de Desolación, que se ha convertido en la grande cantadora de la misericordia y la maternidad”¹.

Palabras que corresponden a la ideología cultural del momento, olvidando que ya en el Prólogo de *Lectura para mujeres* la autora plantea un reto a la mujer americana, promoviéndola a un nuevo modo de estar en el mundo. Dice Mistral en 1923:

“Ya es tiempo de iniciar entre nosotros la formación de una literatura femenina seria. A las excelentes maestras que empieza a tener

¹ Hjalmar Gulberg, “Discurso de entrega del premio Nobel de Literatura”, en Homenaje de *Orfeo* N°23 a 27, Santiago, Chile, p. 248.

Nuestra América corresponde ir creando la literatura del hogar, no aquella de sensiblería y de belleza inferior que algunos tienen como total, sino una literatura con sentido humano, profundo... que lo cotidiano se levante hasta un plano de belleza².

En esta perspectiva de la necesidad de valorar en su verdadera dimensión la escritura de mujeres, inicio esta reflexión sobre la obra poética de Delia Domínguez.

Su obra poética está recogida en nueve libros: *Simbólico Retorno* (1955), *La Tierra Nace al Canto* (1958), *Obertura Siglo XX* (1960), *Parlamentos del Hombre Claro* (1963) *Contracanto* (1968), *El Sol Mira para Atrás* (1977), *Pido que Vuelva mi Ángel* (1982), *La Gallina Castellana y Otros Huevos* (1995), *Huevos Revueltos* (2000).

Cuarenta años de una escritura en constante evolución. Mirados diacrónicamente, cada libro tiene características propias, cada libro presenta rasgos distintivos respecto de los demás, pero el conjunto hace manifiesto el constante crecimiento en la capacidad del decir poético, de apoderarse de la palabra y revivirla en su fuerza comunicadora.

Llama la atención que pese a los importantes premios obtenidos, la reiterada inclusión en antologías chilenas y extranjeras, las traducciones, algunos prólogos notables como el de Daniel de la Vega a su primer libro, el de Pablo Neruda a *El Sol Mira para Atrás* y el de Gonzalo Rojas a *La Gallina Castellana y Otros Huevos*, su obra ha sido objeto solo de comentarios periodísticos, a excepción de dos interesantes y tempranos artículos de Eliana Ortega y de las breves páginas que Juan Villegas dedica a la autora en sus libros de 1980 y 1993³. Falta el reconocimiento académico que su voz original y poderosa merece.

Su actividad literaria no se ha realizado solo en el ámbito de la poesía, sino también en el cuento y artículos periodísticos. Fue columnista y reportera por más de treinta años. Directora de la Sociedad de Escritores de Chile, de la revista *Alerce*, Jefa de Redacción de la revista *Paula*, organizadora y directora de los Juegos Florales de 1976. En 1987 es nombrada

² Gabriela Mistral, *Lectura para mujeres*. México: Editorial Porrúa, 1980, p. XIV.

³ Eliana Ortega, "Introducción a la poesía de Delia Domínguez" y "Contracanto a la chilena", en *Lo que se hereda no se hurta*, Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1996. Villegas, Juan, *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago: Nascimento, 1980, pp. 89 a 91, y *Discurso lírico de la mujer en Chile 1975-1990*. Santiago: Mosquito Editores, 1993, pp. 54 a 59 y p. 84.

Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua. En 1992 recibe el título de Hija Ilustre de Osorno. En 1996 obtiene el premio de poesía del Consejo Nacional del Libro y la Lectura del Ministerio de Educación por su libro *La Gallina Castellana y otros Huevos*.

Delia Domínguez Mohr nació en 1931; es descendiente por su madre de inmigrantes alemanes traídos por Vicente Pérez Rosales. Este mestizaje marcó su infancia y su escritura. A los 18 años se recibió de Bachiller en Letras y luego estudió tres años de Derecho en la Universidad de Chile. Pero su verdadero hábitat es el fundo Santa Amelia de Tacamó, donde puede vivir auténticamente su necesidad profunda de relación con lo telúrico.

Como se afirma en la contratapa de su libro *La Gallina Castellana y Otros Huevos*, en la vida de Delia Domínguez hay dos devociones: “La tierra... su tierra del Sur donde es agricultora, criadora de caballos y productora de miel; y, la literatura como «palabra en batalla de alumbramiento»”. La reclaman los pastizales del sur y las urgencias literarias y académicas de Santiago.

Varias serían las posibles vías de acercamiento para penetrar en la obra de la autora. Pese a que cada libro, como ya he afirmado, tiene especificidades propias, hay ciertos rasgos básico que recorren toda su poesía⁴.

Primero, la visión existencialista cristiana de la vida, el sentimiento de la transitoriedad, el sentirse parte de una historia, de un devenir temporal.

Segundo, la influencia de la infancia y el papel preponderante de la memoria que selecciona y organiza de un modo nuevo los hechos ocurridos. En este punto debe tomarse en cuenta la memoria fetal y la ancestral.

Tercero, la relación con la tierra como madre no solo personal, sino de todos los seres que ella cobija.

Cuarto, el amor que exorcisa la muerte y resucita lo amado que se ha perdido. Aquí cabe el amor por los seres que le dieron origen y por todas las criaturas, hasta las más humildes, incluso aquellas que parecen carecer de importancia.

