

DELIA DOMÍNGUEZ: DE LA ANGUSTIA A LA ESPERANZA

Ana María Cuneo
Universidad de Chile

INTRODUCCIÓN

Durante muchos años la escritura de mujeres no despertó el interés crítico que merecía. Desde hace algún tiempo la situación ha experimentado algunos cambios. Sin embargo, en Chile con excepción de Gabriela Mistral, María Luisa Bombal y Diamela Eltit, se ha olvidado destacar la importancia de otras autoras realmente notables. La voz de Gabriela Mistral abrió un nuevo espacio en la valorización de los textos escritos por mujeres, pero desgraciadamente este hecho no produjo a nivel crítico los resultados que legítimamente podrían esperarse.

A partir de mis estudios sobre la poesía de algunas mujeres latinoamericanas he descubierto ciertas constantes que, si bien no son privativas de las escritoras, sin embargo se reiteran constantemente en ellas. Así, la presencia en los poemas de experiencias concretas vividas que afloran en los textos y que son verificables en los contextos biográficos. No afirmo que esos hechos se instalen en los textos tal cual ocurrieron, indudablemente se ha realizado una selección en que opera prioritariamente la memoria. Las experiencias reales, a su vez, han sido objeto de transformaciones a partir de la imaginación creadora, y en cada caso se ha recurrido a los procedimientos más adecuados para transmitir dichas experiencias.

La escritura asumida como una búsqueda de la propia identidad y como medio de mantenerse en el ser; la actitud rupturista, la transgresión de lo preestablecido; ser voz de los que no la tienen y ceder la voz al otro; denunciar hechos dolorosos o improbables; la tendencia a la oralidad; hacer visible lo invisible. Hecho que en muchos casos otorga un papel importante a la memoria personal y colectiva, a la memoria fetal y ancestral. La presencia del sentimiento de culpa y la escritura concebida en muchos casos como una forma de terapia. Escribir conjura la soledad y exorciza la temporalidad. Saberse transitorio es sentirse amenazado por la muerte. Escribir poesía es lidiar contra la nada.

No me cabe duda de que en estas caracterizaciones hay muchas carencias y que, por otra parte, sería utópico pensar en rasgos propios de la escritura de mujeres y hombres.

En Delia Domínguez¹ se cumplen la mayoría de las constantes que he visto reiterarse en la escritura de mujeres. Así, la búsqueda de la identidad, el escribir como forma de permanecer en el ser. La presencia en los poemas de experiencias concretas verificables en el contexto biográfico. Como en la Mistral, en la poesía de la autora es muy difícil separar poesía y vida. La denuncia y la cesión de voz. El importante rol de la memoria que se concreta bajo las formas de memoria personal, fetal y ancestral y, por último, la fuerte tendencia a la oralidad.

Desde hace algún tiempo, ha despertado mi interés mostrar a nivel académico la voz madura en el ejercicio poético de Delia Domínguez. Existen algunas aproximaciones anteriores de Juan Villegas y Eliana Ortega². Los primeros resultados de mi investigación se concretaron en una ponencia y un artículo³ en los cuales la perspectiva de aproximación consistió en indagar en la poética incluida en los poemas. Pienso que un medio efectivo de aproximación a una obra literaria es develar el modo cómo el creador concibe su propio quehacer. Dice Walter Mignolo:

“Las poéticas, para el caso de la literatura, y los tratados historiográficos para el caso de la historiografía, ilustran lo que llamamos metatexto”⁴.

Es desde el metatexto que se puede comprender el ámbito de producción e interpretación de los textos. Las formulaciones discursivas se autodefinen y no es necesario recalificarlas extrínsecamente ya que el discurso literario se autclasifica por medio de su propio metalenguaje.

¹ La presente reflexión es parte de una investigación más amplia iniciada hace ya algún tiempo.

² Juan Villegas. *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago: Nascimento, 1980, 88-91.

———. *El discurso lírico de la mujer en Chile: 1975-1990*. Santiago: Mosquito editores, 1993, 54-58 y 84.

