

Aproximaciones a la infancia desde la poesía chilena del siglo XXI*

Biviana Hernández**

Resumen

Este artículo aborda la construcción de la infancia en la poesía chilena del siglo XXI, a partir del acercamiento a los procesos sociales que caracterizan a la sociedad neoliberal de la posdictadura. En este marco, se analizarán algunas obras de los poetas Antonio Silva, Felipe Ruiz, Gustavo Barrera y Tamym Maulén, quienes subjetivan la infancia desde los imaginarios histórico-culturales asociados a la existencia utópica e idealizada de las figuras del niño y la casa.

Palabras clave: Poesía chilena del siglo XXI, infancia, neoliberalismo, posdictadura.

An approach to childhood from 21st century Chilean poetry

Abstract

The social processes that are taking place in the post-dictatorship neoliberal society have had an influence in the depictions of childhood by 21st century Chilean poets. It is against this backdrop that the present article analyzes some of the works by poets Antonio Silva, Felipe Ruiz, Gustavo Barrera and Tamym Maulén, who resort to the historic imaginaries associated to the existence of the idealized figures of the child and the house in order to make a subjectivization of children and childhood.

Keywords: 21st century Chilean poetry, Childhood, Neoliberalism, Post-dictatorship.

Recibido: 26/05/2016

Aceptado: 14/08/2017

* Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT Regular 1160191, "Llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores: artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950- 2015)", cuya investigadora responsable es Magda Sepúlveda y quien suscribe, coinvestigadora.

** Chilena. Doctora en Ciencias Humanas. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Facultad de Pedagogía. Santiago, Chile. bhernandez@docentes.academia.cl

Para comenzar

Asociados a utopías humanistas o emancipadoras, los imaginarios en torno a la infancia forman parte de una amplia y variada reflexión escritural dentro del repertorio de la poesía chilena de los siglos XX y XXI. Son muchos los poetas que, en el marco de una representación social de la infancia, han abordado la figura del niño en relación con los distintos periodos de la historia nacional de Chile, desde la época republicana hasta la de los videojuegos e Internet¹. A comienzos del 2000, un conjunto importante de poetas vinculados al grupo de la *novísima*² ha asumido la creación de voces infantiles vulneradas, a fin de polemizar con los organismos jurídicos de protección de la infancia –pienso en el Servicio Nacional de Menores (SENAME)³–, que cosifican a los niños y a sus familias como efecto de un ordenamiento social articulado sobre la base de un conjunto de dispositivos de control de la ciudadanía, que requiere administrar la exclusión y la desigualdad que él mismo genera (Sepúlveda 25).

En la voz de un sujeto de enunciación infantil, cierta zona de la poesía chilena del primer tercio del siglo XXI pone en tensión esta realidad, al mostrar el hecho político de la violencia como una relación constitutiva del poder estatal, o, en palabras de Tolentino, como una constelación de desequilibrios del poder hegemónico, donde género, etnia y clase social constituyen las categorías vectoriales de su expresión, toda vez que la violencia infantil, lejos de encarnarse en indicadores de biología/psicología individuales particulares, se materializa en un complejo dispositivo semiótico material (significados sobre la violencia, lo violento o el/la violento/a en documentos, protocolos, juzgados, etc.), que recae sobre las infancias populares, generando órdenes específicos en las relaciones sociales y parentales-institucionales, que hacen “a

¹ De esto se ocupa la tipología de la niñez chilena que establece Claudio Guerrero en su ensayo *Qué será de los niños que fuimos*. Véase Guerrero, 2017.

² El término de poetas “novisimos” fue acuñado por Héctor Hernández para referirse a la promoción de autores que comienzan a publicar sus primeros textos desde el año 2000. Dentro de esta, además de a él mismo, incluye a Paula Ilabaca, Felipe Ruiz, Gladys González, Pedro Montealegre, Rodrigo Gómez, Diego Ramírez, Pablo Paredes, entre otros, poetas que “escriben desde la desobediencia de sus quehaceres hogareños, estudiantiles, familiares y hasta juveniles, y a pesar de todo siguen con la palabra como resistencia e intervención” (“Panorama”, párr. 1); valga decir que estos poetas recurren a la imaginación doméstica en sus textos para criticar desde ese lugar micropolítico las marcas que el autoritarismo y el neoliberalismo han dejado sobre la cultura chilena contemporánea.

³ Este organismo fue creado en Chile en 1979 con el objeto de resguardar los derechos de los niños y adolescentes vulnerados en su entorno familiar, y prestar alternativas de reinserción social para aquellos jóvenes que tuvieran problemas judiciales.

unas (las familiares) más peligrosas que a otras (las institucionales)” (Tolentino 47).

La Convención de los Derechos del Niño (1989), organismo que definió jurídicamente el campo de la niñez, pero, más aún, la forma de producción de la subjetividad infantil contemporánea (Morales 32), demarcó el campo de acción de las instituciones ligadas a la familia y el Estado nacional, al reconocer que los niños son sujeto de derecho⁴ y, en tanto tales, el Estado debía garantizarles protección y seguridad. No obstante, el hecho de que ciertos niños requieran de la intervención estatal activó el flanco de la segregación de la infancia, cuando ello supuso que la administración gubernamental y los organismos especializados debían estar reservados para cierto tipo de niños y sus familias, a saber, los niños en peligro y las familias peligrosas (Morales 38). En otras palabras, para las infancias populares que demandasen mecanismos de intervención, si es que así lo diagnosticaban las categorizaciones y descripciones psicopatológicas, de las que, a su vez, depende la infancia como categoría social utópica o idealizada, pues no debemos olvidar que las disciplinas social, jurídica y psicológica son las encargadas del saber de la infancia, al momento de levantar sentencia sobre la calidad de inhabilidad parental de ciertas familias consideradas productoras de caos social⁵. Tal como señala Rodrigo Robles (2015), al existir clasificaciones sobre los pobres, un niño o niña es relacionado a un diagnóstico de vulneración de derechos, “se escriben informes, se arman etiquetas que fichan la historia de aquella infancia mirada desde la falla. Pero, ¿quién falla?, ¿la familia, la escuela, el Estado, la misma infancia?” (62).⁶

La modalidad de intervención vigente y paradigmática en Chile sobre el diagnóstico y tratamiento de las infancias vulneradas o en riesgo de serlo –pues, la política construye un sujeto vulnerabilizable– recae sobre

⁴ Camilo Morales (2015) sostiene que la diferencia entre el enfoque tutelar y el enfoque de derechos tiene que ver con la conceptualización que se hace respecto del niño, en relación a un conjunto de instituciones, tales como la familia, el colegio, los servicios de salud y otras (Morales 33).

