

Diamela Eltit

“La noche es frecuentemente alucinógena”

La palabra “poeta” en Chile pareciera indicar una práctica sólo adjudicada a lo masculino. De allí, que, incluso, se haya “inventado” un término (segregador) para aludir a la mujer que produce en ese campo: “poetisa”.

Este procedimiento no es casual ni menos inocente, pues permite que se consolide una estructura que porta en su interior una territorialización política. Este binarismo señala un arriba y un abajo, un superior y un inferior. Un más y un menos. La palabra “poetisa”, en suma, corresponde a una transparente metodología de jerarquización que, en último término, resuelve y, a la vez, autoriza la exclusión.

La insistencia en esta caracterización decimonónica: poeta (contra) poetisa, mantiene intacto su objetivo. Porque, de esta manera, el género poesía se divide en dos frentes, la poesía plena del poeta y la poetisa sin poesía, porque la poesía sólo le pertenece oficialmente al poeta.

Ya sabemos que los nombres nombran lo que nombran: lo sustantivo, es decir lo que sustenta y en lo que se sustenta un sistema. Esta intervención-sanción dentro de un género literario, evidencia un deseo hegemónico que desemboca en un canon que, hasta hoy, es masivamente disputado, con aspereza y apasionamiento, entre varones.

La reapropiación de la mujer escritora de la palabra “poeta” ha resultado entonces crucial. Se erige en el punto de partida para legitimar un hacer. Doble trabajo entonces el que debieron emprender, en los años ochenta, las mujeres para inscribirse en un nombre que, históricamente, las había desalojado.

Desde luego, la historia poética de la mujer es consistente y, a la vez, por factores eminentemente sociológicos, periférica. Eugenia Brito fue la responsable de realizar una antología de *Poetas chilenas del siglo XX: Confiscación y Silencio* (Editorial Dolmen, Santiago, 1998.)

En este punto es pertinente insistir en cuánto Latinoamérica, en el siglo XIX y la primera mitad del siglo pasado, enfatizó el rol del poeta –su obligada oficialización en el interior del sistema– como referente social.

Así es, porque la figura del poeta (oficial) se excedía a sí misma para representar un “valor” que combinaba en su interior, la verdad, la sabiduría y la belleza. De esa manera, el espectro social de la época consagraba la figura del estadista, del hacendado, del militar, del religioso y del poeta como un conglomerado que consolidaba y, a la vez, producía lo nacional.

El poeta entonces era un productor más de “sentido”, un operador activo de “realidad”, comprometido con las épicas sociales, cronista lírico del continente, batallador habilitado en todas las batallas.

Gabriela Mistral, legitimada por el Premio Nobel de Literatura en 1945, constituye una excepción que no genera regla sino, más bien, la refuerza. Sin entrar en mayores análisis sobre esta figura magnífica de la escritura chilena, Mistral, sin lugar a dudas, se mantiene en el interior del canon, como “la única” y, en este sentido, habría que atender a todas las implicaciones políticas que esta catalogación porta.

Luego de mencionar la excepción mistraliana, quiero expresar que mientras la mujer poeta era relegada (como exigencia cultural) al espacio siempre íntimo de la poesía amorosa en su aspecto más idealizado, implorante y quejoso, el poeta organizó un tramado en el cual el cuerpo de la mujer era glorificado como un territorio eminentemente carnal: “Cuerpo de mujer/ blancas colinas”, escribió Neruda, o bien el uso y sobreabuso de una erótica dictada unilateralmente por el deseo masculino. A propósito del poema Fornicio, de Gonzalo Rojas, apareció en el diario Las Últimas Noticias, la columna: Lameduras de un Viejo Verde, bajo la firma de Florencia Browne, que señala en una de sus partes: “Un hombre escaso de imaginación puede creer que el poema “El Fornicio” – aquel que comienza pidiendo turbulentos besos en las pestañas y en los pezones – es una suerte de carne de erizos que a la afectada le humedece automáticamente la entrepierna: el poema es jugoso y está lleno de mordiscos, lameduras, fragancias felinas, pétalos abiertos, en fin, los mismos elementos de que están hechos los calendarios de los talleres mecánicos”.

Sin embargo, los nuevos signos políticos, desalojaron al poeta como figura rectora: sus últimos exponentes Pablo Neruda y Octavio Paz sellaron con sus muertes la estrecha relación entre nación y poesía, para dar paso, en la actualidad, a una nueva composición nacional donde la presencia del empresario vino a relevar el espacio que había quedado vacío.