Quinto, la presencia del humor, que se va acentuando en el trascurso de la obra. Un humor difícil de calificar, levemente irónico, socarrón como el del hombre de campo de nuestra tierra. Humor que en ocasiones se torna sarcástico cuando se trata de denunciar hechos inaceptables; medio que la

⁴ La mayor parte de estos rasgos serán objeto de futuras investigaciones.

autora maneja con sistemáticas pinceladas que alivianan muchas veces situaciones profundamente dramáticas.

Sexto, la difícil relación de poesía y vida. Su escritura contradice la posición teórica de la ruptura referencial. El pensamiento que plantea que la obra literaria crea su propio contexto y que es el mensaje el que produce al sujeto y al receptor. No niego que en la obra poética de Delia Domínguez haya un referente creado y los procedimientos adecuados a él, pero tras eso hay también un referente experiencial y verificable, hecho que se va intensificado en los últimos libros. Esto explica la presencia constante de lugares reales, de personajes históricos, costumbres o sucesos comprobables⁵. Una escritura en la que sin ser “antipoemas referenciales”, como denomina Iván Carrasco⁶ algunos poemas de Nicanor Parra, está la vida de un hombre común, los hechos de la vida diaria.

Séptimo, la denuncia de injusticias sociales o situaciones monstruosas, como el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima, momentos en que su poesía adquiere un carácter decididamente testimonial.

Octavo, el rechazo a la ciudad.

Noveno, la explícita preocupación por su propio quehacer como elemento constitutivo de los poemas.

Pienso que cuando se comienza a estudiar la obra de un autor, una fuente de aproximación en muchos casos efectiva es intentar configurar su poética, es decir, develar el modo cómo el creador concibe su propio quehacer. Para ello he observado la poética explícita en los textos poéticos en su diacronía, para de este modo registrar el desarrollo del proceso escritural⁷.

Un primer rasgo se hace evidente al observar la poética incluso en sus textos: para nominar al poema, se tiende a privilegiar las palabras canto, salmo, verso, parábola, letanías, sonata, parlamentos, himnos, tonada. Palabras que conllevan una carga oral que no tiene la palabra poema.

⁵ En la lectura que realicé con la autora de algunos poemas, ella aludía reiterada e insistentemente al hecho real o a la anécdota vivida que les habría dado origen.

⁶ Iván Carrasco, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1990, pp. 219.

⁷ En el presente trabajo no se recogerán las afirmaciones de la autora en entrevistas, conferencias, presentaciones de libros, en su discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua y en el “autorretrato” que mostró en septiembre de 1991 en la Universidad Católica titulado “El asombro: un óleo bautismal que purifica”.

La poesía surge de “cuanto toco y siento” (*S.R.* p. 50). Este concepto de que la poesía nace de la percepción de los seres que la rodean es el que va a primar en toda la obra de la autora. Sin embargo, hay momentos en los primeros libros en que la palabra poética es concebida de acuerdo con el pensamiento teórico imperante en la época de su escritura. Es decir, el de la palabra poética como frase imaginaria, sin fuerza ilocutiva cuya acción es poner el ser. Desde el texto se construye el referente, el emisor y el receptor.

En Simbólico Retorno (1955) ocurre que en un mismo poema como “Desde el fondo del silencio” (pp. 49-50) se enuncia que el poema nace de la experiencia del creador que escucha las historias y acontecimientos de la naturaleza; y, a continuación, que el poema es el puro resultado de la acción creadora de la conciencia estructurante del texto.

“los signos y las cosas que no hablan
 los pájaros, las flores, las piedras, el agua y las montañas
 ellos dicen en su lenguaje apocalíptico y bello
 a quien quiera entenderlos,
 risas y murmullos que el hombre ignora y calla.
 Cuántas historias he escuchado de ese mundo silente
 recostada en la sensual alfombra de los trigales rubios” (p. 50)⁸,

y a continuación:

“Construí cantando con mi planta verde de colihue fresco
 un puente suspendido en la órbita del cielo” (p. 50).

La flauta es verde y el colihue fresco, porque estos son los primeros intentos en el poetizar. De ahí que califique su verso de “salvaje estirpe” (p. 35), o de “verso silvestre” (p. 54).

En su segundo libro, *La Tierra Nace al Canto* (1958):

“Mi verso es un gemido absoluto
 Un sueño que dejo ser porque me place,
 áspero, filudo como un arado antiguo,
 vestido de impureza, descalzo, entumecido.

⁸ Los subrayados me pertenecen.

¡Qué me importa! Es mío, mío y tuyo si quieres
yo lo invento, lo engendro con una pluma de pájaro” (p. 18).

El poema es inventado, engendrado por el hablante que invita al receptor a aceptar la ficción que se le propone. Sin embargo, lo que se va a consagrar es que el creador es tocado por la voz de la tierra, de las cosas silentes, de los seres humanos que no pueden fijar sus experiencias en un texto. El creador es capaz de ver, sentir y cantar para los otros.

“Quiero decir por ti mujer sencilla
compañera de sueño, veladora del alba,
[...]

Entonces tus palabras llegaron
a sangrar mi pecho
y me acercaste a la noche de los pobres.

Por eso cuento tu poesía simplemente,
como tú la construyes
sin nombre, ni estridencias, hecha grito
[...]
dame tu voz y la nostalgia, tu ancestro castigado
hay que escribir también de las cosas amargas
embanderar el mundo de ternura
y atesorar lo que no se ha perdido
[...]
Yo he de cantar por ti sobre la tierra” (pp. 35-37).

Ya en este segundo libro se concreta una de las matrices de sentido que regirá toda su obra. En esta etapa, la poesía surge de experiencias vividas, produciéndose en ocasiones una especie de coautoría con las cosas.