⁵ Al respecto, señalan Sandra Oltra y Ana María Puga (2015) que los criterios diagnósticos y sus instrumentos de medición son enteramente subjetivos, “lo que redundando en que el diagnóstico surge asociado principalmente a una apreciación adulta en torno a la conducta del niño, la cual se realiza preferentemente en el contexto escolar” (72). De esta forma, las inquietudes y perturbaciones propias de la vida cotidiana hacen que “cualquier reacción vivencial, cualquier conducta o malestar propio del niño, sea tomada como patológica” (Menéndez 367).

⁶ Esto describe las prácticas asociadas a las de un estado tutelar, que debe intervenir allí donde la familia “falla” en sus funciones de protección; “[d]e esta manera, el discurso de los derechos del niño adquiere relevancia solo cuando ocurren situaciones de vulneración, dejando sin resolver problemas relacionados con la participación o el ejercicio de los derechos de la infancia en general” (Morales Pérez 79).

el SENAME, institución desde la cual la protección al menor se manifiesta a partir de su negatividad (Morales 36), es decir, como una crisis de la democracia neoliberal de la posdictadura, que se practica como una acción que en sí misma, en lugar de contribuir a conservar la dignidad de los niños, la vulnera, al hacerlos dependientes de la arbitrariedad de las instituciones sociales. En la letra de los poetas chilenos Antonio Silva, Felipe Ruiz, Gustavo Barrera y Tamym Maulén, esta forma negativa de protección a la infancia se expresa mediante una subjetividad poética en la que el niño pobre queda atrapado en el derecho, toda vez que esta ciencia pretende protegerlo despojándolo de su dignidad y sus vínculos sociales, rompiendo con sus lazos y su historia, valga decir que “[s]e le protege en el nivel de la sobrevivencia, excluyéndolo del registro político, cultural y ciudadano” (Morales 40). Este modo de subjetivar la infancia revisa la condición de los niños sin lugar, los desafiliados, solos y abandonados, niños que, al decir de Claudio Guerrero (2017), emplazan las nuevas formas de *huachismo* en un país fuertemente neoliberalizado como Chile; Niños sin patria “que por diversas razones no forman 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” (196).⁷

En este contexto, el presente artículo analiza la producción de cuatro poetas chilenos, vinculados a la promoción novísima del 2000, que han asumido la creación de un *locus* de enunciación infantil para problematizar la condición del niño como sujeto de derecho, en una sociedad profundamente jerarquizada y desigual como la nuestra. Me refiero a los textos *Analfabeta* (2000) de Antonio Silva; *Cobijo* (2005) de Felipe Ruiz; *Cuerpo perforado es una casa* (2011) de Gustavo Barrera y *PAF* (2011) de Tamym Maulén⁸. En todos estos, la violencia sistémica

⁷ Guerrero entiende la producción poética de la primera década del siglo XXI como extensión o proyección de la promoción del noventa o de los naufragos, sosteniendo que se trata en su conjunto de una continuidad que signa el Chile de la posdictadura, “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 [...] Este después de lo dictatorial ha sido trazado por la literatura chilena de diversa manera [...] 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 90 [...] personajes a la deriva, en tránsito, bastante solos y abandonados. Un naufragio colectivo llamado poesía chilena de postdictadura” (196-7).

⁸ Este lugar de enunciación infantil se reitera en otros textos y poetas de la misma promoción, como *El final de la fiesta* (2005) y *Mi hijo Down* (2008) de Pablo Paredes, *El baile de los niños* (2005) de Diego Ramírez, *[guión]* (2008) de Héctor Hernández, *Patria asignada* (2010) de Víctor Munita Fritis, *Niños* (2013) de María José Ferrada y *País de incestos* (2015) de Fanny Campos Espinosa, entre otros.

del modelo neoliberal se produce al interior de los espacios domésticos habitados por los sujetos de escritura, preferentemente al interior de la casa, espacio material y simbólico que hace visible las carencias, las necesidades, la degradación y la violencia cotidiana del entorno social y familiar. Al interior de las casas que habitan estos sujetos, las hablas/modulaciones del niño *otro* de la historia –el sin casa, el guacho, el exiliado, el huérfano, el criminal–, se articulan como una sintaxis cultural de época que documenta las consecuencias del sistema de poder imperante (el capitalismo de libre mercado), por medio de los sentimientos de rabia, indignación, soledad y abandono que estos niños desamparados experimentan como un ritual de iniciación para la vida adulta.

Antonio Silva: “Sin Patria ni sol ni dulce recuerdo”

En un diálogo crítico con la tradición de la poesía lárca chilena, Antonio Silva (San Bernardo, 1979-2012) invierte el topónimo lar, asociado a la provincia, la aldea, la frontera, para convertirlo en signo de una habitabilidad fracasada en medio de una ciudad neoliberal de posdictadura. En su poema “Lar” (*Analfabeta*, 2000), la voz poética asevera que “La casa está cargada” (23), remarcando con esta sentencia la tragedia que caracteriza no solo a su casa, en tanto entorno material, sino también a su cuerpo y a la ciudad-territorio, si acaso continental, que lo alberga bajo el alero de la desprotección y la no pertenencia: “Soy un cuerpo intervenido por el desprecio [...] / un idioma domesticado para la castración [...] / Yo la analfabeta la precolombina del amor” (15). En la identificación del hablante con una india iletrada, “Yo la analfabeta la precolombina del amor” (15), el poeta se reconoce parte de una comunidad sin memoria, forzada a la pobreza y la exclusión producto de las tecnologías racistas del poder (neo)colonial⁹, que le han dado forma a la cultura chilena y latinoamericana contemporáneas. En este poema, Antonio Silva vincula el presente de la enunciación con los distintos regímenes y formas de colonización, a través de los cuales se ha construido la nación

⁹ Recordemos que la colonialidad del saber/poder, tal como es planteada por Aníbal Quijano (2000), es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial del capitalismo global: “[l]a construcción de la nación y sobre todo del Estado-nación han sido conceptualizadas y trabajadas en contra de la mayoría de la población, en este caso, de los indios, negros y mestizos. La colonialidad del poder aún ejerce su dominio, en la mayor parte de América Latina, en contra de la democracia, la ciudadanía, la nación y el Estado-nación moderno” (236-237).

chilena, enrostrándole al sujeto su lengua indígena, “domesticada para la castración”. El poeta construye y reconstruye la casa desde esta fundación anómala del territorio como un espacio de (de)formación del imaginario cultural que habita; tratándose de una casa-ciudad-territorio espacial y temporalmente situada, aquella casa “intervenida a través de las tomas de terreno, planificada a fuerza de desplazamientos y erradicaciones durante la dictadura y llevada al paroxismo de hacinamiento y consumo en el neoliberalismo” (Moncada 178-9).