Eliana Ortega. “Introducción a la poesía de Delia Domínguez” y “Contracanto a la chilena” en *Lo que se hereda no se hurta*. Santiago: Cuarto Propio, 1996. 125-139.

³ Ponencia X Congreso SOCHEL. “Delia Domínguez: Primeras indagaciones”, 1999. Se publicará en Actas del Congreso.

“Delia Domínguez: experiencia y canto”. Capítulo solicitado para el libro *Poesía chilena*, ed. Eduardo Godoy, de pronta publicación.

⁴ Walter Mignolo. “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”. *M.L.A.*, Vol. 96, (1981). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1977.

Sintetizando, en el presente caso, el poema nace de la experiencia no solo personal, sino ancestral. El deseo es hacer una poesía de la vida por medio de palabras que comuniquen realmente. Por ello, el uso de un lenguaje sencillo e incluso coloquial.

Se escribe a partir de lo que "toco y siento", pero eso no pasa al poema en forma directa, sino a través de un proceso de transformación. Lo ficticio no sustenta al ser poético en forma total, no se trata de un escritura que llegue o intente la creación pura. No es casual que *La Gallina Castellana* y *Otros Huevos* (1995) se cierre con una especie de declaración de fe que titula "Poema Ajeno":

"Y lo que recondí en la/memoria fueron no las/imágenes de estas cosas/
sino las cosas mismas". San Agustín. *Confesiones* Cap. X.

BREVE REFERENCIA

Delia Domínguez Mohr nació en Osorno en 1931, descendiente por su madre de inmigrantes alemanes. Este mestizaje marcó su vida y su escritura. A lo 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.

Su actividad literaria no se ha realizado solo en el ámbito de la poesía, sino también en el cuento y artículos periodísticos. Directora de la Sociedad de Escritores, Jefa de Redacción de la *Revista Paula*, organizadora y directora de los Juegos Florales de 1976. En 1987 es nombrada Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua. En 1988 Marjorie Agosin traduce al inglés algunos de sus poemas para la antología *Woman who Has Sprouted Wings: Poems by Contemporary Latin American Woman Poets*. Edited by Mary Crow.

En 1992 es designada para entregar a Nicanor Parra el Premio Rulfo en Guadalajara. 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*.

Hasta el momento lleva nueve libros publicados, que representan un proceso notable en el apoderarse de la palabra poética.

En el contexto biográfico, me parece indispensable destacar la reiterada presencia de la muerte. Su madre muere cuando la autora tiene cinco años; más tarde mueren su novio, su abuela, su abuelo colono alemán, sus amigas Helga e Hilda May. Hechos a los cuales se suma una grave enfermedad que pudo ocasionar su propia muerte.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS GENERALES

La evolución de su poesía se produce desde un romanticismo muy influido por el primer Neruda a una etapa postmodernista. A partir de *Parlamentos del Hombre Claro* (1963) surgen en su escritura algunos procedimientos antipoéticos que estarán presentes en toda su obra posterior, pero que no van a ser usados con el tono ácido y sarcástico propios de la antipoesía. Probablemente, a excepción del poema "Blue Jeans" de *Contracanto*, el tono es el de una ironía morigerada por el humor, por el uso del tono socarrón del hombre campesino, e incluso por una cierta forma de ternura, como en el poema "Alternativas" de *Contracanto*.

La ausencia de ciertos rasgos caracterizadores de la antipoesía resulta lógica en el contexto de una poesía de enorme valoración de lo humano, marcada por el dolor, la nostalgia y la esperanza de una trascendencia "sui generis" que sería la respuesta posible a la problemática existencial del hombre.

En la escritura de Delia Domínguez hay una verdadera obsesión por la transitoriedad y la muerte. Su existencialismo no es libresco, sino vital. Se explica por experiencias que la rodearon desde la infancia y por un modo de vivir que pertenece al pasado, el modo de los colonos alemanes en el sur de Chile. Esta actitud lírica privilegia el lenguaje coloquial y se basa en experiencias reales que sobrepasan lo singular para reflejar el dolor de la comunidad de los seres humanos. Pero, incluso, el existencialismo es objeto de humor; así en "Conversaciones al oído XVI":

"La Vicky del aserradero/dijo ayer que ella/no criaba hijos para bonitos/ni para andar fumando;/y de dos puñetes les compuso el cuerpo/para sacarles la angustia existencial" (*El sol...* 82).