Así, no es que el canto nazca de la tierra, sino que *La Tierra Nace al Canto*. Los ruidos naturales son transmutados por el sujeto de la enunciación en canto... y de los poros de la tierra “renacen los siglos a tocarme” (p. 11),

“la selva comienza a nacerme por los dedos
y me pierdo en el canto enloquecida
con la sien apretada de raíces” (p. 12).

Una nueva matriz comienza a regir el despliegue de la obra de Delia Domínguez: la poesía surge de experiencias no solo personales, sino ancestrales. Reminiscencias de infancia, de sus ascendientes y de toda la historia del hombre sobre la tierra. El origen del poema es vivencia, pero también memoria, es herencia del pasado:

“preguntándome por qué después de un siglo
no duerme esta ansiedad que heredo
o no se aletarga de paz el oleaje
que renació conmigo...” (p. 17).

En la poética de la autora se vislumbran tres ejes:

1. La palabra poética tiene como misión decir lo esencial, la identidad única de los seres: carbón, río, llanto, niño, anciano, etc. Para decir lo esencial, es condición previa la experiencia vivencial del objeto cantado.
2. Salva del olvido las voces perdidas. Para realizar esto, la poesía puede tomar un hecho simple y destemporizarlo, instalándolo en lo eterno. El poeta dará voz a los que no la tienen.
3. La voz es algo dado por la naturaleza y las situaciones humanas que la rodean. Sobre este material primario el poeta producirá las transfiguraciones que harán de él, poesía. Aquí es donde surge la necesidad de ir creciendo en el oficio.

En el poema “Las voces perdidas” de *En La Tierra Nace el Canto*, la hablante que quiere expresar a la “mujer sencilla” puede hacerlo porque “estoy repartida en tu sangre [...] segura de vivirte [...] Te aprendí desde niña... te sentí”. “Por eso cuento tu poesía... como tú la construyes... Yo he de cantar por ti sobre la tierra” (pp. 34-36).

La poeta ve y siente las “experiencias calladas” de un ser y se torna en voz puente, en testimonio del valor de esa vida, y al hacerlo, saca al ser del anonimato y lo eterniza a través de su texto.

El caballo que montó en la infancia fue el vehículo de sus primeros contactos con la escritura, “sobre tu lomo... aprendí a escribir mi nombre/ sin palabras... sentí el relincho primero de mi sangre [...] tú cantaste el poema en tus corcovos /a través de la niebla” (p. 49).

El origen del canto viene dado “como una campanada oigo mi nombre [...] mi boca [...] lo recoge /para que no se pierda y muera /y aprenda a ser poeta” (p. 67).

El poema que cierra el libro “Escribo a puerta abierta” (pp. 71-73) explicita la poética que rige su decir en esta etapa:

“Me digo ahora, no más hermetismos”

Se rechaza lo realizado hasta el momento⁹, influida por el enciframiento vanguardista y surrealista. El deseo es hacer una poesía de la vida, sin mordaza, sin palabras difíciles que en verdad no comunican. Escribir palabras que “pasen por cada hombre y cada mujer”, porque “el corazón está agrietado de callarse”. En el poema anterior se decía que el cántaro se está quebrando...“derriba el muro, muerde las cadenas”. Las cadenas de los modos establecidos para el decir poético.

“siéntate a escribir a puerta abierta
a sangre abierta
estrepitosamente asómate a la vida
sin mordaza
no aisles tus palabras”.

El poeta debe tener el valor de decir lo que ocurre más allá de la puerta abierta. Para poder decir con eficacia debe crecer en el oficio, por eso se dice que las palabras deben aprender a “templarse a latigazos”.

Conseguido el dominio del decir, podrán desarmar el silencio, anunciar y denunciar sin miedo lo que acontece en el mundo.

El poeta deberá tener el valor de abandonar los antiguos modos y re-crear los que sean adecuados y eficaces para transmitir la experiencia del hombre actual. Deberá asumirse y realizar lo propio, recuperar la infancia y cantarla:

“si quieres ser poeta vibra desde el origen,
y hazte cargo de ti misma
[...] existe simplemente a tu manera”.

⁹ En el ejemplar de *Simbólico Retorno* que conserva la autora, escribe bajo el título con lápiz grafito, con letra grande y firme: o Pecado de la pura inocencia.

Obertura del Siglo XX (1960) es un libro en que resuena la voz de Neruda, a quien la autora reconoce como su maestro. Ya comienza a escucharse esa “poesía atrevida y descalza [que] sabe caminar sin miedo entre espinas y guijarros [...] para conversar con tristeza o con amor con todos los objetos y seres”, dirá años más tarde Neruda en el prólogo de *El Sol Mira Para Atrás*.

Una poesía que se hace directa, clara, impura. Que nace de las más diversas experiencias:

De la visión que tiene el sujeto de la enunciación del hombre que con su trabajo construye América. Ese hombre que da nombre a la liberación del dominio extranjero, “el bautizador de los soles liberados” y que, por último, en silencio señala el futuro de los pueblos americanos.

“—Ahora estás metido
en la médula animal de cuanto escribo
y pienso
y pronostico,
[...] con tu presencia popular me pueblas
el bautizador de los soles liberados” (p. 3).

Ese hombre que vuelve a su origen, que recupera los mitos y que en silencio señala el futuro a los pueblos americanos. El poema nace también de la mujer sencilla, Juana o Carmela, la mujer concreta, sin voz, la que sabía nombrarle las cosas en la infancia, la mujer que muere “desnombrada” en la pequeña clave de sus rotas palabras. La mujer que para la autora se constituye en impulso para la acción escritural.