El adjetivo “cargada” con que Silva simboliza el psiquismo “deficitario” de esta casa, polemiza con el idealizado lar teillieriano, en tanto lugar mítico de arraigo¹⁰, expandiendo sus significantes hacia las supersticiones, las creencias populares y el sincretismo religioso del habla “bastarda” y “doméstica” de la poesía chilena anti o contra-lárica del nuevo milenio, manifestación de un cuerpo-territorio violentado y diezmado en el que el poeta reconoce su propia naturaleza humana y social deforme, horrorosa. De allí que utilice los verbos de acción ir y venir como empalme de una relación de causa-efecto, de la que se deduce su anomalía: “La futura amnesia de las crines del Sol / La huella del horror en cortinas vasos puertas / -el invierno se quedó a vivir en esta casa [...] / -Tal vez mi único hogar- Degenero. [...] // Ésta es mi habla; fétida, enferma / Voy vengo en el OVNI del horror” (23-25). Esa huella del horror tan cotidiana, visible en las “cortinas vasos puertas” de la casa, es la que determina el desarraigo y el autoexilio del sujeto poético de Antonio Silva, su “Muerte & Glamour” como expresión de lo que falta y lo que falla: “Sin patria ni sol ni dulce recuerdo / vasos comunicantes -parálisis” (43).

El interés de Silva por representar las condiciones de precariedad en que viven los sujetos periféricos de la casa sudaca latinoamericana se reitera también en su segundo poemario, *Matria* (2007), donde logra convertir el simbolismo mítico del lar en un cronotopo situado en la inmediatez de los años 2000 en Chile: la casa prefabricada que dejaran como herencia las políticas públicas asistencialistas y subsidiarias de la

¹⁰ Así definía Jorge Teillier la poesía lárca en su emblemático manifiesto de 1965, “Los poetas de los lares”: “los poetas de los lares pretenden afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el del mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de las siembras y cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses (recordemos a Dyonisos) y de los poemas [...] De ahí también la nostalgia de los “poetas de los lares”, su búsqueda del reencuentro con una edad de oro, que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra” (54).

Transición. En este escenario, el lar utópico de los años sesenta deja de ser la casa familiar y sus ritos cotidianos cargados de humanidad, para convertirse en la casa misérrima del SERVIU¹¹, una casa que va a situar a los otrora ángeles guardianes de la aldea comunitaria en la familia disfuncional del “callamperío” urbano del siglo XXI:

LA COCINA 2X1
 LA PIEZA DE SANDRITA 2X2
 2X3 EL LIVING COMEDOR
 LA MARQUEZA ME CABE JUSTO EN 3X2
 EL BAÑO 1X1 ¡Y CON TAZA DE LOZA!
 EL PAISAJE LO PINTÉ EN EL CALLAMPERÍO
 LA CASA; MI BELLA Y FUGAZ ESTADÍA
 SERVIU ES LA CATEDRAL DE MIS HERMANAS (MATRIA 23-4)

los versos corresponden al poema “Bungalow”, cuyo título alude por defecto y a través de una punzante ironía a lo que no es la casa en la escritura de Antonio Silva. Contradiendo su acepción de uso corriente, el *bungalow* remite aquí a la mediagua¹² poblacional de los sectores periféricos de la ciudad, donde las “geometrías del sueño” de la casa propia se reducen a la choza, la callampa, la mediagua poblacional, de material ligero y de unas dimensiones tan estrechas, que por hacinamiento someten a sus moradores a unas condiciones de vida infrahumanas. Porque desde los vasos comunicantes –y las parálisis– que conectan pobreza y dignidad, la casa cargada se muestra como signo cultural de muerte y enfermedad. Por eso, a ella están asociados los males de la violencia intrafamiliar, “abuso, maltrato, violación, como si todo aquello fuese parte de la vida del ser pobre” (Robles 62). El poema parece sostener, desde esta mirada, que las soluciones habitacionales establecidas por el SERVIU son la única casa donde se materializan los sueños de la campesina, la temporera, la indígena, la analfabeta;

¹¹ El Servicio de Vivienda y Urbanización (SERVIU) es una institución dependiente del Ministerio de Vivienda y Urbanismo. Fue creado en 1976 con el objeto de entregar viviendas básicas a los sectores vulnerables que se hallaban en situación de precariedad u ocupación ilegal de terrenos. Sin embargo, la opción que se ha privilegiado durante las últimas décadas es la de subsidiar viviendas más bien pequeñas, en la periferia de las ciudades, lo que ha generado problemas de hacinamiento y segregación en las familias más pobres.

¹² Mediagua, es el nombre que se le da en Chile a viviendas de emergencia, esto es, un tipo de vivienda social prefabricada que se caracteriza por ser una construcción ligera, de montaje y transporte rápido y adaptable a diferentes tipos de suelo. Según la ONEMI (Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio del Interior), estas se construyen para personas indigentes o que han sufrido una catástrofe natural, siendo organizaciones de asistencia social como “Fundación Vivienda” y “Un Techo para Chile” las responsables de llevar a cabo, en el corto plazo y de forma temporal, su construcción.

sujetos subalternos –siempre femeninos– para quienes el sueño de la vivienda propia contempla el deseo de una vida digna, pero que no llega a realizarse dentro de sus límites. De allí que el melodrama de las teleseries mexicanas opere una *fantasía compensatoria* que ante la frustración crea la ilusión de que aquello sea posible.

Con el significante femenino *matria*, Silva imagina un cuerpo materno que da vida y alberga al sujeto colectivo desposeído como centro y recinto de una memoria social desarraigada, buscando desestabilizar el estado patriarcal –la patria– a través de la protesta irónica contra la falta de igualdad y justicia sociales en el acceso digno a la vivienda. Así se aprecia también en la relación entre la casa y la memoria que se desprende de la descripción de los espacios interiores de la casa que habitan el sujeto y su familia:

AQUÍ LOS RESTOS
PARADA EN CUATRO TABLAS
DE CUATRO BOCAS CUATRO
QUE PREFIGURAN UNA CASA
UNA MEMORIA
CARDUMEN DE CHOZAS
ENDEUDADAS HASTA EL BRASERO DEL ALMA
DIGNOS PERO DIGNOS (23)

Esta dignidad vulnerada es la que moviliza el drama social latente de un sujeto desplazado a espacios cada vez más reducidos, “bajo la condición de su endeudamiento y la eternización de su rol en la generación de dinero” (Moncada 178). Por eso no es casual que la voz poética de *Matria* enfatice las cualidades burocráticas –como la de endeudarse “hasta el brasero del alma”– que hacen posible su acceso a una vivienda de emergencia como es la del SERVIU, una casa que prefigura la sintomatología del fracaso y la frustración en un tiempo histórico presente de no-arraigo, “cargado” de violencia, derrota, amnesia y parálisis.