En lo que se refiere a la forma de expresión, postulo una conexión con la poesía creacionista en cuanto reúne realidades alejadas e incorpora lo lúdico a su escritura. En ella son figuras reiteradas la predicación verbal y la objetivación impertinentes. A estas figuras se une la inconsecuencia en el nivel de la concordancia gramatical. También se utiliza la distribución en la página en blanco, distribución que es semiosis del sentido.

PERSPECTIVA DE ACERCAMIENTO⁵

Muchas son las vías de acceso para la penetración de los textos de Delia Domínguez. En esta instancia quiero aproximarme por medio del análisis de dos

⁵El corpus estudiado corresponde a *Contracanto*, Santiago: Nascimento, 1968; *El Sol Mira para Atrás*, Santiago: Lord Cochrane, 1977; *Pido que Vuelva mi Angel*, Santiago: Universitaria,

matrices de sentido complementarias que representan la posibilidad de contemplar uno de los centros de sentido más destacado en la obra en estudio.

- a. El nacimiento a una vida que desde los inicios se configura como nacer para morir.
- b. El intento de exorcizar la muerte en la esperanza de un modo de existir en un lugar otro, una forma "sui generis" de resurrección. Esperanza que se funda en las creencias religiosas del sujeto de la producción.

- a. Primera matriz.

"Comunidad de amor" (*Contracanto...44*)

"Cuando nace un niño [...] a todos nos pertenece/su hazaña de venir a la vida".

El poema gira en torno a lo que significa para el hablante poético "nosotros", que nazca un niño. Es un hecho que nos pertenece y vivifica.

Las adjetivaciones impertinentes se reiteran en el intento de decir lo que el lenguaje habitual no puede expresar: "Con el nuevo *brote*"⁶ "la tierra reverbera de soles secretos", "para que el *maíz* / sea capaz de *dorar la frente* / del que viene después de nosotros", "nos alejamos *buenos pasos* / de la muerte". El nuevo "brote", "la tierra", "el maíz" evidencian, por otra parte, la visión telúrica de la productora del texto, visión que será constante en toda su obra.

La anáfora "-sea propio o ajeno-" es icónica del hablante plural, de "la cadena del hombre", de "nos sentimos responsables". Indicios de la matriz son "la cadena del hombre", "del que viene después de nosotros", del cual se deriva tautológicamente "nos alejamos unos buenos pasos / de la muerte". Sin embargo, siempre al final, está la muerte.

En "Canción de cuna al revés" (*El Sol... 66-67*) ya el título anuncia la tragedia. Canción de cuna es canción de muerte. El paralelismo "Ese día", "Ese día", "Y este hueco" es semiosis de lo ocurrido. El día se transforma en hueco. Expectativa de vida en la situación fetal y anuncio de la muerte de la que dio vida. Lo que quedó para el nacimiento es "Hueco en la almohada [...] y otros signos".

1982; *La Gallina Castellana y Otros Huevos*, Santiago: Chile, Tacamó, 1995. Para citar utilizaré *La Gallina Castellana y Otros Huevos*. *Otros Huevos* es una Antología realizada por la autora y en la cual algunos poemas presentan pequeñas variaciones. Los libros serán citados por medio de las palabras iniciales del título.

⁶ Los subrayados me pertenecen.

Delia Domínguez no teme a la poesía anecdótica. La anécdota en este poema es lo que ocurre en el seno materno. El yo poético recrea su propia etapa fetal y desde allí anuncia en una forma de monólogo interior lo que está ocurriendo y lo que será para siempre su hábitat futuro: la soledad. Algún "alguien" deberá realizar las acciones que ya no podrá hacer su madre:

"estancarme la sangre del ombligo,/y aquí están tus zapatos, el corpiño/la leche y los calzones, aquí tu corazón/y el pan para el camino"

Transcurre el tiempo en la "dulce intimidad de tus caderas" hasta que

"te sentí apretar los dientes/cuando silbó en la sombra el navajazo"

El tiempo de la madre se cierra con la muerte y con dicha muerte se abre el tiempo doloroso para el sujeto poético que nace a la ausencia de lo que debería estar y ya no está. La antítesis "maldiciones y saludos" simboliza la situación descrita.