“tú sabías nombrarme
los pájaros, los niños, los recuerdos,
la ruta primitiva de la tierra
[...] la verdad me llegaba
a palpar los huesos
[...] aquí me tienes
[...] construyendo tu vida como puedo” (p. 6)¹⁰.

¹⁰ Este texto y algunos otros me retrotraen a ciertas afirmaciones de Gabriela Mistral en que ella cuenta que su madre le iba nombrando las cosas de la tierra con la intención de que la experiencia preceda al concepto abstracto (Véase “Recuerdo la madre ausente”, en *Lectura para mujeres*, México: Porrúa, 1971, pp. 11-12; y *Archivo Gabriela Mistral* citado

No se le oculta a la hablante que su canto experiencial, ligado a la tierra, será criticado por muchos y calificado como no poético. Sin embargo, para ella, el “encargo” verdadero es revivir a la mujer campesina. No es la simple traslación de sus palabras, ni su descripción.

La mirada del poeta y su poder creador tienen la capacidad de transformar la vida en poesía. Por ello dice en “El niño pueblo canta”:

“y yo te invento soles redondos y risueños
para tu huerto” (p. 10).

El poema es motivado también por la mujer “desnombrada” que muere sola en la ciudad, lejos de lo que ama, por la llegada del poeta (Neruda) al sur. Surge también del amor muerto que ella mantiene vivo, de la soledad personal, del enterrador nocturno, etc.

En “El poeta en la tierra” (p. 17) explica el consistir de su oficio:

“Yo te traigo el recado, la ternura silvestre,
poeta de la luz y de la muerte,
estremecida estoy hasta la médula
es mi oficio sentirme
sacarme de la sangre las palabras.
[...] Canto desde mi esencia
entre los huesos me sube olor a selva
De ti aprendí los salmos vegetales
la diáfana sonata de las piedras” (p. 18).

La poesía nace del sentir del poeta que saca de su sangre las palabras, desde su esencia: canta algo que le es dado por la naturaleza, “el olor a selva”, “los salmos vegetales” y la “sonata de las piedras”.

El poeta es el que está cerca del bíblico vagido, fue tocado por Dios antes de llegar a ser, y está ahora en tránsito hacia la ausencia, herido, siempre al borde de las profundidades.

por Onilda Jiménez en *La crítica literaria en la obra de Gabriela Mistral*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1982, pp. 25-26. Delia Domínguez, a mi comentario en este sentido, se sorprende de algunas consonancias que hay entre su escritura y la de la Mistral. Consonancias que yo no atribuyo a una influencia directa, sino a un modo de estar en el mundo y en la escritura, en que la sencillez, el amor a la tierra y la oralidad son características compartidas por ambas escritoras.

Poeta es además el que tiene en sí “los sonidos del universo / los nombres de las cosas, las palabras” (p. 23).

Al referirse a sí misma como sujeto de escritura, afirma que su boca es rural, que ella quiere palparlo todo, que tiene los salmos vivientes en la boca.

La segunda parte del libro está dedicada a cantar desde el otro lado de la vida a su amado muerto, la poesía es capaz de exorcisar la muerte y crear un ámbito en que ella y su amado van creciendo hacia la vida.

En la tercera parte, el sujeto lírico se describe a sí mismo en un largo paréntesis de seis versos, cuyo centro es oponer su condición primitiva y sencilla al gastado lenguaje ciudadano.

“Yo soy la pura fibra que engendrará el granizo,
la que vino del Sur, la primitiva,
con la sencillez de las mediaguas campesinas
a lustrar con rocío esta parábola
entre el gastado idioma ciudadano) (p. 34).

En “Crecida de las bestias en el hombre”, frente a los que viven vacíos de alma, frente a las cosas opuestas:

“se me subleva el genio
y armo mis poemas a gritos
[...] mi corazón suelta sus himnos
hacia todos los vientos” (p. 47).

El poema es el medio en que descarga su ira.

“Armo mis poemas” apunta al oficio, a la estructuración que debe dar a sus textos, y en cierta contraposición, en “mi corazón suelta sus himnos” su decir es originario, algo que expresa lo germinado en la interioridad.

Parlamentos del Hombre Claro. Del Amor Humano, del año 1963, se inicia con un “a modo de Prefacio”. Una mujer al dar a luz, muere. No hay cobijo posible.

“Entonces, desde alguna parte vino el canto a ocuparse del hijo para que no estuviera solo, y nacieron estos parlamentos en necesidad de su ternura, o de una simple comunicación con sus hermanos. DD” (p. 9).

“Desde alguna parte”, sin determinaciones vino el canto, algo dado cuyo origen se desconoce, pero sí su objetivo: paliar la soledad. El modo de expresión cambiará. Lo escrito serán ahora parlamentos. Parlamentar es, según el diccionario de la Academia, hablar o conversar unos con otros, por tanto, los parlamentos son formas propias de la oralidad.

“De niña hube de cantar y creer
para no derrumbarme
detrás del funeral de nuestra madre” (p. 14).

El canto nace de un momento límite para la conciencia del creador, no es una decisión. Nace en el intento de exorcizar la soledad y la muerte. El canto se reviste de valor ético, característica que se reiterará en otros momentos de la escritura en estudio. En la adultez, lo que fuera necesidad se transforma en decisión: “Ahora de mujer persisto y creo”; se elige continuar en la búsqueda de la comunicación con los que se ama y también con los que “no conozco, pero que saben/hablar de las cosas simples “ (p. 14).