La casa y, por extensión, la ciudad, el cuerpo y la patria feminizada de Antonio Silva, es una casa desprotegida y sin resguardo, donde el sujeto, configurado por los dictámenes del correlato económico del neoliberalismo, debe aprender los malos oficios como único mecanismo de sobrevivencia: “En oficio negro, arritmia y parpadeo / mi pan en la mesa de los crímenes y los santos invertidos” (25). La utopía del lar ha devenido, así, memoria de la violencia y el horror cotidianos, tomando

la forma no del paisaje como evocación de una edad de oro, sino de la historia local, situada y micropolítica, en un presente histórico concreto: el neoliberalismo del siglo XXI, donde el poeta solo puede hablar a partir de una corporalidad escénica desafiada y profundamente desencantada (cf. Espinosa). Es por esto que la letra de Antonio Silva hiperboliza el desarraigo de la casa chilena, simbolizando el espacio de la memoria histórica como un tejido residual que prefigura la construcción distópica de la infancia. En esa construcción, el sujeto poético se imagina como un cuerpo sarnoso que canta “junto a la ópera del odio”, emergiendo “desde el tierral de la anomia” (53).

Felipe Ruiz: “Verde cosmético nos venden / como casas prefabricadas”

En *Cobijo*, primer poemario de Felipe Ruiz (Coronel, 1975), la construcción poética de la casa y la infancia se articula como un espacio de precariedades de diversa naturaleza, que condena al niño a ser víctima permanente del abuso sexual del padre y de la violencia política de las instituciones de Estado. De allí que el poeta represente al Chile neoliberal desde el signo de la vivienda de emergencia –llámese toma, okupa, barraca, mediagua–, comparando los subsidios habitacionales otorgados por los gobiernos democráticos con los que antes, durante la dictadura, fuesen los centros de reclusión y tortura: “En Casas Chile, de medio metro por dos / como barracas de Villa Grimaldi / como Tomas de Peñalolén / no quedó nada [...] / restos del niño mío / entre las uñas / restos” (58). En estas casas tiene lugar el incesto que provoca la “mala leche” del niño desamparado de *Cobijo*.

Ruiz sitúa desde este origen anómalo la figura de la casa-nido frente a otra en la que prima la necesidad del cobijo que, por definición, remite a la protección y el afecto del hogar. Así, la alegórica “tormenta” con que se inicia el primer poema del libro anuncia la tragedia de un nacimiento no deseado que prefigura la destrucción permanente de los lazos que, en condiciones ideales, unirían al niño a sus padres y su entorno más cercano. Pero aquí el sujeto parte afirmando, en plural, que: “nunca oímos el río de la infancia / qué río” (51). Del mismo modo, la voz de la madre hace explícita su autoconsciencia de saber que el origen y destino de su hijo ultrajado, víctima de su leche descompuesta, es el de estar arrojado en una casa-mundo sin cobijo. Así lo expresan sus letanías de madre en

una triste canción de cuna: “no hay juguete ni pan entre sus manos / run run con alas [...] / run run adiós / en adopción de herencia ajena su corazón / su hambre en otro pezón / su amor donde haya pan” (47). La mujer es consciente de la fatalidad que recae sobre su hijo-hermano, al utilizar la expresión de uso popular “mala leche”, cuyo principio se basa en la creencia de que la leche materna influye tanto en la salud como en la personalidad del bebé. En algunas regiones de Hispanoamérica, la expresión, referida a un embarazo accidental y no deseado, se usa como sinónimo de “mala suerte”. En tal sentido, la madre sabe que el niño, su hijo, crecerá con la mala leche de su alimento descompuesto y con la mala suerte de una vida precaria, pero, además, sabe que esa mala leche hará que nunca la venganza pueda llegar a ser benévola – como sí ocurre al final de la *Orestiada*, cuando las furias vengadoras, al perdonar el parricidio de Orestes, se transforman en Euménides, es decir, en divinidades que favorecen el destino del héroe: “bastardillo crecerá con la mala leche / y el pan frío [...] / todos patos feos / todos cisnes de zanjón / y nunca escúchame bien hijo nunca / las Erinias serán Euménides” (64)-. Los patos feos, los cisnes de zanjón –términos con los que Ruiz metaforiza el *huachismo* de los niños sin casa en el Chile de los años 2000– solo encuentran como destino espacios cargados de podredumbre: “tuestos de basura”, “orfanatos” y “perreras” (63) donde estar o pasar la vida, espacios que diseñan una casa-vertedero, donde “la miseria es carnicera per se” (22):

padre e hija a una cama
nos asimos
nos cansó el hacino [...]
el herpes nos pegamos
los hongos de las uñas
las liendres
garrapatas [...]
los hematomas bajo el párpado
y el llanto?
el llanto despacio
que no despierten los vecinos
que no despierte la cría
nos cansó el hacino. (22)

En *Cobijo*, la tormenta del nacimiento destruye el nido lárlico del sujeto, su primera morada, la casa-sueño-mundo desde donde se

establece su vínculo primordial con el exterior, la madre. Y es esta destrucción iniciática la que marca el devenir anómalo de su infancia, la “brutal farsa” que implica para él el concepto idealizado de familia, cuando el desamparo y la violencia son los rasgos constitutivos de la suya propia. Esto lleva al sujeto –y a todos los de su *especia*– a ser rechazado tanto por las características que le dicta su herencia biológica (ser hijo de su abuelo, hermano de su madre), como por las circunstancias sociales en que desarrolla su existencia (hacinamiento y pobreza).

En los poemas de Ruiz, “los otros de nuestra especie” corresponden a “*mis hermanas lesbianas / mis hermanas travestis*” (47), esos otros de la patria sudamericana que no tienen lugar en la casa-memoria de quienes han hecho parte de una verdadera casa y una auténtica familia. Esto explica que la infancia horrorosa que nos presenta Ruiz en las características de un niño abusado encarna la “memoria débil” del sujeto histórico y social alegorizado en la situación del no-cobijo, que, en este caso, promueve el ejercicio naturalizado de la violencia doméstica, que es producto, a su vez, de las violencias institucionales generadoras de las condiciones de desigualdad y marginalidad que han determinado las prácticas históricas de alienación y maltrato hacia la infancia.

La voz poética de *Cobijo* se reconoce fuera del marco de una colectividad en la que se es identificado a través de un nombre propio: “los pájaros conocieron no / nuestros nombres” (51). A él y a los de su especie nadie los espera de vuelta: “adiós a la dulce infancia / en las calles de barro / sufrí desde que tengo memoria / hasta sufrir de memoria / sin saber por qué / nos castigaron / hasta cuando santos” (51). Alterando la sintaxis del verso –al sustituir la primera persona singular por la tercera plural–, el sujeto se despide de la infancia que nunca fue dulce ni tierna, pues, en su charco contaminado creció en soledad y abandono, sufriendo desde que tiene memoria “hasta sufrir de memoria”, es decir que, ya sea por carencia o exceso, su memoria débil solo es capaz de recordar y reiterar, en el presente de la enunciación en que ya no es un niño, el dolor y el castigo que lo han marcado desde la cuna. No obstante, pese a los rituales de la violencia doméstica cotidiana de la que es víctima –“desde pequeño conocí el cinturón y su locura” (52)–, logra hacer uso de la sabiduría popular aprendida en ese mismo medio para situar su condición adulta de niño huérfano y maltratado, desde la política de la voz como estrategia autocorrectiva. Así, exclama, taxativo y lapidario que: “*guagua que no llora no mama / perro que ladra no muerde*” (51). A lo que

agrega más tarde, evocando en retrospectiva, lo que ha sido el devenir de una infancia degradante y sus consecuencias para la vida adulta: “pero lloré y no mamé por eso ahora ladro y muerdo de rabia” (51).