"Mujer sin música de fondo" (*El Sol...* 68-70) está ubicado en la antología a continuación de "Canción de cuna al revés" (no ocurre así en el libro de 1977). Al juntar ambos poemas se produce una unidad temática que sobredetermina el sentido de ambos poemas. Concurren a la sobrecarga la anáfora "Estás ahí" (estrofa 1 y 3), el paralelismo semántico (estrofas 2 y 4) "Pero tú sabes qué hacer" "y tú siempre velando", y el oxímoron que unifica los sentidos opuestos de vida y muerte por medio de la palabra "silencio"

"cargada con el silencio de la vida/o con el silencio de la muerte"

La perspectiva adoptada en ambos poemas es diferente. Lo anecdótico da paso a un diálogo silencioso con la madre en la etapa fetal y al comentario no mimético del sujeto de la producción: pese al "Padre nuestro que estás en los cielos" "se nos desploma el cielo en las narices".

"Sabiduría de Gallinero II" (*La Gallina...* 28). Frente al "pollo [que] rompe el cascarón, se sacude y anda". El sujeto poético afirma no saber "si he roto el cascarón, si soy capaz de: "levantate y anda". Reminiscencia de un Lázaro que ha muerto y vuelve a la vida obedeciendo el llamado de Jesús.

En este poema se reitera lo que ha llegado a ser un motivo recurrente en la poesía de la autora: la memoria fetal "en el blandor de mis huesos nonatos". El haber sido destetada a destiempo" hace su existencia vulnerable y precaria. Esta situación es aceptada por el yo poético en la actitud fatalista tan propia del hombre de nuestro pueblo: "Bueno ya".

"Leche de mujer" (*Pido...* 90) apunta a un segundo nacimiento para el hombre producto de la Encarnación del Hijo de Dios. El hombre ya no está en soledad, es un nosotros que puede dirigirse a Algo que lo sostiene en el ser.

Este poema hace visible lo invisible para el común de los seres humanos: el Hijo de Dios para nacer “tuvo que buscar /el pecho de una mujer”. El intertexto del “Fiat” de María ha sido objeto de interpretación por parte de muchas feministas como un acto de sumisión y degradación de la mujer, hecho que aquí no ocurre. En el poema la participación de María se expresa en el acto de arrimar al niño a sus pezones. “Ella intemporal” vence con su gesto al tiempo amenazante y pone al hombre en situación de tener un “alguien” a quien poder decir “Ora pro nobis”. Fórmula que implica salvación personal y comunitaria.

En “Sopa de sémola” (*Pido...* 111)

“la niñez [es] una hazaña/que vuelve de cuando/en cuando en la
sopa de sémola/para no morir”

“Agua de pariciones” (*La Gallina...* 30) se refiere a un agua que es origen de vida.

b. La segunda matriz consiste en el intento de exorcizar la muerte en la esperanza de un existir posterior en un lugar otro. Matriz que nace de las creencias religiosas del sujeto de la producción. La investigación ha seguido el orden cronológico de publicación. Ello permite afirmar que en la etapa de *Contracanto* y *El Sol Mira para Atrás*, la muerte es fin inexorable. A partir de *Pido que Vuelva mi Angel* y *La Gallina Castellana* y *Otros Huevos*, la esperanza de una pervivencia que vence a la muerte comienza a ser la tónica predominante.

En el poema “Canto y Contracanto” (40-41) la antítesis presente en el título rige el despliegue del poema “te canto”, “pero mejor te contracanto”, “O de golpe, no te canto”, “ponerle el hombro a los grandes silencios”, etc.

