

4. CONFINES OPACOS: *VÍA PÚBLICA* (1984) DE EUGENIA BRITO

Eugenia Brito (1950-) es con más frecuencia recordada por su influyente labor crítica, cuyo texto cumbre es *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)* (1990). No obstante, su escritura no se detiene en lo académico mas se extiende a la expresión poética mediante distintas obras de gran relevancia, de entre las cuales mencionamos *Vía Pública* (1984), *Filiaciones* (1986) y *Emplazamientos* (1993). La elección de la primera como objeto de nuestra lectura se basa en la consideración de que se trata de una aparición peculiar en el panorama poético de los ochenta. Poemario con que la autora inaugura su voz en el campo literario chileno, *Vía Pública* conversa con recursos y escenarios líricos comunes, todavía conservando los rasgos únicos de su voz.

Lo que más nos ha acercado al texto es la conformación que en él la hablante va asumiendo. Una posición bastante manifiesta –no, como en el caso de Zurita, donde se sucedían frenéticamente una serie de sujetos– que justamente nos ha posibilitado un enfoque sobre la categoría del individuo. A este respecto, nos tiende la mano una observación que sintetiza la edificación conceptual de este dentro de la ordenación neoliberal:

Neoliberal systems build on and reinforce psychological tendencies of liberal individualism –including radical abstraction of self from context, an entrepreneurial understanding of self as an ongoing development project, an imperative for personal growth and fulfillment, and an emphasis on affect management for self regulation– [...]. (Adams, Estrada-Villalta, Sullivan y Markus 2019: 190)

Los autores efectivamente hablan de una abstracción individual del contexto, en pos de una focalización cada vez más tensada sobre el yo, sus características y sus logros. Considerando esta idea desde otro sesgo, nos ha parecido que el sujeto expresado en la doctrina neoliberal sí se desentiende de su entorno pero a la vez impone su figura y sus deseos. La necesidad de ascenso, de ganancias, de consumo, de “regulación afectiva” según se expresan los estudiosos de arriba, se asemejan a tácticas que no solamente aíslan al sujeto en su conciencia, sino más bien acrecientan el roce entre sus proyecciones y sus referencias vitales en una suerte de agresión e insatisfacción continua. En referencia al panorama chileno de los ochenta, se ha indicado la difusión de una competencia diseminada (Engel y Navia 2006) y de una específica actitud promovida por el discurso neoliberal:

El chileno corre, se agita y, también, sufre el *stress* de llevar adelante sus proyectos. [...] Estamos frente a un proceso de cambio social y cultural que no se puede resumir en una ecuación. (Montero 1997: 18)

El punto clave no es la existencia de más o menos empresas y empresarios, sino la presencia de lo que en el mundo anglosajón se ha llamado *entrepreneurship*: el espíritu o la capacidad empresarial. (Montero 1997: 23–24)

Elias, graficando en una perspectiva histórica las relaciones –y sobre todo los distanciamientos– entre el yo y el contexto, se refiere en estos términos a las sociedades contemporáneas:

Así, pues, también en los tipos de especialización social e individualización más avanzados hasta hoy en día el esquema básico de la concepción de uno mismo y del ser humano en general continúa basado en la concepción de un ‘interior’ que está separado del mundo ‘exterior’ por una especie de muralla invisible. [...] los objetos naturales dejan de desempeñar el mismo papel que antes en la concepción de aquel ‘mundo exterior’ [...]. En su lugar ha pasado al primer plano de esta concepción el abismo entre el ‘interior’ del ser humano particular y las otras personas, entre el verdadero yo ‘interior’ y la sociedad ‘exterior’. (1990: 148–149)

El sociólogo alemán revela una brecha en la percepción de la existencia humana que, creemos, el neoliberalismo profundiza. De forma absurda, este mismo desnivel se reproduce en las categorías analíticas literarias, en tanto permanecemos en la clasificación de un yo poético y de un espacio textual que perpetúan la distorsión interior/exterior.