El uso social de la expresión “guagua que no llora, no mama” refiere el acto fisiológico del bebé que demanda alimento a través del llanto; mientras que la de “perro que ladra no muerde” remite a la persona que en su conducta agresiva hace alarde de amenaza, pero que no actúa, finalmente. En el poema, la expresión verifica una relación de causa-efecto en el comportamiento del mismo sujeto: cuando niño lloró para alimentarse sin ser atendido; ahora que es adulto, se ha convertido en un perro feroz que, siempre a la ofensiva, ladra y muerde, mas no para intimidar, sino para, efectivamente, atacar o agredir a su enemigo. De este modo, si la casa cargada de *Analfabeta* hacía hablar al sujeto en una “lengua fétida y enferma” (53), ahora su infancia vulnerada lo ha transformado, del mismo modo, en un ser agresivo y violento. Sabemos que se trata de un ser anómalo, producto de una violación, es el hijo de su abuelo, es decir que su padre es el padre de su madre. Sabemos también que su madre es, como él, otra víctima del acoso permanente del padre, y que, en la adultez, el niño sin cobijo que habla en el poema reproduce los alcances psicoemocionales del trauma que implica el hecho de la violación reiterada: “hernias hemorragias de mi madre / caían lágrimas amnióticas / por todas sus pérdidas / de las contracciones de su piñata / salieron mis hermanitos de malva / en negro rojo y gris / sangrientos / muertos / antes de vivir” (52-3).

El incesto demarca la periferia tercermundista de la casa sudaca chilena donde se agrupa “la masa incivil librada a la desafiliación íntegra a la comunidad, sin deseo de pertenencia, pues ya no se sabe bien a qué pertenecer” (Brito 136). Por tanto, al vincular la habitación de un mundo marginal con la genealogía en el incesto de la que desciende la voz poética, lo que hace Ruiz es formular un lugar de enunciación fundado al margen de las narrativas del desarrollo y el progreso transmitidas por el discurso tecnocrático de los poderes fácticos. Ruiz hace ver, dentro de un escenario familiar disfuncional, la relación conflictiva que existe entre infancia e institución, al expresarse en una forma particular de malestar: lo traumático, esto es, aquello que emerge cuando ciertas certezas de lo social se encuentran en entredicho, “justamente allí donde la posibilidad de construir un lazo con la cultura se encuentra con la violencia y se hace necesario repensar la relación entre sujeto y

cultura” (Morales Pérez 78). En el gesto de repensar esa relación entre sujeto y cultura se hallan los niños sin cobijo de Feliz Ruiz, los cuales hacen “metafísica de la miseria humana” (68), utilizando la lengua “coa y mapuñola / de familias subdesarrolladas y subarrendatarias” (68), lengua que enfatiza la periferia tercermundista de la casa sudaca chilena, poetizando las infancias populares y desafiadas de un contralamar mestizo, alterno a la utopía social de la casa y la familia. En estos poemas, la casa es representación de “imágenes precarias”, donde “nadie es de nadie / nadie de nadie”: “viviendas de emergencia / todos hijastros de madres / todos padres de nietos / todos nacen muertos / toda muerte súbita” (73).

Gustavo Barrera: “Mi anatomía era la de un depredador”

En *Cuerpo perforado es una casa*, Gustavo Barrera (Santiago, 1975) construye la subjetividad de un “niño privado” que intenta configurar su identidad mediante el juego travesti del cambio genérico. El niño se maquilla, juega con muñecas Barbie e inventa para cada una de ellas un personaje socialmente diferenciado, en un juego ortopédico que da cuenta de una intimidad teatralizada, puesta en escena o *éxtima*¹³, donde el sujeto se desarrolla en medio de un entorno familiar caótico en el que conviven los miembros de un núcleo disfuncional, que, más que familiar, convendría llamar teatral: la madre (la falsa y la verdadera) y el padre (el psicópata), junto a otros personajes, de carácter secundario, como las sirvientas, la psicóloga, el esquizofrénico y la poetisa.

En *Cuerpo perforado...* no hay retrospección ni distancia crítica desde la adultez (presente) hacia la infancia (pasado), porque el niño-hablante construye su palabra-escenario desde el interior mismo de la experiencia de la infancia, perteneciendo aún a ese mundo. Desde la intimidad *inofensiva-éxtima* (expuesta o pública), Barrera construye un

¹³ Evoco la categoría propuesta por Tamara Kamenszain (2016) para situar el tratamiento de lo íntimo como centro: “ahora se trataría de rozar superficialmente la mayor cantidad de contenidos posibles con el solo fin de incluirlos. Eso sería hoy la intimidad: una tarea inclusiva, superficial y, se podría agregar a estas alturas, inofensiva. Es que tampoco gravita acá el peso del escándalo [...] ahora a aquella obscenidad del decir le corresponde una naturalización semántica donde todo es intercambiable” (45). Refiriéndose a la poesía argentina de los noventa, la escritora utiliza el concepto lacaniano de “extimidad” para connotar la paradoja de una intimidad de lo privado que se muestra o exhibe en lo público: “[e]l término [...] significa exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la Web [...] esto es lo que sucede cuando en el arte actual se exhibe lo éxtimo: la pretensión no parece ser la de escandalizar, sino la de tornarlo inofensivo” (58-9).

cuerpo-memoria perforado por la inmediatez de una serie de sucesos que limitan o, bien, destruyen la felicidad e ingenuidad del niño en su casa-cuerpo simulacro, una casa donde el niño-hablante “rompe con los discursos heterotópicos que nombran las tendencias homoeróticas como una enfermedad” (Guerrero 133), puesto que aquí, contra la ficción reguladora del cuerpo masculino hegemónico, el poeta sostiene la idea del género como gesto, atuendo, apariencia, disfraz o performance.

El texto comienza con un subtítulo central, “1980”, que demarca el devenir temporal del sujeto de la escritura, y que se verá a lo largo de las cuatro secciones del poemario¹⁴. El poema inicial sitúa la condición de simulacro que lo caracteriza tanto a él como a los demás personajes del entorno familiar que, en su conjunto, van articulando la figura de la casa en una constante vacilación y ambigüedad respecto de los vínculos parentales y su identidad de género. El sujeto asume su no identidad en un proceso complejo de devenir *otro*, mediante las máscaras/reflejos que proyecta su imagen frente al espejo, máscaras que condicionan su percepción de lo real a partir de la convicción de que todo es aparente, falso o, sencillamente, una mentira. De donde la sospecha de que los miembros-actores de su familia “No tenían vida propia y que habían sido puestos / Para que yo creyera que existía la realidad” (18).