El primer verso: “Te canto como si fuera a morir”, es un verso ambiguo, porque en el contexto inmediato es un verso coloquial cargado de humor, pero en el contexto total conserva el sentido de cantar hasta morir. Por ello los versos que clausuran el texto dicen:

“y guardo mis cuatro versos para mañana/o para el Día del Juicio” (41)

La nostalgia del tiempo ya ido se expresa en forma acumulativa, sobredeterminándose hasta la saturación del sentido. El procedimiento predominante es la predicación impertinente:

“Linternas enmohecidas”, las linternas han de alumbrar, el moho les quita el brillo y es la marca material del paso del tiempo; “Guitarra descabezada”, el cabezal de la guitarra es lo esencial para que pueda ser tal; “Bohardilla” también marca un lugar de cosas en desuso, que son rastros del pasado de mi “casa de campo”; “Sentimos pasar la noche como tumbas”, “los silbatos dorados/ largan señales desde las sepultaciones”. En la cuarta estrofa, la evidencia de la muerte y la precariedad del ser

“De vez en cuando/hay que ponerle el hombro/a los grandes
silencios/CUANDO MENOS PIENSAS/TU VIDITA CUELGA DE UN
HILO.

El diminutivo, colgar de un hilo intensifica la presencia de la muerte a raíz del contraste con el uso de la ironía y el lenguaje coloquial.

Los papeles entintados son la poesía que se escribe como un modo de sobrevivencia.

En “La ropa limpia” (*Contracanto...* 42) ya las primeras palabras anuncian el desenlace

“Un día/uno sale a encontrar la muerte”

La anáfora de “Un día /uno”, el lenguaje conversacional, las formas cliché del lenguaje coloquial: “como malo de la cabeza”, “uno no sabe quién diablos”, “quién diablos”, son los procedimientos utilizados en la construcción del poema. Los medios que acompañan normalmente la vida cotidiana y que no vemos como signos que nos van acercando a la muerte

“sin equipaje/sin muda para la otra semana/con la única camiseta
blanca/que quedaba/del tiempo del colegio”

El poema se abre a la nostalgia de la niñez perdida, a los quehaceres, a las cosas tras las cuales corremos... cosas sin sentido, porque vamos a morir. El hablante poético se pregunta quién se preocupará de las cosas nimias que quedarán después de la catástrofe. “La potencia con que contábamos/para vivir”, es en el hoy para morir.

La estrofa que cierra el poema es la constatación de que lo previsto se ha cumplido: “uno no vuelve más / por ropa limpia”. Uno ha muerto. Somos seres para la muerte. En este poema no hay expectativa respecto de una forma de existir posterior.

“El sol mira para atrás” (*El Sol...* 58-59). Con la rememoración de la escopeta que colgó el abuelo “en ese otoño de su muerte”, comienza una sucesión de imágenes cuyo sentido acumulativo apunta a la descripción de la transitoriedad del tiempo que todo lo desgasta.

“antiguos reventones de pólvora/un juego de naipes *gastados*/
la risa que *fui*mos perdiendo

En la niñez los mayores trataron de sustraerlos a la realidad inevitable de la muerte, pero en el hoy ha sido necesario guardar “las sillas vacías”. Pasar llave “en el óxido de las chapas antiguas” y permanecer en silencio “pasándonos una costura en la boca”.

La imagen de la silla vacía se reitera en la escritura de la autora; ellas simbolizan el hueco dejado por los que murieron. Sillas, mesas, comedores vacíos, fueron el lugar sagrado de las reuniones familiares con los que nunca volvieron para “justificar su eternidad”.

El poema se cierra afirmando la transitoriedad de todo lo existente y con la premonición de la propia muerte.

“Esta es la casa” (*El Sol...* 60-62) La historia personal se espeja en las imágenes de la casa concreta: km 14, Santa Amelia, la que guarda los sentimientos antiguos, la que permite ser lo que somos, la casa de ayer y de hoy. Casa, lugar aparentemente seguro que en el despliegue del poema se derrumba

“las jugadas de la vida y/las jugadas de la muerte”

Casa abierta y cálida, marcada con el signo de la acogida, pero que como en las palabras del epígrafe de Saint-John Perse está marcada “entre signos”

“Esta es la casa para ser como somos/para contar las velas del cumpleaños/y las otras también”

Las velas “signos” de vida y transitoriedad y “presagios” de muerte “para colgar la ropa y la tristeza”. “Una pasión sin vuelta [...] para la eternidad”, porque todos los que rodearon su niñez “regresaron a su greda”.