El que canta puede sentir el rumor del mundo que es la historia en transcurso, por ello se busca recuperar la infancia en los relatos del padre, lo ocurrido hace doscientos años y toda la historia ancestral.

“y nuestra gente nos entiende
porque esta palabra ha crecido puramente
a merced de la verdadera convivencia” (p. 19).

Frente al hablar oscuro de los poetas de su tiempo, elige el lenguaje que todos puedan entender. Su palabra recoge la historia de los que la escucharon y en su canto asume los hechos reales reconocible a sus receptores.

“Los oídos son anclas de otros cantos pasados” (p. 21).

El poema “La madre” permite asomarse al “arte poética” de Delia Domínguez en la etapa de los *Parlamentos...* La poesía debe ser semejante al hablar común:

“que si quiere decir pan, dice pan,
que si quiere decir amor, dice amor,
que si quiere decir miedo, dice miedo,
y pantano si es pantano
y hambre y podredumbre

y pollera tremendamente roja
 y por muerto, si es un muerto cabal,
 y parición o sementera
 herramienta volcánica, mascada,
 ubres y ancas. Ay, madre esto
 dicho de frente sin postizos pudores,
 las palabras aprendidas
 encima del mantel de la cocina,
 el mate de la infancia
 la tenue cascarilla de naranjas” (pp. 26 y 27).

Los *Parlamentos*... representan el tiempo de la sencillez, tónica que se mantendrá en su escritura hasta el presente. Así, “En la provincia” (pp. 39 a 47), el canto será “sílaba tranquila”, “tono transparente de agua limpia”, “modulación de zona verde y árida”. La provincia es el lugar que ampara la voz del hablante, donde la naturaleza es “sentida y vivida” y donde puede concretar “la conversa de la tierra”; donde es posible conocer el secreto de los fenómenos naturales y las historias contadas por la abuela.

La poesía es concebida como acto de comunicación y no como juego de abalorios. El lenguaje es directo, transparente, un canto de ese alguien que quiere acompañar a otros. Nuevamente surge el sentido ético del quehacer realizado.

En este libro se hace patente la difícil relación entre poesía y vida. Se escribe a partir de lo que “toco y siento”, pero aquello no se instala tal cual existe en el despliegue del poema. Por otra parte, lo que surge en el poema tampoco es una creación pura. La ficcionalización no sustenta al ser en el poema. Su papel consiste en la selección y estructuración que de las cosas se hace en el poema. Los objetos del mundo pasan por una especie de criba que es la conciencia estructurante del sujeto que enuncia. Si ponemos esta situación en contexto, la recreación se verá enriquecida por las experiencias actuales, las de la infancia y las ancestrales. El papel de la memoria se torna importantísimo, porque permite que de lo conservado se seleccione y se deje fuera. La muerte de la madre gatilló el canto. Había sido necesario el silenciamiento “para crecerme” (p. 25). El resultado será la transformación del poeta en vate que habla a nombre de otros, “te saluda en mí el rumor del pueblo” (p. 24), hecho que también se manifiesta en los títulos de los poemas: “El hijo de la puebla americana”, “Hoja para un recuerdo”, “De la provincia”, “Conversación casera”, etc.

En “Conversación casera” transmuta el quehacer de su amiga Marta... “fundes el pan con la escritura”. Marta, al hacer pan, crea al igual que el poeta. A su vez la escritura debe ser como el pan cotidiano.

El libro se cierra con cuatro parlamentos titulados “Del amor humano” dedicados fundamentalmente a su amado muerto¹¹.

“Y te canto precisamente como si fuera a morir” [...]
 “Con la oreja pegada a mi pecho
 Sabrás que nada callo por amargo
 que urge expulsarlo todo arduosamente
 porque el cantar escapa, sin entorno
 desprovisto de su lindero lírico apropiado
 ajeno a mandolinas y rubores” (pp. 73-74).

El canto debe hacerse cargo de todo lo que ocurre en el mundo humano. con la fuerza de verdad de la muerte cercana. Si esto pone en riesgo los modos propios de la lírica, ello no importa, porque es necesario “expresarlo todo arduosamente”.

Se recorren diversas situaciones del hombre contemporáneo, se denuncia la soledad, los muertos de Hiroshima, se pregunta a las astrologías por la inmortalidad... pero realizado esto vuelve a la matriz básica de su escritura “porque aún la vida/me tiene un encargo de canciones junto a los labradores”.

Después de las denuncias siente que lo que realmente debe ser objeto de su canto son los motivos diarios, porque ellos son los que construyen, bien o mal, la identidad. Debe volver a la provincia a cumplir su encargo.

Contracanto (1968). Continuándose la línea de conjunción entre poesía y vida, surge este libro que arrastra la experiencia de un sujeto mujer y poeta de saberse un ser para la muerte. En el contexto biográfico, la autora padeció una grave enfermedad pulmonar.

El título proviene de dicha experiencia. *Contracanto*, porque el canto está amenazado por el silencio; silencio de no poetizar y silencio de la

¹¹ La asunción de vida y muerte fue objeto de estudio en mi artículo “Delia Domínguez: de la angustia a la esperanza”, publicado en *Anales de Literatura Chilena* N°1, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.

muerte. Es una etapa de interpretación destructora de cuanto la rodea, pero también es canto, porque Dios la salvó. Por tanto, el título no aproxima este libro a expresiones literarias como la antipoesía. En el primer poema, la expresión coloquial penetra el texto. Los procedimientos para ello son el uso de la apelativa y la introducción de una voz indeterminada con la cual se establece un diálogo.

Este poema contiene algunas características nuevas de la poesía de Domínguez, que se mantendrán como constantes en la obra posterior.