Cercado por los límites materiales de la casa (la habitación, la cocina, el antejardín), el “niño *queer*” (Guerrero, 2017) de *Cuerpo perforado...* se desarrolla en un hogar indeseado, “con padres indeseados, que falsean y niegan todo el tiempo la realidad” (Guerrero 132), siendo víctima del “psicópata”, su propio padre –al igual que ocurre en *Cobijo* de Felipe Ruiz– que lo maltrata física y psicológicamente: “Él me prohibió oír música emitir sonidos / moverme” (49). Pero, frente al castigo y la indefensión, el niño perforado de Gustavo Barrera encuentra en el juego de roles con sus Barbie una forma lúdica de evasión y liberación¹⁵, pues, en su dimensión simbólica, la muñeca ocupa el lugar de definición y desarrollo cognitivo, “al mismo tiempo que [es] un refugio ante las acciones higienizantes y normalizadoras de su padre” (Guerrero 132). El *niño queer* construye con sus muñecas un

¹⁴ Las cuatro secciones son, respectivamente: “1980”, “Antes de 1980”, “1981” y “1984”, esta última, la de mayor extensión.

¹⁵ Al igual que las muñecas –que no sabemos cómo o de dónde las consigue–, el televisor que le regala el padre también le sirve al sujeto para crear el simulacro de lo real y la ilusión de lo humano-familiar, frente a un entorno carente de vínculos afectivos: “El televisor permanecería encendido / el tiempo que yo permaneciera despierto / Desde entonces ya nunca más me sentiría solo” (20).

mundo de fantasía, personal y privado, mediante el cual logra expresar su anhelo de devenir-otro (devenir-mujer o devenir-muñeca), de poseer un cuerpo sintético que contrarreste la soledad y el desamparo de su entorno familiar: “no quería que ella y yo siguiéramos siendo tan distintos” (53), exclama; y, más tarde, “yo hubiera pedido ser de plástico” (58), subvirtiendo el deseo de Pinocho cuando pidió al hada azul ser un niño de carne y hueso. El *niño queer* de Barrera quiere ser un organismo inerte, desafectado y desafiado de todo vínculo humano, desconocer su propia historia (su “auto-alienación natal”) para poder habitar una realidad que, aunque falsa o aparente, le garantice la fantasía de una vida feliz. En este gesto, Claudio Guerrero identifica el principio de la asepsia como móvil discursivo de *Cuerpo perforado es una casa*, así como la ratificación de una poética “que tiende a la objetivación descomprometida, asentimental, para dar cuenta de un niño atormentado en el espacio hogareño” (131).

La voz infantil de Gustavo Barrera recurre a la fantasía objetual de un narciso fragmentado en la multiplicidad de facetas, que reconoce en la muñeca Barbie (en la que encuentra su propia belleza) su insensibilidad plástica de ser un cuerpo artificial, sin sentimientos; de modo tal que la proliferación de identidades (máscaras/reflejos) que utiliza el sujeto para autorrepresentarse, desde su palabra-simulacro, le devuelve el espejo, el falso reflejo de una belleza impostada, como la que representa el estereotipo de la muñeca ícono por excelencia de los años noventa, la Barbie norteamericana: “Minutos antes yo disfrutaba de mi imagen / maquillada en un espejo enfrentado con otro / repetidas infinitas veces me preguntaba / cuál de todos esos rostros / semejantes y hermosos sería el verdadero” (9).

Tamym Maulén: “La poesía es todo menos yo. La poesía es todo menos Shhhhh”

Desde la onomatopeya por excelencia del golpe, “paf”, Tamym Maulén (Santiago, 1985) estructura su poema al modo de una historieta¹⁶, en la

¹⁶ PAF se divide en cuatro secciones: "SHHHHH"- "CRASH"- "PAF"- "NIÑO CHILENO CON GUITARRA A PALOS", antecedidas por tres historietas de Mafalda, la tira cómica creada por el historietista argentino Joaquín Salvador Lavado, más conocido como Quino, y publicada por primera vez en 1964 en la revista Leoplán, como encarnación de los valores progresistas de la clase media argentina y latinoamericana de los años sesenta.

cual, por etapas y de modo progresivo, va narrando la microhistoria de la violencia cotidiana intrafamiliar que experimentan el hablante y los demás miembros-víctimas de su entorno familiar: el hermano y la madre. Dicha violencia es ejercida por el padre, mediante su brazo “paf”, su puño “pum”, su pierna “squash”: “Sin embargo, la única música que recuerdo / Era mi padre haciendo pum, paf, pum, paf, / Pum, pum, paf, paf... Shhhhhh, y luego el silencio. // Nos tocó ser niños viejos, nos tocó crecer / En una enorme y bella casa musical.” (24).

Al igual que *Cuerpo perforado es una casa*, PAF de Tamym Maulén performa el drama criollo de la familia chilena neoliberal, visibilizando los actos de violencia intrafamiliar que ocurren al interior de una casa, a través de un gesto visual y auditivo que emplea la palabra como medio para “disimular esa violencia y si ello no fuera posible, de naturalizarla” (Zurita párr.1) por medio de una retórica de la sumisión, en circunstancias en las que el sujeto poético parece asumir sin más el maltrato del padre como una situación de hecho o dada de antemano. Así, lo oímos decir: “Mi madre es la peor poeta del mundo [...] / Mi padre en cambio es el mejor poeta / de la historia. Nos golpea con su puño fuerte. // Nos enseña quién manda. Él y no Jesús. // Nos da el dinero para el pan de cada día. // Nos da los paf y pum para crecer robustos. // Yo quiero que mi padre me pegue siempre” (39).

La violencia implicada en esta forma de agenciamiento familiar reproduce los estereotipos sociales y de género (la madre, “la peor poeta del mundo”; el padre, “el mejor poeta de la historia”), que reafirman las dificultades de la palabra para revertir sus dañinos efectos sobre la vida afectiva y emocional. Maulén es consciente de la inutilidad del lenguaje, como lo era también Antonio Silva, cuando decía programáticamente que “la poesía no se escribe, se dispara” (“Monitor” 30), como advertencia de que la escritura no es una actividad ornamental ni ingenua, sino un hecho cultural y, en tanto tal, acción política sobre el cuerpo social. En este sentido, PAF parece sugerir que no hay mejor gramática de la violencia que la del propio cuerpo, pues, el golpe contenido en la onomatopeya “paf” es tanto práctica sistémica como simbólica¹⁷ de la violencia sobre el cuerpo, de aquella que actúa

¹⁷ Utilizo las categorías de Slavoj Žižek (2009) de “violencia sistémica” como aquella que refiere a las consecuencias del funcionamiento de los sistemas económico y político, y, por lo tanto, a la violencia inherente a las condiciones del capitalismo global. Y “violencia simbólica” como aquella aplicada al uso y formas del lenguaje que determinan la imposición de cierto universo de sentido y representación de la memoria y la experiencia de los sujetos excluidos o subalternos.

como una verdadera ética de formación para el niño en situación de precariedad y vulnerabilidad social: “III Una vez mi papá le pegó a mi mamá / Yo miraba por el hoyito de la puerta. // Hay cosas que nunca vamos a entender / Decían los morados ojos hermosos de mi madre. // No llores hijo, Dios sabe por qué hace las cosas” (41).