Regresando a Brito, *Vía Pública* es reconocida como una propuesta escritural que manifestativamente cuestiona la identidad subjetiva femenina en su relación con el mundo, en particular urbano (Aros Legrand 2017; Sepúlveda Eriz 2013). Más que esto, la obra despierta una gran cantidad de motivos de reflexión. Pensamos, por ejemplo, en los enlaces que entrama entre la mujer como madre, hija y amante; entre la mujer y la Virgen (ver sobre esto los trabajos de Sepúlveda Eriz 1999 y 2013 y Medel Fuenzalida 2008); entre la mujer, Cristo y Judás; entre la mujer, el contexto dictatorial, el exilio, los desaparecidos, la ciudad sitiada. Específicamente en este espacio abierto y presidido a la vez, la expresión lírica lleva la necesaria y personal articulación de sus recursos creativos: “Eugenia Brito, en *Vía pública*, se desplazaba en el ritual de la urbe como mujer con una estética visual para una ciudad intervenida” (Berenguer 2018: 46).

Encima, la supuesta pertenencia de Brito a la escena neovanguardista no se patentó solamente en las muestras textuales que esperamos puedan dar cuenta de esa peculiar estética: esta surge de la propia sensibilidad de su período. A modo de ejemplo, la invitación a un recital de la poeta se titula “Poesía chilena de vanguardia” (Anónimo 1986), así como en una reseña de *Vía Pública* el autor anota “Inscrita en la tendencia llamada ‘de la nueva vanguardia’ ” (R.R. 1985: 473). Con lo dicho, no aspiramos a “docilizar” (ver Oyarzún K. 2004) la voz femenina de Brito, sino a aproximarla correctamente a cierto abanico poético.

4.1 La imperfección

Vía pública se inaugura con una serie de imágenes que entretejen la fisionomía de una voz poética sola y desdichada, a la vez en busca del contacto que le es negado. En efecto, revisamos en la dedicación del poemario sea una entrega a la protección espiritual, sea a lo puntual del ser humano que sufre, sea a la situación contextual que vincula el subcontinente americano:

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

 a un soldado muerto en la Segunda
 Guerra Mundial que vio a Dios
 y le escribió una inútil bella carta
 que este texto (re) cita

 a las venas abiertas de América Latina
 (Brito 1984: 3)

Los elementos mencionados no se llegan a igualar en su significado, sino más bien en la identidad de su destinatario quien toma inicialmente el punto de vista de los “perdidos” frente a la Virgen, para luego sostener y recrear el esfuerzo final del soldado y finalmente insertándose –mencionando a Eduardo Galeano con su *Las venas abiertas de América Latina* (1971)– en el escenario conflictivo y dolorido de su región de pertenencia.⁸⁶ En definitiva, lo que nos llama la atención, más que la dedicatoria en sí, es este situarse del sujeto poético lo más específicamente posible en la categoría del abandono y de la desventura humana, expresada vivamente en la “inútil bella carta” que, a pesar de su sentido trascendente, llega a ser inefectiva, condición que asume el mismo poemario al resignificarla y reescribirla en sus palabras. El extenso sentimiento de ausencia espiritual (la Virgen), física (el soldado muerto) e histórica (América Latina) que el poema conlleva da cabida, aunque reductivamente respecto a sus más amplias posibilidades imaginativas, a la sensación de abandono comportada por la ideología neoliberal.

86 Según adelantamos, tanto Sepúlveda Eriz (1999 y 2013) como Medel Fuenzalida (2008) trabajan con la figura de la Virgen de acuerdo a los distintos significados que asume durante el poemario, en particular relacionados con la mujer hablante. Respecto a la dedicatoria, la primera crítica sitúa su aproximación, más que en la condición de la voz lírica, en sus ambiciones: “La hablante está empeñada en que el cuerpo de la Virgen y el suyo reclamen la materialidad de los ausentes” (Sepúlveda Eriz 1999: s/p). Finalmente, ambas estudiosas ofrecen lecturas que contextualizan en este pasaje la referencia simbólica de la autora: siendo que la Virgen del Carmen es la patrona del ejército, su regazo es tan amplio en la medida en que acoge los distintos protagonistas de la historia chilena. Profundizando lo dicho, Medel Fuenzalida anota: “se establecen dos relaciones: una relación directa ‘Ejército-Virgen del Carmen’, que busca el control absoluto, y una relación complementaria como Virgen-Madre/Ejército-padre” (2008).