En esta etapa el sujeto poemático enfrenta el problema sin atisbar salvación alguna.

En “Silla de Viena” (*Pido...* 92-93) se produce el viraje desde el no saber qué espera al hombre después de la muerte a la afirmación de la existencia de un reino de Dios trascendente. La madre tenía como reino su casa, simbolizada en la silla de Viena, junto a la cual el perro dormita ahora ciego por el paso del tiempo

“El reino no es el mismo,/sólo está Dios en todo lo que amabas”

Versos que se reiteran en dos contextos desoladores

“manos desconocidas tiran piedras al sueño/no hay amparo posible/ [...]” Los postigos del lado de la lluvia/se entornaron/el año que una mujer partió de negro”

Como ocurre en otros poemas el tú es el espejo del yo poemático que describe en tercera persona las experiencias ocurridas al yo. Se vuelve al pasado para enumerar lo perdido: los leñadores alemanes, el bosque como gigante verde, las toneleras de Rahue Alto.

La clave del poema son las afirmaciones: “aún no sabes si la casa” “está parada en este mundo, porque/ disimula tus fantasmas” del pasado y el coraje

“de hincarse a conversar de amor/mientras se están muriendo
tus raíces”

Ello significa seguir viviendo gracias al amor.

En “Pequeñas profecías” (*Pido...* 94) ese Dios del otro reino es “un Dios que no conozco/ me ofrecerá la salvación”.

“Maitenes” (*Pido...*95) el hombre tocado por el llamado religioso queda desvelado y vulnerable como un sietemesino con las mucosas lastimadas (reiteración de imágenes fetales). El llamado no implica el encuentro. Produce solamente un estado de alerta

“esperando que pase *algún Mesías/a* señalarte la puerta de salida”

El poema “Gedicht” (*Pido...* 98-99) enumera las ausencias provocadas por la muerte de Helga, la amiga alemana. La forma de expresión de dichas ausencias origina la serie tautológica: grietas, desvanecida, oxidadas, última palabras, agua podrida, estancar, nada regresa.

La muerte es “grieta que bordeamos”. Realidad que se disfraza con “máscaras”, “agua de colonia”, “traje de fantasía”. Pero lo que había sido vago cambio de reino es ahora un claro “te pusiste al lado de Dios”. A partir de este poema comienza a vislumbrarse la posibilidad de exorcizar la muerte en la esperanza de salvación en un Dios que da vida eterna.

En “Dios es nuestro amigo” (*Pido...* 101) los pasos a la fe se van haciendo seguros y firmes.

“Como Dios es nuestro amigo [...]Yo confío”

Este confiar se despliega en forma repetitiva en “Jaculatorias” (*Pido...* 102-103) poema que ya en su título apunta a un modo de oración de la tradición cristiana, muy en boga en la época de la niñez y adolescencia de la autora. Las objetividades descritas en el poema son desoladoras y despiertan duda y escepticismo. El sujeto poemático en esta situación quisiera rezar, pero solo puede repetir: “Sagrado Corazón de Jesús, en Vos confío”.

La esperanza en lo trascendente se interrumpe en un poema notable “Cuadro de comedor” (*Pido...* 112-113) en que se opone a la visión trascendente la mirada hiperrealista⁷. La repetición anafórica de “cuadro real”, va desplegando situaciones

⁷Mirada que es una constante definitoria en la obra de D. Domínguez. El sujeto de la producción autclasifica su escritura como hiperrealista en “Papel de antecedentes” (*La Gallina...* 19).

que apuntan a muerte, lejanía y silencio. Situaciones en que el sujeto poético entremezcla recuerdos y experiencias del hoy de la escritura. Pero el cuadro del comedor en que están retratados sus antecesores, no la incluye “donde no estoy pintada”. El sujeto poético en un verso separado por el silencio del espacio en blanco afirma en forma segura, superlativizada por la forma de expresión “donde vivo”. Rodeada de muertos, pero viva entre ellos.