Asumiendo los golpes del padre como un código social de aprendizaje y un ritual de iniciación/formación para la vida adulta, el sujeto poético de *PAF* no solo acepta, sino que también justifica su violencia correctiva, casi “sagrada” –cual Cristo redentor, es el padre maltratador quien provee el pan de cada día-. Esta naturalización del golpe y los golpes cotidianos justifica, finalmente, la imagen distópica del niño como un sujeto producido, escrito y descrito por el poder y el abuso de las instituciones como la familia y la escuela. Pensemos, en este sentido, de qué manera se autorrepresenta como producto de la didáctica de la letra que con sangre entra¹⁸:

XIII

Salí de los escombros de los golpes
 Huí de las sucias manos blancas de la comodidad
 Entonces reviví. Comencé a tocar la vida de la gente.
 Me enriquecí de la pobreza, me hice inmune
 a los golpes, a la codicia, al egoísmo [...]
 Tomar la pintura oscura de mi semen
 y manchar de negro las mugrientas
 manos blancas de la mezquindad./
 Resucité. (27)

Es como si aceptara no solo la cotidianeidad del golpe en tanto ética de acción formativa, sino también como si asumiera que gracias a esa pedagogía autoritaria –inscrita, por cierto, en nuestro emblema nacional, el escudo patrio: “por la razón o la fuerza”– logra ser quien es en la actualidad: un sobreviviente, un niño que, haciéndose inmune a los golpes y al dolor físico y moral de la vida, termina ganando el valor y el coraje de la resistencia cotidiana. Porque *PAF* (sigla de puro

¹⁸ “La letra con sangre entra o escena de escuela” es un cuadro del pintor y grabador español Francisco de Goya, correspondiente al periodo neoclásico del siglo XVIII. Fue pintado entre 1780 y 1785 y se conserva en el museo de Zaragoza. El cuadro es una crítica al sistema educativo de la época, donde se muestra al maestro golpeando a un alumno.

amor familiar)¹⁹ termina por afirmar que la familia no es más que “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” (Guerrero 130). De allí que, para Maulén, su casa sea como un continente cuyos integrantes “sonríen en la mesa”, aunque, “no dudarían en matarse unos con otros / Muecas simpáticas y un odio heredado terrible” (72).

La violencia doméstica que se produce al interior de la casa también adquiere una dimensión mayor, que se proyecta a la totalidad de la patria sudamericana: “XVIII Pareciera que América es una misma ciudad [...] / ¡Paf! Un continente golpeando a sus hijos [...] / Toda América es una misma palabra pobre” (56). De este modo, en *PAF* la representación de la casa como escenario donde las violencias institucionales y familiares tienen lugar, producto del “odio heredado terrible”, va mostrando, poco a poco, sus aristas reflexivas: “El pasado no está vivo [...] / En mi casa el único ser vivo es una araña de rincón / Acechando los fantasmas que somos. // Mi casa es un rincón del mundo / donde no vive nada salvo esta araña gigante” (16). La mención autorreferida de “los fantasmas que somos”, en tanto alusión a los niños muertos en vida que proyecta la onomatopeya del golpe, afirma la existencia atormentada del sujeto por la sistematicidad de la violencia que lo ha convertido en “niño viejo”, habitante de una casa yerma donde solo sobreviven insectos mortales como una araña de rincón. Esta degradación interna de la casa hace del *locus* de enunciación infantil de Maulén una gramática de la violencia, manifiesta en la forma de una escritura corporal y crítica del sistema político que corroe y pervierte las estructuras elementales del lazo social, allí donde hogar y familia, lejos de sostener la infancia desde la comprensión del niño como un sujeto de derecho, constituyen un universo contra-utópico de valores, que anula la posibilidad de formar al niño de acuerdo con criterios humanos y sociales dignificadores.

En esta coyuntura cultural y verbal, solo la palabra adquiere un sentido directo de acción sobre el entorno social más inmediato. Aunque en *PAF* “todas las palabras dicen lo mismo”, ellas dicen lo

¹⁹ En la sección “CRASH”, puntualiza el hablante el significado de la sigla contenida en el título *PAF*: “II Puro amor familiar, ese es el título del cuento / El nombre que mi padre tatuó con una cachetada / En la mejilla izquierda de mi corazón: -PAF” (40).

que, de otro modo, no es posible de decir socialmente. Este “puro amor familiar” constituye un relato de la otra historia de los niños marginales del Chile actual, un relato en el que es el infante devenido adulto quien verbaliza, en la forma visual de la historieta, su propia experiencia familiar. Ne se trata, entonces, de un relato que busca cuadrar los síntomas y la biografía con un saber y una verdad ajenos, la de la enfermedad catalogada, externa y prefijada (Menéndez), sino de un microrrelato, donde el sujeto, con total libertad, puede expresar los indicios de una intimidad no más inofensiva que lastimada: “Soledad, son como decir tu nombre / Todos los niños viejos decimos lo mismo / Soledad, ¿Soledad? ¡Soledad!” (29). Soledad es acaso la única y última marca de la unión, de una hermandad latinoamericana compuesta de niños-fantasmas, de niños-viejos, de niños-huérfanos, que hacen suya la palabra anónima del niño abusado, a partir de un silencio que no es más cómplice que crítico de la situación ominosa del castigo, el abuso y la educación autoritaria.