1. La condición necesaria para crear es:

“Sentir hasta mudar la piel, he ahí la clave
 porque es necesario aprender [...] y escuchar con atención animal
 los silbatos dorados
 que largan señales desde los pantanos” (29).

2. El silencio.
3. La presencia del humor en la reflexión metapoética.

“soltarle las polleras/
 a la metáfora, e hilar cosas preciosas
 para la boca de una señorita” (19).

4. Una cierta crisis en el quehacer escritural.

El poema oscila entre la posibilidad del canto y el “no te canto” que se resuelve en el silencio y en la cesión del decir a una voz indeterminada e irónica. “Contracanto” no es la rebeldía antipoética contra la poesía tradicional, sino que es la lucha de la conciencia estructurante en crisis: “no es el ‘ombligo’ del canto”. El poema recoge y transmite la lucidez de la autora en relación con el vuelco que se ha producido en su poesía. Ahora la preocupación existencial ocupa un lugar preferencial y junto a ésta una contradictoria intensificación del humor. En “Confidencias a Madame” surge un rasgo que también va a prevalecer en su poesía posterior: la denuncia de las injusticias que observa en su entorno.

Exceptuando el primer poema del libro, la presencia de lo metapoético va disminuyendo en forma notable. Pienso que esto ocurre porque hay un

mayor dominio del acto escritural, a estas alturas se ha logrado una madurez del decir poético.

En “Datos confidenciales” se critica irónicamente los estereotipos que rodean la imagen del poeta.... pero en general el libro es un recorrido desde la esperanzada posibilidad de comunicación que sostenía los *Parlamentos*... a la desesperanza de ser comprendido por un otro.

El Sol Mira para Atrás (1977), libro prologado por Pablo Neruda, quien en Isla Negra dictó el texto a la propia autora en 1973, un mes antes de morir. Dos páginas notables y muy bellas que apuntan a describir la poética inscrita en los poemas. Se refiere a su expresión ensimismada, a la rebelión del lenguaje, a su forma de comunicación, a la estirpe campesina; por último, define su poesía y devela los pasos de su aprendizaje del quehacer poético.

Dice Neruda:

“[...] su comunicación es aguda como herramienta, recta y sonora [...] sus líneas nos imponen una alegría silvestre, la salud de una estirpe campesina y su desacomodo arterial, hacia las indignas ciudades [...] atrevida y descalza: sabe caminar sin miedo entre espinas y guijarros, vadear torrentes, enlazar animales, unirse al coro de las aves australes sin someterse al tremendo poderío natural para conversar con tristeza o con amor con todos los objetos y los seres. Mi amiga silvestre criada entre los avellanos y los helechos antárticos domina la relación humana con la ternura que adquirió aprendiendo y defendiéndose de la soledad[...].”

A partir de este libro, la escritura de Delia Domínguez se acorta, se sintetiza cada vez más

“pasándonos una costura en la boca
[usa] las palabras estrictamente necesarias” (p. 14).

Los poemas se hacen breves, pero cada vez más cargados de sentido. Son como el punto de partida de un gran ángulo abierto, cuyas líneas se prolongan hacia límites cada vez más amplios. Es prácticamente imposible permanecer ajeno una vez que se ha escuchado su voz.

Este libro representa la madurez de la autora en el cumplimiento de su oficio. Ahora domina el lenguaje, ya no hay trabas para el decir culto y para el difícil decir coloquial y rural. Junto a ello se evidencia el control sobre los procedimientos internos que rigen la estructuración del poema.

Como consecuencia se produce una disminución notable del metalenguaje poético, hecho que es el que he sometido a observación en esta etapa de acercamiento a la obra en estudio. En sus últimas obras cobrarán mayor interés otras matrices que fueron enumeradas al comienzo de este trabajo. Sin embargo, la metatextualidad no desaparece del todo, subsiste, por ejemplo, la problemática relación entre poesía y vida. Así, en “Los cómplices” el amor realizado no necesita escribirse. Escribir “cuatro versos [no es] tener el pasaporte a la felicidad”. En “Tos de perro” se afirma la verdad de lo dicho en el verso. Su pecho es una caja de resonancia de lo que ocurre en la naturaleza (“su pecho silba como silba el viento”) y su tarea consiste en transmitir lo que oye y ve.

No ocurre de igual modo en “Conversaciones al oído”, en que lo dicho en el poema no solo da vida, pone en el ser, impide su disolución y prefigura el destino del ser creado por la palabra:

“Te haré nacer en mis poemas
y no te irás en hojas
como el maíz sembrado a destiempo” (54).

En “Conversaciones IX”, se fija una experiencia de crisis en el acto de cantar. El hablante anuncia que se retirará al bosque, a un lugar de soledad, para escapar del silencio en que ha estado encerrada (“jaula”) y desde allí podrá entregar en palabras sus sueños y todo lo que hay en su corazón. Roto el silencio comenzará la comunicación y sus palabras volverán a resonar en los receptores, porque su corazón no ha muerto.

“para abrirle la jaula a mi silencio
porque no voy a dar mis sueños por perdidos
ni mi corazón por muerto” (pp. 58-59).

También en “Espacios interiores” se sugiere la vivencia de momentos de sequedad poética, por medio de la imagen del cuaderno blanco e inmóvil. Pero a la inversa se alude a experiencias que no necesitan escribirse.

