

ENTRE LA RESIGNIFICACIÓN DE ÍCONOS NACIONALES Y LA BÚSQUEDA DE VOCES SINGULARES: LAS POÉTICAS DE EUGENIA BRITO Y MALÚ URRIOLO

Magda Sepúlveda

1. Por una literatura no neutra

Toda la tradición racionalista, ha potenciado un sujeto desencardinado, abstracto y universal que, por cierto, no existe. Las personas hablan desde lugares bastante poco universales y según eso tienen un poder de verdad, así no es lo mismo tomar la voz desde arriba de México que desde el último país del Cono Sur. Como tampoco es similar la recepción crítica que tiene una mujer hablando sobre el cuerpo que un hombre codificando sobre el mismo tema. Estos y otros disciplinamientos, en el sentido foucaultiano del término, se observan también al momento que la mujer escribe.

Una de las disciplinas que origina represión al escribir, es cómo situarse frente al canon. Las resoluciones a este conflicto en este final de siglo ya no consideran la posibilidad transformarse en un hablante masculino de temas masculinos o de situarse como maestras o madres para hablar de temas nuevos ; sino que prefieren no situarse, desconstruirse, utilizando subversivamente el lenguaje, dislocando las nociones de géneros textuales y géneros sexuales.

Del grupo la Nueva Escena, uno de los más significativos en su lucha contra el gobierno militar, he elegido a Eugenia Brito (1950), debido a la mala y deficiente acogida crítica que ha tenido su producción poética, la cual se ha acusado de exceso de intelectualismo. ¿Dirían lo mismo de un escritor, hombre, blanco y europeo?

2. Eugenia Brito: Mujeres que resignifican los símbolos nacionales

En *Vía Pública* (Talleres de la Editorial Universitaria, 1983) la voz poética polemiza con los símbolos nacionales para resignificarlos, con la intención de dotarlos y dotarse a sí misma de una unidad otra. Para lograr esta unidad, la hablante recorre las calles y los sitios de la ciudad, recogiendo los fragmentos de un país destruido.

Los símbolos nacionales elegidos por la poeta son: la Virgen, declarada oficialmente Patrona de Chile, y la Estrella, figura presente en la bandera nacional. Estos emblemas son presentados como espacios agredidos, cortados, fragmentados, deteriorados y vacíos.

Sobre el Cerro San Cristóbal, en el corazón de la metrópoli santiaguina, una imagen de cemento domina la ciudad, es la Inmaculada Concepción, cuya materialidad interior está signada por el hueco. De esta manera, la imagen de la Virgen se transforma en madre de la ausencia, en madre de una patria donde los ciudadanos, sus hijos, sufren el ejercicio del poder hasta el límite, un límite en cual se agreden los cuerpos.

La hablante está empeñada en que el cuerpo de la Virgen y el suyo reclamen la materialidad de los ausentes. La Virgen, desde el epígrafe, queda signada como un regazo:

"A	la	Virgen	del	Carmen:
regazo	nacional	de	los	perdidos,
de	los	huérfanos	de	padre,

de los miserables, los hambrientos
y de todos los errores nacionales" (p.3)

La Virgen como regazo de la patria, como madre de hijos es la función dislocada por esta poesía; ahora ella es madre de mujeres, es decir madre del fragmento, de la carencia, madre de los cuerpos que ahora deben hacerse a sí mismos.

La voz poética de *Vía Pública* acude al cerro. Llega hasta la Virgen. Desde allí, ella fotografía la ciudad; acaricia la Virgen hasta devolverle su cuerpo; y luego señala cómo ese cuerpo recupera todos los cuerpos invisibilizados de la ciudad.

La imagen de la Virgen, es presentada como monumento y figura simbólica, y no como un ser trascendente. De manera que cuando la voz dice:

"Me dijeron que tú no existías
Tontamente creí que era verdad" (p.7)

o cuando indica:

"ESCUCHA DIOS
Quién iría a creer que para verte
bastaba con tenderse de espaldas" (p.67)

Más que ver allí una adopción de fe, hay que analizarlos en tanto entes simbólicos. La Virgen en tanto madre y cuerpo invisibilizado y Dios en tanto orden simbólico del poder hegemónico.

La hablante lírica se homologa a la Virgen, en tanto cuerpos fragmentados. Lo que se busca es la construcción de una nueva historia y de una nueva identidad a través de la revisión del culto mariano. En razón de esto, la voz no está interesada en las reparaciones trascendentes, ella quiere un aquí:

"Sí, Virgen del Carmen,
no quiero tender mis brazos desde el cielo
Yo quiero estar abajo
dentro de de la miseria
dentro del abandono
dentro de mi sexo" (p.76)

Querer estar en su sexo es, en esta poeta, una manera más de vincularse al dolor de ser atropella física y simbólicamente. Por eso, la voz presenta su cuerpo como violado y luego arrojado a la vía pública.