Es en la primera sección del libro, que se nombra “EL ROSTRO”, donde esta atmósfera se mantiene pero igualmente imprime las tempranas condiciones para alterarse. El apartado en cuestión implica el sentido de una humanización, aunque todavía no sabemos si relacional o puramente superficial –a este respecto remitimos a la consideración del ‘rostro’ impuesto que desarrollamos en el capítulo sobre *Ante-paraiso*–.⁸⁷ Los primeros dos versos de esta parte, posicionados en el pie de página, recitan: “Me dijeron que tú no existías / Tontamente creí que era verdad” (Brito 1984: 7).⁸⁸ Se genera entonces la presencia de un ‘tú’ que de algún modo se relaciona con la sujeto hablante.⁸⁹ Más específicamente, este otro es puesto en discusión verbalmente por un plural genérico (“me dijeron”). A este punto, no podemos dejar de traer a la memoria nuevamente nuestra lectura de Zurita, donde precisamente nos enfrentamos con un yo poético de inmediato insertado en correlaciones semi-dialógicas más que en una lírica intimista de tipo tradicional.

Sin embargo, si en el caso de Zurita la recurrencia de “me dijo” entremezclaba las referencias discursivas al mismo tiempo que invalidaba la construcción comunicacional, en el fragmento de Brito la imposición externa es más aún evidente porque niega la existencia del otro, es decir mediante el habla borra la identidad de alguien cercano a la protagonista. El empleo del adverbio ‘tontamente’ ayuda a calificar el acto verbal de ‘ellos’ y además revela la sumisión del yo lírico al relato forzoso.

La dinámica que acabamos de nombrar evidencia la soledad aplicada al sujeto, significativamente cercana a nuestra consideración de la diseminación conceptual neoliberal. Esta noción del abandono se hace más clara en el poema que sigue, “PARQUE CENTRAL”:

Abandonada de ti
te llevo en mí
como la antigua Venus

87 El crítico Valente (1984) acerca justamente a los dos poetas por el empleo de este elemento, entre otras motivaciones.

88 Los versos hacen referencia al poema “Conversion” escrito en 1943 por la estadounidense Frances Angermayer: “Look, God, I have never spoken to You- / But now-I want to say ‘how do You do’. / You see, God, they told me You didn’t exist- / and like a fool-I believed all of this. [...]” (Angermayer 1945, citada en Marsh 2021). El tema de la lírica se centra en la intensidad de una apelación a Dios que un soldado de trinchera hace durante la Segunda Guerra Mundial. Después de la publicación de “Conversion”, queda constancia de que el texto fue encontrado en el uniforme de un soldado caído en la guerra (Marsh 2021), por lo cual hace sentido la estrofa de Brito relativa a la reescritura de la carta del soldado que hemos leído en la dedicación del poemario (Brito 1984: 3).

89 A lo largo de este capítulo emplearemos la expresión ‘la sujeto’ a raíz de la manifestación de una voz poética evidentemente femenina en *Vía Pública* –aspecto que no se repetirá por otra parte en el poemario de Fariña–. Nos intercalamos así en la actitud de otras críticas que han adoptado similarmente tal matiz (Olea 1990a; Arrate 2002). Confróntese el utilizzo, por parte de Chatzivasi-leiou (1998), de la formulación ‘la Otro’, que busca criticar la representación marginalizante de la mujer, subvertida según la autora en la lírica homoerótica de Soledad Fariña, en particular en su obra *Albricia* (1988).

su belleza en los brazos rotos
sabiendo que al final de mí
me esperas tú
para cortármelos.
(Brito 1984: 9)