“Pido que vuelva mi ángel” (*Pido...* 118-119) cierra el libro de título homónimo. Poema que reitera la forma letánica cuyo ritmo se ha ido imponiendo progresivamente como uno de los medios de la forma de expresión. Incluso la estructura del poema funda su unidad en el paralelismo del verso final de todas las estrofas, “pido que vuelva mi ángel” y en la anáfora de “por” que inicia las estrofas dos a seis. La preposición “por” es la adecuada al contenido de la petición en cada caso.

La primera estrofa es ruptura del paralelismo descrito y ruptura de la fórmula cliché del cristianismo “En nombre del Padre...” que se sustituye en el texto por “En nombre de todo lo perdido”. El ángel es el símbolo de la salvación.

Se pide por los seres que existen solo en el recuerdo, por lo que pudo ser y no fue, por los que compartieron con el sujeto poético y ya no están. “Por ti y por mí, temblando en esta maldita soledad”. Un tú que es personal y que se universaliza incluyendo a todos los seres humanos.

En *La Gallina Castellana y Otros Huevos* (1995) el sujeto de la producción ha logrado el manejo pleno de los procedimientos utilizados para dar cuenta de experiencias reales individuales y colectivas a través del uso del lenguaje coloquial y del humor. Procedimientos que en muchas ocasiones intentan quebrar la tragedia que atraviesa gran parte de los textos. Sin contradecirse con lo anterior se intensifica la creación de imágenes imposibles en que se acercan realidades lejanas, de predicaciones impertinentes e inconsecuencias en la coordinación del discurso.

“Caldo de Cultivo” (*La Gallina...* 16-17) es un poema que apunta a la situación del hombre de no saber quién es, de sentirse precario, vulnerable, semiperdido; y, en definitiva, entre lo trascendente y la hiperrealidad terrestre. El sentido último del hombre de una vida posterior a la muerte es un problema no resuelto, sino en la tensión de

“no hay quien (aguante) con un pie arriba y el otro abajo para siempre...”

El yo busca su identidad, pero “caminando con los ojos cerrados” sin saber si su experiencia es de “parto o muerte”, en la duda de estar en la vida o en la muerte, “-entre nacida y no nacida”. Una gradación progresiva de la situación de silencio rige la primera etapa del poema (ojos cerrados, atorada de mudez, “ensartada al pescuezo”).

En el intento de afirmar la identidad se recurre a documentos como la fe de bautismo⁸

“Y yo agarrada de mi fe de bautismo/perteneciente a: ”

Donde debiera estar el nombre hay un espacio en blanco, está el silencio, la no respuesta a lo esperado. Más adelante, se recurre a los objetos que la han rodeado y a experiencias vividas como las del mestizaje de “los bosques de Viena a la chilena”. Pero la angustia persiste y el sujeto poético reconoce

“y yo acorralada en mi geografía de fin de mundo/sin disimular la
ojera metafísica de esta vigilia,/amanecida como viuda de Dios/
en pos del amor eterno...”

La expresión “viuda de Dios” queda abierta a diferentes lecturas. Se ha perdido a Dios o Dios ha muerto y no hay salida. Sin embargo, en la última estrofa el hablante poético “precisando al Jesús que desciende /pre-ci-san-do...” La separación silábica enfatiza y superlativiza la necesidad del sujeto. Su urgencia por el encuentro con lo divino

“por que no hay quién aguante/no hay quien (aguante) con un pie
arriba y el/otro abajo para siempre”

La imagen imposible abre una dimensión cósmica que no coincide con lo coloquial del lenguaje. La forma de expresión mezcla humor y características antipoéticas y abre a la resolución de una trascendencia que es “preciso” llegue a concreción.

“Santísima Trinidad” (*La Gallina...* 24-25). Un poema notable que retrotrae al acto creador. Una poética del acto de la producción que presenta al sujeto en espera de la revelación que pondrá fin a la mudez del hablante. El rasgo que en el contexto actual me interesa es la peculiar relación con lo sagrado. Se evoca a la Trinidad en la forma más ortodoxa del cristianismo y se la une a una realidad alejada, estableciendo un choque a nivel de contenido y de forma de expresión:

“En el nombre del Padre/del Hijo/del Espíritu Santo, y/
de esta frazada para taparnos del frío”

Lo que une las realidades alejadas es el aspecto amparador de ambas.