La sección "Fotografías" del poemario muestra una ciudad sitiada por la agresión y el dolor. La fotografía, entonces resalta como soporte indicador de muerte, de prisión del tema registrado, de detención en el tiempo, de involución. Así, los poemas se presentan como sucesivos encuadres que sitúan el espacio del dolor:

"Ascensor a la vitrina número uno
que exhibe la mujer llagada.
Lágrimas en la vitrina dos:
se venden calmantes" (p.56)

Las fotografías son el hilo conductor, una unión, una sutura para una historia rota. Las serie de fotografías conforman una manera de leer los trágicos sucesos. A la vez que otras fotografías antiguas permiten el recuerdo de un tiempo que se presentaba hermoso, conectando así un antes con un después.

La articulación de la historia nacional pasa por recuperar la ciudad, esto es, recuperar los espacios públicos, arrebatarlos al que odia y corta las filiaciones e instaurar de nuevo los cuerpos.

En un peregrinaje por las calles, la hablante va recuperando los cuerpos fragmentados, tanto de otros, numinosos y fantasmales, que tienen que ver con la parte política del poemario, que alude a los detenidos desaparecidos; como a la recuperación del suyo propio, el violado, ahora ya en terreno más simbólico. Así la poeta instaura los misterios profanos que son la recuperación del cuerpo. Por este logro de situar los cuerpos, la voz se siente la única, la verdadera amante de la Virgen del Cerro. Hay una búsqueda por instalar la maternidad como paternidad, es decir, la maternidad como propiciatoria de matrices simbólicas hegemónicas. Por eso, la hablante se atribuye el parir, formando así un nuevo orden, siendo madre de nuevas matrices culturales. Ella pare el espacio capitalino:

"Parí entonces las suaves colinas de Santiago
Parí a la insolente
la sorprendida
erótica
nieve de los Andes" (p.15)

El parir Chile, el parir los cuerpos de desaparecidos y el parir la escritura conforman las estrategias de la poeta frente al horror.

La mirada de la hablante no tan solo se vuelve hacia la Virgen del Cerro, sino también hacia la estrella de la bandera nacional. En este poemario, Estrella se vuelve un nombre propio, un personaje, se instala con un cuerpo. Este nacimiento del cuerpo de Estrella se realiza progresivamente a medida que leemos la sección del poemario "Diario de Estrella". De manera que, el diario de Estrella es la crónica de vida de la nación.

El personaje Estrella vincula la carencia ya no a un periodo específico, sino a toda la historia de Chile, recordando la situación dolorosa en que nace el país, condición esta que transporta a través de toda la historia, no logrando nunca una unión y evidenciando siempre el fragmento y la grieta que reclama la hablante. La isotopía entre Estrella – mujer y estrella – emblema nacional que presenta esta poeta tiene antecedentes justamente en esa carencia, que sería la condición de mujer de la nación.

Para recuperar la historia de los cuerpos invisibilizados se diseñan escenas, guiones, encuadres, fotos y diarios de vida; diversas formas que van ensanchando la noción de género poético.

Eugenia Brito dialoga con dos símbolos nacionales: la Virgen, Patrona de Chile; y la Estrella, figuración presente en nuestra bandera nacional. La voz presenta a la Virgen en toda su materialidad, recuperando el cuerpo siempre invisibilizado de ésta. Esta recuperación no es inocente, puesto que es un ejercicio para recuperar todos los cuerpos agredidos en un espacio descrito como el lugar del odio y lo implacable. Se trata de releer el discurso religioso y nacional subvirtiéndolo el papel menor que en él se ha propiciado a las mujeres. Esta voz poética instaura a la mujer como personaje principal, en tanto ellas se vinculan a los cuerpos y en tanto ellas deben encontrar una forma de decir y de decirse. Son ellas quienes buscan los fragmentos arrojados en la vía pública

3. Malú Urriola: Mujeres como Piedras Rodantes

Si para Eugenia Brito una manera de encontrar el yo para mí desde mí fue apropiándose y resignificando los símbolos nacionales, dotando lo invisibilizado de materialidad; para la poeta Malú Urriola, la estrategia es el insulto y la denigración de sí misma y de los códigos patriarcales.