Aquí la hablante se define ostensiblemente como un ser dejado solo. A pesar de esto, engloba al otro al mismo tiempo que se reconoce como un ser defectuoso y aún así hermoso –recordemos la “inútil bella carta”–. Se trata de una acogida que acontece en el marco de un objeto decadente cuya característica principal, más que su perfección artística, se halla en la mutilación que exhibe. En este sentido, se va definiendo una sujeto lírica que se sabe en primer término sola y seguidamente definida por su abertura respecto a sus símiles (“te llevo en mí”).⁹⁰ Son dichos elementos, casi contrastantes –la soledad y la acogida a su pesar–, que confluyen en el símil de la Venus (cuyo referente más evidente es la Venus de Milo) y en particular en su desperfecto precioso.⁹¹ Lo que empezamos a discernir en este pasaje es la definición sí de un individuo que pero no se obstina sobre su fortaleza, autonomía y voluntad. De inmediato, el ser poético detecta en su identidad tanto un defecto contradictorio (a la vez asolador y atractivo), como un afán de contacto más allá de la condición existencial que lo limita.

En el evocador artículo de Arrate (2002) se hace referencia a una mujer asentada en las imágenes de las poetas chilenas que se conforman por su figura fantasmal y por su ‘desmembramiento’. La estudiosa se detiene sobre un fragmento de la autora Malú Urriola que describe la desunión de la hablante de su brazo, por lo cual no podemos evitar la conexión con el poema de Brito. Así Arrate escribe:

Cabe preguntarse por qué la escisión y el desmembramiento. ¿Es una forma de escanciar la culpa? ¿Es una forma desesperada de mantener en alto la rabia y la rebeldía? Las dos cosas al mismo tiempo. [...] Pienso [...] que la representación de partes desmembradas puede corresponderse a la agresiva introducción del funcionamiento neoliberal con todas sus implicancias en las costumbres, en la visión del mundo, en los usos, en la forma de concebir las relaciones entre los seres humanos. De otro modo dicho, el desmembramiento que ocurre en las representaciones del sí mismo cuando se desarticulan sus partes por efecto de la colonización neoliberal. (2002: 87–89)

Reanudando la lectura del poema, de acuerdo con sus últimos versos, parece que la tentativa de aproximación humana no llega a materializarse. La misma alternancia a lo largo del texto de los pronombres ‘ti’ y ‘mí’ entrega la impresión de un enfrentamiento que finalmente no se trenza en un esperado ‘nosotros’. El yo lírico sigue siendo una entidad evidentemente deslindada por el señalado abandono y por el

90 Eguiluz (2013) señala la referencia literaria al soneto de Sor Juana Inés de la Cruz “Vivo sin vivir en mí”.

91 En línea con este rasgo, Eguiluz (2013) indica la alusión en el poemario a la estatua santiaguina de la Virgen del Cerro, cuya oquedad es tanto privativa como hospitalaria. Agregamos que un importante referente de la poetización de Venus se halla, en la tradición poética chilena, en la obra *Venus en el pudridero* (1967) de Eduardo Anguita.

complemento circunstancial de lugar ‘al final de mí’, que aclara la existencia de una frontera que inevitablemente separa a ambos sujetos. La visión final del otro que, en el momento del contacto, corta las extremidades a una sujeto que de por sí no las tiene, recarga la eclosión entre los personajes y su frustrada relación. Al igual que en la página anterior, donde una voz externa negaba la existencia del ‘tú’, en este fragmento es dicho sujeto quien se la niega a la protagonista, privándola incluso de sus brazos defectuosos.

No solo la protagonista se reconoce como un ser incompleto, sino que también percibe el fracaso que permea su situación y sus posibilidades de salida. El poema “EXILIO” al mencionar aquel fenómeno que definió sufriendamente la época de la dictadura, esboza una imposibilidad relacional que llega a introducirse en la realidad contemporánea más allá del contexto histórico chileno.⁹² En esta circunstancia, la voz poética es verbalmente activa, demostrando su intento de superación de una incomunicabilidad básica:

I
Ayer te llamé
y mi propia sombra
respondió en el teléfono.