Pido que Vuelva mi Ángel (1982). En este libro, la conciencia estructurante continúa siempre alerta a la armonía de la naturaleza y al canto de los hombres. En “Silla de Viena” uno de los poemas más estremecedores de la autora, se dice:

“Sólo está Dios en todo lo que amabas
[...] el año que una mujer partió de negro

y aún no sabes si la casa de tablas
está parada en este mundo, porque”... (pp. 13-14).

En la soledad y el dolor

“lo que vale es el coraje
de hincarse a conversar de amor,
mientras se están muriendo tus raíces” (p. 14).

La salvación está en la palabra

En “Paisaje con vacas holandesas” (pp. 37 a 38) el hablante no sabe muchas cosas, pero sí algunas tan importante como leer en el viento. Leer en el viento es lo que está en el origen de la creación, en el contexto de su escritura como resonancia recreada de los seres naturales.

“y apenas poseo la lengua de mi provincia,” (p. 38)

Es precisamente esa lengua la que ha privilegiado progresivamente hasta llevarla a plenitud en *La Gallina y Otros Huevos*.

En *Pido que Vuelva mi Ángel* el silencio ocupa un lugar fundamental:

“Todo está dicho: se acabaron de golpe las palabras
[...] vivo muda, partida en dos
por mi alfabeto y mis defensas” (p. 39).

“Las palabras no dicen lo que pronuncian las palabras
hay que aprender las claves del silencio” (p. 40).

La Gallina Castellana y Otros Huevos (1995) Este libro comienza con un epígrafe de Octavio Paz de *El monogramático*:

“El sentido no está en el texto sino fuera.
Estas palabras que escribo andan en busca de
su sentido, y en esto consiste todo su sentido”.

Citar estas palabras en la obra de madurez de la autora implicaba la consagración de su quehacer comunicador. Solo en el receptor las palabras encontrarán su sentido y esto es lo que justifica la comunicación.

El libro se cierra con un texto de San Agustín de las *Confesiones*, capítulo X, que la autora titula “Poema ajeno”.

“Y lo que recondí en la
memoria fueron, no las
imágenes de estas cosas
sino las cosas mismas”.

Texto que define un carácter esencial de la escritura para Domínguez.

1. Se escribe sobre lo que se conserva en la memoria, todo pasa por la memoria para poder hacerse texto.
2. Lo conservado por la memoria no son las imágenes de las cosas.
3. Lo conservado son las cosas mismas.

Con gran lucidez, la autora reconoce como carácter primordial de su poesía la experiencia, lo vivido. Esto explica la presencia de la muerte de los seres que ha amado: el abuelo colono alemán, el amor de su juventud, la muerte de sus amigas Hilda y Helga. También justifica la presencia de los hombres y mujeres de su tierra, de la mujer campesina que vive en la ciudad y que llena los balcones de cajones con plantas para que cuando llegue el hijo de la escuela no encuentre un departamento en la ciudad, sino seres naturales. La presencia de Víctor Tejeda, de la loca del pueblo (la Rita), las aves, las plantas y tantas otras cosas.

La constante presencia de lo real, de lo que es posible constatar problematiza la ficcionalización y torna su poesía impura e hiperrealista.

Dice en “Caldo de cultivo”:

“Yo atorada de tanta mudez ensartada al pescuezo
en la hiperrealidad de la natura...
[...]
y, más todavía con un trapo amarrado al quejido
que a lo mejor es parto o muerte
[...] hilvanada de cantos y espantos como enagua roja” (pp. 16 a 17).

Hiperrealismo que se torna en la figura poética más importante de los textos de esta etapa. Hiperrealismo asumido voluntariamente como su modo escritural “minimalista y campesina” (“Papel de antecedentes”).

Modo de asumir el origen de la escritura que busca apoyo en las palabras de Pedro y Juan en los Hechos de los Apóstoles, Capítulo IV: “No podemos dejar [nosotros] de hablar de lo que hemos visto y oído”. Palabras que constituyen el epígrafe del poema “Ora pro nobis”. Palabras que

la autora marca como actuales ayer y hoy, indicando que la cita está tomada del Catecismo de la Iglesia Católica y de los Hechos de los Apóstoles IV. Así, en el poema, se transcribe el grito de la Rita, la loca del pueblo. Grito que al penetrar el poema se transforma en algo cuya nueva potencia toca con violencia al emisor y al receptor.

En “Canción para que duerma un niño” (p. 23) se denuncia la muerte y el dolor de las madres durante el período de la dictadura militar. Los únicos que se atrevieron a conservar la palabra fueron “los pollitos poetas puros”. Los poetas son los que no tuvieron miedo y siguieron cantando, porque “son los pío-píos a prueba de bala”.

Otro aspecto que se hace presente en este libro es la crisis del decir, la sequedad de la inspiración que es semejante a la de la fe en los místicos. Y en esta hora

“debes irte sin volver la cabeza
te digo que la revelación puede andar de
Caperucita en el bosque, de monje o
de poeta maldito.
Aunque todavía no vislumbres la señal
encajonada en cierta palabra
que por ahora no puedo escribirte” (p. 25).

En el momento previo a la creación, en la lengua están cortadas las palabras, su mudez agresiva está en peligro, porque la revelación que será origen del canto puede estar en cualquier parte. Es necesario “partir sin mirar atrás”, “debes irte sin volver la cabeza”, como la mujer de Lot para no transformarse en estatua de sal.

La palabra poética es de revelación. Con los títulos “Santísima Trinidad” (p. 24), “Agua de pariciones” (p. 31), “Canto gregoriano en Latín Vulgar” (pp. 32 y 33) implícitamente se alude al misterio del acto creador.