Piedras Rodantes (Santiago: Cuarto Propio, 1988), primer libro de Marilú Urriola (1967) la sitúa a ella como oyente ideal: el texto es un monólogo desdoblado. Es ella, una mujer sola al borde de la locura y el suicidio, quien en este proceso de contestarle a su propia voz, construye una identidad. Es un proceso de dialogismo oculto, es decir, "pese a que se oye una sola voz, se percibe que cada enunciado es como una réplica a un interlocutor invisible y mudo cuya presencia influye en todo lo que se dice" (Reisz p.70). En este diálogo entre ella y su alter ego: "la malú- me dijo- oye, urriola" (p.11) hay una voz que no pertenece a Malú, es la voz interiorizada del deber ser; es la voz aprendida, es la voz logocéntrica. Ella desconstruye esa voz y se va afirmando cada vez más la sí misma. De esta forma, la cita del nombre propio es una manera de reconocer pertenencias.

La edificación del yo necesita de la desconstrucción de la voces interiores y castradoras. Entonces, surge la política del exterminio y de los insultos hacia sí misma. La hablante se vitupera olvidando todo decoro verbal:

"a nadie le importa
el maldito lloriqueo
de una poeta de mierda" (p.41)

En este proceso denigratorio, ella se siente acompañada por los rockeros de finales de los 60, especialmente por Bob Dylan: el título "Piedras Rodantes" ya es un homenaje al cantante. La voz cita a Dylan para ubicarse en un lugar ya canonizado: la protesta dura". Así, el yo utiliza el prestigio de Dylan, Hendrix o Jaegger para validar su voz como contestataria. Ella comparte con estos músicos la idea de impugnar los sitios tradicionales y un sentimiento de incertidumbre. La letra de la canción "Como Piedras Rodantes" de Dylan alude al sentimiento de desorientación de los hippies:

"cómo se siente
cómo se siente
haber perdido el camino a casa
estar como un completo desconocido
como piedra rodante" ¹

Esta sensación de Bob Dylan de pérdida del camino, es compartida por la hablante. La poesía, los poetas y las mujeres son piedras rodantes, es decir, objetos y seres que no tienen un lugar definitivo, que giran sobreviviendo en un incierto camino. La hablante se presenta así, como un ser sin lugar, sin sentido de vida, lo que produce que se considere a sí misma una piedra rodante. Esto produce en ella una inacción. La voz no ejecuta ningún verbo que no sea mirar, observar los gatos que deambulan por los tejados. Estos gatos, actúan como sinécdoque de la figura del intelectual, siguiendo con ello la metáfora de Baudelaire ².

El espacio por donde deambulan los gatos, un sitio que queda fuera de la casa, ella lo signa con masculino e intelectual. Quizás por esto, lo recepciona con degradado. Para la voz, los intelectuales no poseen un sitio claro y por tanto, tampoco apetecible; por esto, ella ironiza el esnobismo de este sector que sí cree ocupar un lugar. Ella se burla de estos poetas que siguen intentando cultivar la imagen del dandy, del que se muestra, del que hace ostentación de raro, pero estos cultores han perdido el objetivo del dandy original: mostrar desagrado frente a la comercialización del mundo y se han transformado en unos snobs, es decir, en alguien que desea integrarse al estado de cosas del mundo.

Los poetas no tan sólo son degradados por su búsqueda de inserción en el mercado o por la competencia solapada que establecen entre ellos, sino porque tampoco satisfacen el rol de proveedor y el rol de satisfacción erótica:

"hey, malú, una raja, que te importa
si ni siquiera encuentras algo que te importe
por eso callas y luego ríes
porque nadie te llena el hoyo;
ni el vino" (p.46)

Ese rol es ahora llenado por la música rock:

"Hay que asumir, pendeja
que estás sola
que te bailas un rock
para quitarte las ganas - tú sabes de qué" (p.48)

De esta manera, la voz llena sola su satisfacción erótica. Ella no necesita en ningún aspecto la sociedad, ella la impugna desde su bohemia solitaria, borracha y chascona. La hablante se venga de no tener un sitio para su voz a través de la castidad sexual. Ella no permite la intromisión del cuerpo masculino sobre su cuerpo. Ella se arranca los ojos como una forma de cercenar su sexualidad:

"y te quedabas mirando un cielito abierto
desnudo, malú,
rasgándote los ojos
y los ojos de los gatos
que miran amarillo con una rayita negra" (p.31)

La poeta se infantiliza, en un gesto más de no asumir su sexualidad, así se llama "pendeja", "niñitada".

Es tal el deterioro que ella aprecia en el círculo de poetas que está dispuesta a cobijarlos, pero sin duda es una acogida un tanto burlesca:

"Ven, mi gatito, a mi pecho amoroso,
esconde tus uñas fatales
y clava en mí tu mirar misterioso" (p.58)

La hablante desconstruye ese rol de madres que asumen las mujeres, ironizando cómo confunden los maullidos con los sonidos de niños.