II
Adiós te dije dulcemente
y la calle creció creció
como la noche.
(Brito 1984: 10, vv.1 – 6)

El contacto no se cumple pero en él la sujeto suple por sí sola los distintos roles del diálogo. Aunque esta actitud podría recordar el coronamiento neoliberal de un esfuerzo individual que se fatiga no obstante las adversidades, consideramos que en la lírica existe una visión de las dificultades no tanto en calidad de obstáculos que imperativamente deben ser superados por la persona, sino de inevitables características del entorno. La actitud que resalta no es de combatividad sino de aceptación que, no por esto, desemboca en una debilidad: sugerimos que los continuos intentos acompañados por el fracaso y el abandono proveen a escenificar una armonización rebuscada, la comprensión del contexto más que la lucha con el mismo.

En el texto “SEÑALES” la expresión poética manifiesta con claridad este poder de la intención de la hablante que se fundamenta en la conservación de una imperfección sustancial:⁹³

I
Caer en la locura como la blanca virgen

⁹² En la lectura de Belén Pérez, las estrofas de “EXILIO” se desarrollan a la manera de un tango que aquí “opera como una metáfora del dolor” (2023: 77).

⁹³ Confróntese el verso final del poema con “Alma mía! Alma mía! Raíz de mi sed viajera” de *El hondero entusiasta* (1923–1924) de Neruda: “El grito, el alarido. ¡Ya no hay nada en la tierra!” (Neruda, 1967: 166).

cegada en los altares.
 Tocar la realidad:
 los pies heridos grieta por grieta.
 Ser desollada
 en el límite exacto de la piel para evitar el desvarío
 que su perfil obstinadamente diseña.

II

Inversión del rostro en esa conversa.
 Cifra del nombre. Piedad de los espejismos
 que la desdeñan.
 La que sólo fuera la anónima la olvidada
 fue el estupor fue lo perdido
 la lujuria del calvario.

III

Ahora lucha por conquistar la realidad.
 Nadie le cree.

IV

Ciegan tus párpados:
 la luz ya no vendrá a reeditar el día.
 Bajar los párpados:
 ser un depósito un remanente
 un paria.
 Conceder a la tierra el alarido.
 (Brito 1984: 12–13)

En el poema se da una continua alternancia de elementos positivos y negativos que finalmente invalida la polarización de estos -remitimos a Zurita y especialmente a la lectura de Cánovas (1986)-. Tan solamente en los primeros versos leemos la sucesión de la caída y la pureza, le ceguera y el encuentro espiritual, el contacto con la realidad y el sufrimiento. Y sin embargo empezamos a reconocer que, aunque en la percepción inmediata estos objetos puedan resaltar como opuestos, en verdad constituyen partes que se complementan. Por esto, por ejemplo, la aproximación a lo real expresada en el verso 3 bien puede realizarse en lo extremado del contacto humano con el suelo, en su reconocimiento del dolor que los enlaza y de la fragmentación que lo describe (“grieta por grieta”). También en la parte final de la primera estrofa la característica de “ser desollada”, aún pareciendo un momento de miseria y destrucción del sujeto, en seguida se dispone como situación útil para la salvación humana mediante el empleo del complemento circunstancial de finalidad “para evitar el desvarío”.

Esta construcción oscilante pero intensa se mantiene a lo largo del poema desafiando la transmisión de una voluntad neoliberal autónoma, responsabilizada e individualmente enfocada. Notamos que también la voz de la sujeto poética se desarrolla con fuerza pero volvemos a subrayar que este poderío se halla en su contemplación de la incompletez, en su debilidad, en sus afanes a menudo vanos que constelan su propia actitud -ejemplares en los versos “Ahora lucha por conquistar la realidad. / Nadie le cree.”-.