En el poema de Maulén, la reiteración del lexema “soledad”, en su forma sustantiva, interrogativa y exclamativa, alude a las distintas modalidades en que es posible asumir esta soledad social en el plano de lo individual, pero desde lo espectacular, valga decir, desde la visibilización de sus laceraciones personales en el plano colectivo (pues, “todos los niños viejos decimos lo mismo”). Al decir de Barrionuevo, en *PAF* partimos del Shhhhh como un mandato contrario a la palabra, donde todo es potencia del decir: “Silencio, no hay que escribir palabras / No hay que escribir palabras / ¡No escribas palabras! / Ríe o llora de verdad / Con eso basta y sobra.” (87). Así, desde ese “Shhhhh” inicial, se inscribe en la letra un silencio que no es tal, sino un intento de imposición: “se comienza a nombrar lo innombrable con palabras certeras, y pasamos gradualmente a la primera ruptura: crash, algo estalla, crash, algo se vuelve pedacitos, crash” (Barrionuevo párr.6). Del silencio a la explosión del golpe, el niño-poeta va armando las piezas de un testimonio generacional, que da cuenta de una manera personal de asumir y justificar la violencia formativa de un padre abusivo, que es, a su vez, la de todo un sistema de poder: “Pégame siempre papá. // Cada bofetada que das en mi alma / Nutre mi pena mis sueños mi esperanza. [...] / Por favor papá pégame siempre / Pégame tan fuerte en mi pena / Y así no pueda despegarme / Nunca más de allí.” (70). De esta manera, la casa material y psíquica del sujeto poético de *PAF* se construye desde el silencio al grito del niño, que descubre la vida como culpa y castigo, aprendiendo

a verbalizarla desde el oxímoron –la palabra poética como liberación y catarsis– de acuerdo con una sintaxis de la negación:

XIV
El silencio fue la casa enorme
Hoy ensucio mi casa para siempre
Grito toda mi vida para siempre
¡AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA! [...]
Así es mi vida: no tengo todo
Sí tengo nada, pero mi vida
Toda la casa entera de mi vida. (28)

Según estos versos, los golpes enseñan. Enseñan que su práctica normativa, su retórica performática de ejecutar lo que enuncian, debe concientizar al niño para la construcción de su autoimagen como uno más del montón: “NO ERES DIFERENTE / Todos somos la misma mierda / Ergo, no hay que creerse cuentos” (78). La plena afirmación de una vida miserable, condenada a la violencia, el fracaso y la pobreza, confirma la visión del “Niño chileno con guitarra a palos” como parte del nido roto que encarnan las anteriores metáforas de la casa y la familia chilena disfuncionales, en las que todavía se oye con estridencia la determinación de un golpe “paf”, que “a palos” va (de)formando la identidad de estos niños otros de la historia, los que en Maulén se representan como plaga y lepra proliferante: “¡Paf! Y no hay más que lepra. // ¡Pum! Y los ciempiés nos hacemos los milpiés / para huir más rápido que ahora” (100).

Para concluir

La casa como un dispositivo para narrar la infancia constituye uno de los símbolos más frecuentes de la novísima poesía chilena, cuyo tratamiento en los últimos años está siendo abordado a partir de las condiciones sociopolíticas del neoliberalismo del siglo XXI. En este escenario, tanto la enunciación infantil como la figuración abyecta del espacio doméstico convergen en la representación de distintas dinámicas de violencia política o institucional, que, desde la letra, cuestionan los efectos nocivos de la economía de libre mercado y sus tecnologías de poder sobre el cuerpo ciudadano de la comunidad cultural.

Las casas donde habitan los niños *otros* de la historia reescriben la tradición de la poesía chilena, a partir de las marcas de una subjetividad

infantil indignada, que pone en escena una corporalidad desafiada y crítica de los sistemas de poder hegemónicos: el niño-ultrajado, el niño-huérfano, el niño-proletario, el niño-travesti, el niño sin patria; ese niño *otro* es el que recorre la imaginación poética en las escrituras de Antonio Silva, Felipe Ruiz, Gustavo Barrera y Tamym Maulén, quienes han transformado el simbolismo mítico del lar en la periferia tercermundista de la gran ciudad neoliberal: la mediagua, la pobla y el callamperío, espacios de “emergencia” donde proliferan las “viviendas de emergencia” del Chile actual. Y es en este nuevo escenario donde la poesía chilena de los 2000 ha entrado en polémica con la noción de infancia en tanto categoría social utópica, sobre la cual recaen expectativas de bienestar y justicia social, toda vez que la tensión entre sujeto, familia y hogar aparece, aquí, como demarcadora de los vínculos afectivos y ciudadanos que establece el niño con un entorno material, afectivo y vital degradado.

Referencias bibliográficas

- Barrera, Gustavo. *Cuerpo perforado es una casa*. Santiago, Calabaza del diablo, 2011.
- Barrionuevo, Verónica. “Sobre PAF de Tamym Maulén”. *Letras s.5*. 2011. Recuperado de: <http://letras.s5.com/tm171111.html>
- Brito, Eugenia. *Ficciones del muro: Brunet, Donoso, Eltit*. Santiago, Cuarto Propio, 2014.
- Espinosa, Patricia. “Matria, de Antonio Silva”. *Letras s.5*. 2008. Recuperado de: <http://www.letras.mysite.com/pe130208.html>
- Guerrero, Claudio. *Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena*. Valparaíso, Ediciones Inubicalistas, 2017.
- Hernández, Héctor. “Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima”. *Letras s.5*. 2004. Recuperado de: <http://www.letras.mysite.com/hhm140704.htm>
- Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- Maulén, Tamym. *PAF*. Buenos Aires, PorNos, 2011.
- Menéndez, Federico. “Salud mental infantil: de qué hablamos al referirnos al niño en psicopatología. Prevención y clínica en

- Psicopatología infantil". *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.*, vol. 34, no.122, 2014, pp.100-105.
- Moncada, Felipe. *Territorios invisibles. Imaginarios de la poesía en provincia*. Valparaíso, Ediciones Inubicalistas, 2016.
- Morales, Camilo. "En nombre de la protección". *Infancias, familias y estado*. Comp. Paulina Fernández et. al. Santiago, Ediciones UCSH, 2015, pp. 31-41.
- Morales Pérez, Miguel. "Historia, infancia y malestar en Chile". *Infancias, familias y estado*. Comp. Paulina Fernández et. al. Santiago, Ediciones UCSH, 2015, pp. 77-84.
- Oltra, Sandra y Puga, Ana María. "Psicopatologización de niños y jóvenes en las instituciones públicas". *Infancias, familias y estado*. Comp. Paulina Fernández et. al. Santiago, Ediciones UCSH, 2015, pp. 65-75.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". Comp. Edgardo Lander. *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Robles, Rodrigo. "Psicopatologizando la vida cotidiana de la infancia". *Infancias, familias y estado*. Comp. Paulina Fernández et. al. Santiago, Ediciones UCSH, 2015, pp. 57-64.
- Ruiz, Felipe. *Cobijo*. Santiago, LOM, 2005.
- Sepúlveda, Jesús. "El estado neoliberal y el orden mundial de la niñez: análisis de un dispositivo destructor de infancias". *Infancias, familias y estado*. Comp. Paulina Fernández et. al. Santiago, Ediciones UCSH, 2015, pp. 23-29.
- Silva, Antonio. *Matria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007.
- . *Analfabeta*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- Tolentino, Krisna. "Política social de protección a la infancia: la paradoja institucional y las nuevas violencias de Estado". *Infancias, familias y estado*. Comp. Paulina Fernández et. al. Santiago, Ediciones UCSH, 2015, pp. 43-53.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. 2008. Trad. Antonio Antón Fernández. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Zurita, Raúl. "Sobre PAF". *Letras s.5*. 2011. Recuperado de <http://letras.s5.com/tma280512.html>