No tan solo los poetas son denigrados, sino la propia poesía. Ella cataloga a la poesía de banalidad, de oficio como cualquier otro, un oficio del que ella intenta renegar, molestándole ese exceso de lenguaje. Además la poesía se describe como un objeto sin valor público, ya que el círculo donde se lee poesía se presenta restringido al propio conjunto de los poetas. Ella entonces decide inaugurar una tradición poética, así da por muerto a Neruda, a Mistral y a Lihn, gestos que un lector macho calificaría de prepotentes, pues al parecer sólo los varones tienen ese privilegio. La voz ya no está dispuesta a la erotización telúrica, al enmascaramiento en papeles tradicionales o a la ironización de sentidos totales; ella necesita insultar- insultarse, degradar-degradarse, y fracturar a través de una jerga agresiva la tradición de las buenas palabras, así habla de "cabrona vida" o "hasta que le salten las nalgas", alejándose de toda noción de poesía lírica o autoerótica. Sin embargo, el camino de tomar la voz e inaugurar allí una retórica de la mujer no es tan fácil, por ello, la manera de decirse se le escapa a la voz:

"algo pensé decir que ahora olvido
tal vez prender el tape y escuchar un blue" (p.52)

La última parte del libro llamada "Respuesta" está conformada por un metadiscurso donde la hablante reflexiona sobre sus páginas precedentes, rompiendo así la noción de que la respuesta la da un símbolo logocéntrico, Dios, el padre o el siquiatra. Aquí la respuesta la proporciona la hablante, con un tono concluyente que se evidencia por el uso de una tipografía totalmente en mayúsculas. Ella reconoce que en su intento no pudo evitar ser "techumbra". Entonces los techos adquieren una doble referencia: son techos como parte superior de una casa, luego cita al poder, poder que la deja afuera, abajo, desde una ventana, recluida, mirando un afuera y, la segunda referencia, son los techos como metáfora de la línea que se hace al escribir, por ende surge la cuestión de cómo inaugurar un lugar desde el cual hablar.

Así, la poesía de Marilú Urriola no nos deja certezas, sino incertidumbres sobre cuál puede ser el lugar de las mujeres y desde que sitio puede tomar la voz.

4. Ciudadanía de mujeres chilenas en el imaginario poético de fin de siglo

Tanto Eugenia Brito como Malú Urriola comparten el cuestionarse la condición de mujer: masculinidad y feminidad ya no es algo dado por naturaleza, sino construcciones culturales de las cuales es digno sospechar.

Eugenia Brito se apropia de los signos del espacio público y los resemantiza con una lectura desde la mujer. Así el culto mariano que invisibiliza el cuerpo de la Virgen se desconstruye, otorgándole a esta un cuerpo que recupera todos los otros cuerpos invisibilizados por discursos logocéntricos. En esta misma línea relea la historia patria como si fuese el diario de vida de una mujer, poniendo atención en las carencias, los fragmentos y los maquillajes desde los cuales se ha formado la nación chilena.

Marilú Urriola denosta su propia voz, en tanto la asume como una voz no propia y en este proceso de injurias busca encontrar algo que sea ella misma. Así, ella intensifica todos los registros duros, incluso el baldón contra sí. En esta protesta no conciliadora con los códigos patriarcales rechaza su sexualidad y reniega de la poesía, sabiendo que el precio es el afuera de todo sitio, pero quizás ese sea su lugar de piedra rodante.

Para estas escritoras se han roto las certezas, qué es ser mujer, no hay una respuesta, hay numerosas respuestas y también ninguna, es una pluralidad de sentidos que erosiona cualquier pretensión de universalidad, hegemonías o instalaciones de sujetos desencardinados. Es decir, estamos poniendo atención a las particularidades, a los conocimientos locales y a los cuerpos instalados. He aquí quizás una certeza de nuestra época: que los objetos no circulan solos, sino por hombres y mujeres concretos, particulares y diferentes que los hacen rotar. Por eso, cada diversidad necesita reflexionar, producir, embellecer su diferencia, pues esta es la única democracia que nos queda como utopía en este final de siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Buenos Aires: Galia, 1943.
- Derrida, Jacques. "Feminismo y Desconstrucción" (entrevista). *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, Abril, 1996. pp.24-27.
- Reisz, Susana. *Voces Sexuadas*. Cataluña: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996.
- Richard, Nelly. "¿Tiene Sexo la Escritura?". *Masculino/Femenino*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989. pp.35-43
- Villejas, Juan. *Discurso Lírico de la Mujer en Chile:1975-1990*. Santiago: Mosquito Editores,1993.

Notas

1. Traducción libre de la canción "Like a Rolling Stones" (1965) ←[volver](#)

2. En *Las Flores del Mal*, Baudelaire realiza una isotopía entre el poeta y el felino, en el poema titulado "El gato".

"Y esta su voz, cuyo hilo terso
canta en su mi, cuyo fondo tenebroso,
me aviva, filtro misterioso
me llena como un amplio verso" (p.83)

[←volver](#)