De forma absurda, la auto-afirmación del individuo se desenvuelve patentemente pero al mismo tiempo se arraiga en su calidad de residual. Por esto, en el final de “SEÑALES” la agresión por parte del otro encerrada en la expresión “Ciegan tus párpados:” encuentra como respuesta el “Bajar los párpados:” de la voz lírica que no es sumisión, al contrario representa el entendimiento de los límites humanos y de sus posibilidades impuestas: “ser un depósito un remanente / un paria”. El mismo utilizo durante el poema de los verbos que se refieren a la protagonista en el tiempo infinitivo provee a describir la acción subjetiva sin la intencionalidad vehemente del yo que recalcarían los verbos en primera persona.

La positividad guardada en la mencionada imperfección se halla igualmente en su relación con los otros, puesto que se traduce en una opción de abertura y comprensión mutua. Es en el poema “HISTORIA” donde asistimos a un movimiento cíclico que conlleva el sentido del compartir de la voz poética con el entorno y con las personas. Nuevamente, lo sugerente de este momento se encuentra más que en la conexión misma, en el hecho de que esta se conforme mediante la desuniformidad, la pérdida, la negatividad ínsita:

Bajo los verdes árboles planté mi cabellera
 [...]
 Como la luz del día
 me fui llenando de grietas
 mis piernas conocieron infinitas historias
 también fui cortada
 Y así, cortada
 desmesuradamente abierta,
 el agua me penetró y
 me penetró la luz
 (Brito 1984: 14, vv.1, 7–14)

La unión establecida voluntariamente (“planté”) entre los árboles y la cabellera de la protagonista no basta para imprimir un cambio determinante en el destino de esta última.⁹⁴ Es, en efecto, la sucesiva imposición de la incisión (“cortada”) que permite la penetración, el acogimiento, el enlace extenso entre el ser y su medio. Con respecto

94 Aludimos nuevamente a Arrate (2002) quien no dedica su escrito solamente al mencionado brazo, sino también a la figura de la cabellera. Resulta provechoso notar que dicha autora menciona la introducción de Eugenia Brito de la *Antología de poetas chilenas. Confiscación y Silencio* (1998). En ella la poeta nombra el poema de la chilena Stella Díaz Varín titulado “La Casa”, en el cual la siniestra cabellera colgante de la voz lírica separa la casa del afuera. Si para Brito esta sugestión evoca una atenuación de los márgenes, Arrate observa: “Yo diría que se trata no de una difuminación de fronteras, sino al revés: de la forma de establecer el límite. El límite es una mujer muerta” (2002: 85). No parece casual entonces que en el texto de Brito que estamos leyendo se entrecruzen con gran afinidad las imágenes de muerte y de la cabellera que, en su caso, llega a fundarse más en su afán conector que limitante. Finalmente, realzamos que el gran referente dentro de la literatura chilena se halla en el cuento “Trenzas” de María Luisa Bombal, en el cual se alude a la profunda y misteriosa relación que hay entre la cabellera femenina y la naturaleza, en particular el bosque.

a las relaciones humanas, se repite esa dinámica que impide la diagramación de una positividad esperanzada, abstracta y difícilmente recuperable. Es por lo dicho que la interrelación se produce junto con la destrucción:

Sus brazos ciegos
me cortaron la boca
y fui su voz
por la que hablaron
los que un día colmándose
me colmaron.
(Brito 1984: 14–15, vv.24 – 29)

La trabazón existente entre los muertos y la voz poética se manifiesta en la ausencia: los brazos ciegos de los primeros traen a la memoria los brazos rotos y luego cortados de la protagonista (Brito 1984: 9); por otra parte la boca que le cortan vuelve a proponer la violencia experimentada en el poema anterior. Mientras los muertos se hacen víctimas y victimarios, la hablante se hace víctima y salvadora puesto que orienta la identidad de la pérdida en su voz.⁹⁵ Luego, las imágenes de creación subjetiva que se instalan en el final del poema –“Parí entonces las suaves colinas de Santiago / [...] Parí a la insolente / la sorprendida / erótica / nieve de los Andes” (Brito 1984: 15, vv.30, 32–35)– son parcialmente desactivadas por el verso de cierre: “Esa es una voz nunca encontrada”. Decimos parcialmente porque esa atmósfera de fracaso no anula la voz, sino que la oculta. Análogamente, la voluntad del yo no es excluida del poemario, más bien se ubica en un espacio opaco constituido por las sombras que atraviesan la conciencia del sujeto y su mundo.