La salida del poeta del imaginario social hegemónico, marcó ineludiblemente una crisis editorial. La poesía fue relegada a los microespacios editoriales produciendo una asfixia en las redes de difusiones culturales. Lo “minoritario” se transformó en una condicionante que acompañaba la escritura poética y en esa crisis, se hizo extraordinariamente visible la persistencia de la asimetría histórica.

Pero, en la trastienda de los discursos oficiales, se estaba extendiendo un hilo democratizador, que buscaba establecer una analítica para los textos producidos por mujeres. Esta analítica ya no descansaba en la figura social de la poeta sino en la sintaxis y en los sentidos en los que se organizaban sus textos.

Desde luego, estas lecturas políticas –en el sentido de políticas literarias– (fundamentalmente emprendidas por Raquel Olea, Eliana Ortega, Eugenia Brito y, más recientemente, Fernanda Moraga) han entrado en colisión, a partir de los años 90, con la instalación creciente, en los imaginarios públicos, de una sensibilidad neomachista que, en la plenitud del proyecto neoliberal, junto con profundizar su función objetualizadora consumista, se ha dejado caer con furia sobre el cuerpo y la siquis de la mujer para estandarizarla y reobjetualizarla.

En este escenario, en cierto modo, inextricable, sigue transcurriendo un hacer que contradice el modelo de la mujer que se busca implantar. De manera creciente, la producción poética de mujeres, se escabulle del sentimentalismo acrítico que marcó a gran parte de sus predecesoras. Estas escrituras, en cambio, mantienen un tenso diálogo con lo social centrado en las estéticas –diversas, plurales, singulares– como armas articuladoras de sentido.

Evidentemente, no se trata de negar el aporte indesmentible de los poetas al tramado literario. Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teiller, Armando Uribe, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Millán o Diego Maquieira entre otros, han elaborado poderosas estéticas que, desde sus materialidades, remodelaron las retóricas poéticas a partir de la desestabilización del sujeto ya en crisis por los efectos de la modernidad.

Pero, sin duda, en parte, la visibilidad de estos escritores ha sido posible desde la invisibilidad de sus pares, aquellas mujeres poetas que, pese al rigor de sus propuestas, han sido relegadas por una oficialidad empeñada en la construcción de un canon monótono y obstinado.

En este complejo marco social quisiera abordar (de manera general, siempre insuficiente ante a la potencia y valía de su obra) la producción literaria de Eugenia Brito quien junto a otras destacadas poetas chilenas –Carmen Berenguer, Paz Molina, Marina Arrate, Elvira Hernández, Soledad Fariña, Verónica Zondek, entre otras– se abocaron a repensar pormenorizadamente una realidad cultural. El trabajo literario de los ochenta se situó, no en el campo de la sociología, sino en el terreno crucial, móvil y agudo de las textualidades.

Desde este lugar resulta extremadamente importante el trabajo como crítica literaria realizado por esta escritora formada profesionalmente en los estudios literarios. Sus textos iniciales, publicados en los escasos medios culturales que existían en esos años, ya portaban una decisión teórica que iba a desembocar en una analítica fina y detallada en torno al sujeto de la escritura y su probable o frecuente descentramiento. Más adelante, su libro *Campos Minados* (Cuarto Propio, Santiago, 1990) se iba a convertir en una de las primeras lecturas

críticas de las producciones del llamado “inxilio”, un libro que atraía sobre sí saberes metropolitanos que fueron reorganizados y repensados para dar cuenta de las escrituras locales.

Eugenia Brito emergió en el escenario cultural chileno en un momento histórico especialmente conflictivo: aquellos años en que los signos sociales estaban recorridos por la estrechez y la violencia de la dictadura militar. Habitante de lo que se ha llamado el “inxilio”, le correspondió, junto al conjunto de escritoras antes mencionadas, elaborar los discursos estéticos que iban a marcar tanto ese particular presente, como también incrementar el porvenir de la letra.

Pero, además, Eugenia Brito fue una lúcida participante en el dilema que estalló con fuerza en los años 80 en el país: La pregunta, por parte de un conjunto consistente de escritoras chilenas, acerca de la compleja relación entre género y escritura. Pregunta urgente que, más que buscar una resolución, buscó producir la politización del campo cultural.

Como una de las organizadoras del primer Congreso Femenino de Literatura, realizado en Santiago en 1987, instaló el debate público en torno a género y escritura, un debate que, sin dudas, hasta hoy recorre el escenario literario con mayor o menor solvencia en sus argumentaciones. Un debate que resulta por momentos ridiculizante o estrecho o propagandístico. Pero, más allá de las insuficiencias, ha mantenido vigente el lugar de la mujer en la escritura.

¿Cuál es el aporte de Eugenia Brito al acervo poético?