⁸No es un documento civil al que se recurre, sino religioso. Este hecho es indicio de la evolución que se ha ido produciendo en los textos.

La posición existencialista del yo poético surge de circunstancias concretas del sujeto de la producción. Por ello, su existencialismo se contacta con el de Marcel y Castelli, más que con el de Heidegger o Sartre.

El título “Unos arriba y otros abajo” (*La Gallina...* 31) es la explicitación de dos ámbitos posibles para la vida humana. Ámbitos ya sugeridos en “Caldo de Cultivo” y en la dualidad de “Santísima Trinidad”.

El motivo de la tradición genésica del hombre formado con barro de la tierra, del hombre que es polvo y que al polvo volverá. Precariedad y vulnerabilidad que en este poema es exorcizada por la presencia de un Dios paciente que se preocupa de vivos y muertos.

“Adiós dientes de leche” (*La Gallina...*34-35) abre la posibilidad de una muerte que es solo imitación de muerte. “y tú, mi Dios, decides”.

CONCLUSIÓN

Pienso que el último poema de este libro, “Adiós dientes de leche” es exactamente la conclusión del trayecto de la escritura y del trayecto de mi recepción de los libros analizados desde la perspectiva adoptada en el presente trabajo.

El título del poema incluye a nivel de contenido y de forma de expresión la palabra Dios.

La vía de acceso a la poesía de la autora en esta etapa de mi investigación ha consistido en el seguimiento de las matrices:

a) Nacimiento a una vida que desde el inicio se configura como ser para la muerte; y, b) el intento de exorcizar la muerte en la esperanza de un modo de existir posterior, en algún lugar otro. Las respuestas fueron, salvo excepciones, bastante ambiguas. Sin embargo, en este último poema emerge una respuesta clara y definitiva al problema de existir fundada en la fe. Esta respuesta está explícita en dos versos que considero claves para la interpretación global de los textos estudiados

Tendré que pronunciar me entre la salvación y la condenación
- sin saber cuál es la salvación tendré que pronunciar me”.

La solución está en un “pronunciar me”, es decir, en una decisión libre y voluntaria que asume el ser humano en forma personal. La decisión por la fe es una decisión a oscuras. En ella se juega el uso de la libertad.

La última estrofa del poema y del libro es el indicio claro de que el sujeto poético resuelve el problema existencial dando un salto a lo desconocido:

“Muda ante ti, mi Dios”

Muda, nada puede ser dicho frente a lo divino. El lenguaje es incapaz de expresar lo numinoso. El silencio, graficado por un espacio en blanco al interior del verso y una coma, marca lo dicho como un acto de entrega y amor a un Dios que no se conoce. (“ni ojo vio, ni oído oyó”) frente al cual no cabe sino la adoración.

El existencialismo de Delia Domínguez no apunta a la nada, sino a la locura de la fe.

RESUMEN / ABSTRACT

La obra poética de Delia Domínguez puede ser estudiada desde diversas perspectivas. El presente artículo observa el fenómeno de la transitoriedad y la muerte. Para ello analiza dos matrices de sentido: el nacimiento a una vida que desde los inicios se configura como nacer para morir y el intento de exorcizar este aciago destino en la esperanza de una forma “sui generis” de resurrección. En síntesis, se analiza el existencialismo cristiano de la voz poética que no apunta a la nada, sino a la locura de la fe.

DELIA DOMÍNGUEZ: FROM ANXIETY TO HOPE

The poetical work of Delia Domínguez can be approached from different points of view. The current article studies the ephemeral and mortal human condition. With this in mind, it analyzes two semantic matrixes: first, to be born to a life that from the beginning is figured as to be born to die, and, second, the intent to exorcize this fate hoping for a peculiar kind of resurrection. In sum, the Christian existentialism of the poetic voice is analyzed as pointing not to nothingness but to the lunacy of faith.