En conclusión, las visiones poéticas que se han sucedido, relativas a la singularidad de la persona, han contribuido a acompasar la figura de un individuo firme, cuya integridad se establece justamente en su inseguridad derivada de sí mismo, de los otros, del entorno, de la historia. En lo que se refiere a la amenaza que este concepto proporciona a la instalación discursiva neoliberal, como hemos notado, lo que salta a los ojos es que los poemas no disputan al individuo en sí sino en su edificación inamovible y determinada.

4.2 La dicotomía

En el comienzo de la siguiente sección “ALTARES”, ya no se trataría de reconocer y aceptar los contrastes sino de perseguirlos, según se puede discernir en algunos versos de “NOCHES DE BODA”:

Pero mi noche es aún más larga que la noche del beso
y he de besarte detrás de las raíces.

95 Sugerimos la posible referencia textual que conecta los versos “y fui su voz / por la que hablaron” con “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” de “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda (1990: 141).

[...]
Allí por las iglesias comenzaré a llamarte.

No me pregunten por la Virgen del Cerro
yo soy tu única, tu verdadera amante.

[...]
Virgen desventurada:
tus flores y tus brazos no comprenden
que mi carne se enfría como el cemento
y que, como tú, yo soy mi propia mortaja.
(Brito 1984: 28, vv.18 – 19, 22–24, 31–34)

Entrelazando diálogos religiosos y amorosos, la protagonista desemboca en una actitud levemente inédita por su realzada intencionalidad. La frase que denota deber “he de besarte”, la expresión “comenzaré a llamarte” que sobresale respecto a la más simple “te llamé” que revisamos anteriormente (Brito 1984: 10), la imperativa afirmación “yo soy tu única, tu verdadera amante”, suministran la idea de una voluntad profundamente decidida y segura de sí. Pese a esto, más abajo leemos “yo soy mi propia mortaja”: expresión que junto con mantener la seguridad recién mencionada la invierte en el ámbito de la auto-limitación.⁹⁶

Aun siendo este un determinante episodio dentro del trayecto poético, es en el poema “QUERIDA SUCIA PATRIA” donde se da un acontecimiento que llega a calificar parcialmente las alternancias consideradas:

Anoche vi tu cielo
oculto en un hoyo de granada.
Sucio de orines, calcinado, rojo.
Pero ni una sola muralla
ni una sola
podría detenerme
cuando te nombré por mis heridas
cuando te hablé con mi desamparo
cuando te palpé por los negativos
y fui nombrada:

confín
límite blanco
suceso

resaca
redención
camino

y fui escrita:

96 Véase la referencia a la esencial novela chilena *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal.

en mi desnudo
amarrado a tus calles
abierta a las invisibles aceras del olvido
con mi corazón (que es tu fragmento)
enciendo tu tenue oculta luz
y
reflexiono.
(Brito 1984: 32)

La dualidad expresiva se realiza primeramente en las sugerencias divergentes del “hoyo” –abertura, visión, pero también violencia de la bomba, fragmentación del fruto de la granada, suciedad– acompañadas por la barrera de las “murallas”. Ambos elementos comportan un freno para la hablante que se desprende de ellos y hace coincidir su movimiento (“ni una sola / podría detenerme”), su liberación, su huida, con la que podríamos denominar la voluntad ausente: necesidad de imprimir sus acciones que sin embargo se basan sobre el sufrimiento (las “heridas”), la desesperación (el “desamparo”) y la inversión de lo real o por lo menos de su representación (“los negativos”). La concatenación de las impresiones se desarrolla simultáneamente en la calidad de sujeto activo de la protagonista (“cuando te nombré [...]”) en seguida vuelta pasiva (“y fui nombrada [...]”). Inclusive, dentro de esa misma supuesta inercia se bifurcan, si bien ambiguamente, las vías de la interrupción (“confín / límite blanco / suceso”) y del desarrollo (“resaca / redención / camino”).