“Abre los ojos/Cierra los ojos” (p. 27), subtítulado “Acto de magia”, está escrito con los ritmos propios de un canto de magia, la situación del tú apelado (que puede ser la propia conciencia estructurante, situación que se reitera en los libros de Domínguez) es estar entre la memoria y el retrato desvaído de los hechos ocurrido en el pasado. Lo cantado proviene “de la inmemoria”, que es un “borrón afiebrado”. Desde ese borrón, con la fiebre del creador surgirá el propio cuento “de revoltura entre vivientes y finados”.

En el silencio, con una costura en la boca, mirando las cosas

“.. entre lo que veas y lo que no veas
puede estar el sentido de esta iluminación, o sea,
tú ahí, parada-sentada con una costura en la boca
sabía y hermosa como las abuelas huilliches” (p. 27).

“Sabidurías de Gallinero III (p. 33). Es una respuesta poética a las preguntas sobre el universo y el existir humano después de la muerte.

“Esto vendría siendo mi sabiduría, mi física cuántica”, comentario zumbón frente a las pretensiones de la ciencia, a la cual opone como camino de verdad: la poesía.

Huevos Revueltos (2000). En este libro, al igual que en toda la producción poética de Delia Domínguez, hay dos rasgos, dos largas hebras que recorren su escritura y tejen su unidad. Estas dos vertientes son la preocupación y la clarividencia respecto del acto escritural; y la búsqueda de una respuesta al problema de la muerte¹². Sin embargo, cada obra tiene características propias que nacen del modo de asumir en cada etapa estas dos preocupaciones esenciales.

Así, en su último libro publicado a la fecha, *Huevos Revueltos*, subsisten el tono coloquial, la imagen rural, la incorporación al texto poético de lugares, costumbres acontecimientos y la presencia de figuras o personajes con nombres que han sido tomados del mundo real (por ejemplo, Vicky Báez, el Tony Caluga, etc.) y transmutados en materia poética por la acción creadora de la conciencia estructurante.

Sin embargo, en el ámbito del sentido se abre un espacio nuevo, espacio que no es el del transcurso de la angustia a la esperanza, sino al temor, la incertidumbre y a una cierta desesperanza. Pero no solo se han perdido seguridades en el plano existencial, sino también respecto de la posibilidad de escribir poéticamente. Ahora escribir es un acto riesgoso, una hazaña.

En “Huelga de brazos caídos” se comunica al lector la decisión de no escribir para no sentirse vulnerable, porque la escritura expone al sujeto y éste no desea ser blanco de nadie. Pese a ello, la decisión de no escribir se realiza “escribiendo”. Esta paradoja encuentra su sentido en el epígrafe de M. Yourcenar:

¹² En relación con el problema existencial, véase mi artículo ya citado: “Delia Domínguez: De la angustia a la esperanza”.

“Como si la hazaña
no consistiera en ser
vulnerable”.

En “Hoja de Vida” se explicitan las razones que hacen del poema escrito un objeto riesgoso. El título abre a dos sentidos: uno que corresponde al problema de la escritura; y, el otro, que si bien no se refiere directamente al problema de la muerte y a la posibilidad de una trascendencia, apunta al modo en que el hombre debe estar en la existencia (estar al día en lo que determinan las leyes, no perder el papel de antecedentes).

Ya en la primera estrofa, la bisemia se hace manifiesta:

“La hoja requiere sucesos comprobados,
los pies en la tierra y en la cabeza, algún
soneto de amor para recitar de sobremesa”.

La primera parte alude al contenido de una hoja de vida, al mundo referencial, a lo que no es objeto del poema sin sufrir previamente una transmutación. La segunda, separada por un silencio interno al verso expresa irónicamente lo que muchos esperan de un poema: que sea un soneto de amor y que sea objeto de recitación.

En el despliegue del poema se mantiene la estructura paralelística, enfrentando los riesgos del sujeto frente a los dictados de la ley y los del sujeto de la escritura poética. Así como no se puede perder el papel de antecedentes, tampoco se puede robar las cartas del cielo. Es indispensable conservar el dominio sobre la existencia visible y el de la invisible, distinguir entre física y metafísica.

La conclusión es

“ Por lo tanto
el poeta no pude tener hoja de vida”.

Es decir, no debe escribir porque se expone. En el acto de escribir, en el acto de la transformación de la hoja en blanco en poema, el poeta va dejando rastros de su ser.

El libro se cierra con un homenaje que la autora titula “Despedimiento”. Un derivado de la palabra despedida. Despedimiento sugiere el tránsito, el tiempo que se dilata en una larga y nostálgica despedida. El subtítulo está cargado del humor tan propio de la autora: “Homenaje a quienes me

soltaron los tornillos para subir y bajar libremente por las pasiones del sentimiento humano”. Cita un texto breve de cada uno de los autores seleccionados. Teresa de Ávila, Walt Whitman, Rilke, Paz, Gabriela Mistral, etc., autores que jamás habrían podido imaginar que sus obras soltarían “los tornillos” de Delia, incentivándola a penetrar de un modo notable y tan propio las pasiones y sentimientos humanos.

RESUMEN / ABSTRACT

La presente reflexión tiene por objeto configurar la “poética” inscrita en los textos poéticos de Delia Domínguez para develar el modo como la autora concibe su propio quehacer. La observación se ha realizado respetando el orden diacrónico para hacer visible y registrar el desarrollo escritural.

The present reflexion proposes to configurate the “poetics” inscribed in the poetical work of Delia Domínguez, in order to reveal the way the author conceives her own craft. This observation is made in accord to the diachronic order which makes visible and permits to follow the writing process.