Sin duda su espesor radica en el modo en que elabora materiales diversos. A partir de lo que se conoce como “alta cultura” realiza un procedimiento “impuro” donde los mitos griegos fundantes de occidente o la tradición judeocristiana, se dejan caer sobre una ciudad contaminada por cuerpos artísticos desviados que realizan rituales cifrados y autoparlantes. Y a la manera de una malla metalizada (encima de la alta cultura, avasallando a los cuerpos artísticos), amontonados como escombros, se asoman las figuras familiares: la madre-virgen (siempre letal) o el padre que asciende sólo para descender.

La madre-virgen en la obra de Eugenia Brito se acerca a la representación chilena de la madre-virgen: la recurrente estatua mariana del Cerro San Cristóbal que está allí en su imponente nada, nada más que como signo ciudadano, como referencia ornamental, como deber propagandístico: “Ella es una cirugía facial mal comprendida/ Tal vez mi nacimiento/ la privó de su verbo”.

Es esa madre la que en su obra poética se acota una y otra vez, mutando, volviendo sobre sí misma, marcando el deber cultural materno, recorriendo un cuerpo extenuado por una obligación que está incapacitada de cumplir: la madre-estatua es especialmente una vigía, una angustiada convención, una

categoría, una ambigua distancia pétrea: “madre mía hija mía /vientre curvo/ qué duro fue tu cielo.”

De la misma manera en que Eugenia Brito sobrecarga a sus figuras, su obra recarga la letra: la monta y la remonta, la extenua, la asfixia de estética. Este procedimiento con el exceso y la demasía es uno de sus capitales más poderosos pues hace de su grafía un territorio material que cifra y dispara el sentido. La letra en tanto cita siempre histórica, resulta histerizada por los signos que se precipitan para incluir un presente atravesado por la crisis. Este particular barroco se organiza básicamente desde la erudición que portan sus matrices literarias, pero, y esto lo crucial, esa erudición estalla y perfora la propia matriz, caotizando los materiales hasta el paroxismo.

A partir de su primer libro de poesía publicado hace veinte años *Vía Pública* (Santiago, 1984) hasta *¿Dónde vas?* (Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998) se establecen los hitos de lo que serán las obsesiones que recorrerán su poética. La erótica será en su obra un complejo tramado subjetivo que rompe los estereotipos. El fragmento corporal o la mirada, constituirán en su obra un tipo de sensualidad inesperada que desoficializa lo que tradicionalmente se entiende por “erótica: “Sé que las paredes me desean”.

O bien, en un registro todavía más elusivo: “Sangrar débil/ tenuemente/ a través de un sueño,/ pero sangrar.”

“América duerme enteramente recostada en mi lengua”, dice, rescribiendo una epopeya derruida. Así, Eugenia Brito establece otra de sus constantes como es un social que permanece ajeno a una épica de la resurrección, interferido plenamente por los signos posmodernos de la fragmentariedad. El sujeto femenino, en la obra de la poeta, sabe de fragmentos, hace de la esquirla su guarida americana, inserta allí, en el agudo filo de una palabra, el retazo que contradice la gran historia e instala, a la vez, otra posibilidad: la épica de lo pequeño, de la crisis, de la incredulidad, del cuerpo de la mujer como sitio político, como territorio (americano).

Recuperar la América en el cuerpo-habla de la mujer es la gesta oblicua que propone Brito, incubarla allí: “Apagad ese ojo, apagadlo de prisa/ pues quién sabe a lo mejor/ a lo mejor podríamos quedarnos/ un rato inmóviles/ sobre esa lengua que nos alquila y nos mata/ Esa vampira blanca”.

Finalmente “el amor” en la obra de Brito carece de los elementos melodramáticos que han sido asignados a la mujer. Más que acudir a la imagen de la víctima, su interrogación acuciosa apunta a circunstancias sociales: “Raro no haberte encontrado antes/ Sino en un infierno como éste”.

Su poesía amorosa politizada y autoconsciente busca otro punto de llegada,

un inédito formato, un despliegue del deseo amoroso fundado en la desestabilidad, en ese sitio incierto donde se cruza el cuerpo, la historia y sus catástrofes. Abre un hueco para escarbar en la cultura e instalar un nuevo pacto, esta vez, más real, más auténtico y más simétrico:

“Ahora que te escojo desde mi habitación de vidrios rotos
y que cada uno de tus rasgos conoce algo de mí
déjame padecerte y sentarme y gozarte
rodearte con mis brazos y quitarte el vacío que te legué
quiero admirar lo que hace tiempo busco:

tu esforzada cara de latino sin máscara”.