Lo sugerente de este itinerario es que al final del poema pareciera encontrar su natural evolución: “reflexiono”. Es la todavía contrapuesta imagen de “enciendo tu tenue oculta luz” que permite dicho desarrollo: un quiasmo donde se entrecruzan la acción y la luminosidad con la debilidad y la disimulación. La actividad de pensar colocada en el cierre del poema guarda el sentido de todas las alternancias observadas hasta el momento. Contrariamente a la insistencia de origen económico sobre la acción individual, el hecho de reflexionar pausa las actitudes del sujeto y las encierra para así significarlas en su trabajo mental, como acontecía en el poema “Ellos le hacían tic. La muerte –sostienen– tendrá que hacerles tac.” de Lihn (1983: s/p)

Es por esto que encontramos relevante este instante poético: en vez de un esperado progreso de los afanes humanos, el verso mencionado hace retroceder las distintas ambiciones subjetivas e inclusive las reúne en el espacio descontextualizado de la meditación. De modo general, este pasaje apuntaría hacia la importancia de la actitud crítica del sujeto, pero creemos que al acceder a su estructura básica este determina un intervalo dentro de la proliferación individual, incluso en sus manifestaciones encontradas. El “reflexiono” destacado tal vez no resulte en un cambio a largo plazo, pero sí detiene, aunque momentáneamente, la rápida expresión subjetiva que el contexto propone en su ofrecimiento múltiple y a la vez tambaleante.

Otra dirección que emprende la constitución dicotómica del sujeto poético surge más adelante en el apartado “MUROS”. Justamente allí las oposiciones evocadas se

materializan en objetos que interactúan con la hablante y, como veremos, dirigen su propia perspectiva de sujeto. En el texto “PROPOSICIONES” observamos este tipo de transmigración hacia lo concreto –que indagaremos mayormente en el capítulo sobre Fariña–:

Huir del útero y sus multiplicaciones
El espíritu sopla sobre las aguas.
A mí me dejaron una gran piedra redonda en el estómago.
(El espíritu sopla sobre las aguas)
Esta gran piedra redonda solidaria de la tierra
tiembla como ella y se estremece
También sabe alzarse y reclamarme
la vida.
(Brito 1984: 35)

A la imagen del útero y en particular del desprendimiento de él –algo a la vez central y diseminado puesto que comprende tanto la centralidad del órgano como sus “multiplicaciones”– y a la desmaterialización del espíritu y su soplado, la voz poética replica otra centralidad impuesta (“me dejaron”) localizada en la piedra. La liberación del centro generador femenino y la acción del espíritu que imprime un contacto incorpóreo con el entorno encuentran su opuesto en la sujeto lírica, quien tiene que enfrentarse con esa presencia incómoda en el estómago que carnalmente invierte el elemento significador del útero.

De por sí esta variación de los elementos útero / huida / multiplicaciones / espíritu a sujeto / piedra / estómago resulta ser una importante tendencia hacia la concretización que citábamos. Sin embargo, lo que realmente muda la perspectiva lectora acontece en la estrofa sucesiva donde la piedra adquiere los rasgos de la comunicación profunda con la tierra. El mismo adjetivo ‘solidaria’ provoca una inversión fonética del concepto de soledad y de la protagonista solitaria. Asimismo, la conexión con el mundo establece un enlace con el poema “HISTORIA” (Brito 1984: 14–15) donde la mujer buscaba conectarse físicamente con él.

Esta transformación semántica del objeto concreto de la piedra contribuye a cambiar también la visión sobre el ser humano. La piedra ya no representaría un peso para extirpar, una condena interior, sino que sería aceptada como parte constructiva y constitutiva del ser. Es por esto que la edificación del individuo, en la posible respuesta receptora, no correspondería a una colisión continua entre el sujeto y lo que lo rodea: la posible pugna y obstáculo, en este caso, se hallan dentro de la protagonista y por esto su destrucción llevaría a una inevitable anulación de la misma. Asistimos a una evolución inesperada del enfoque subjetivo en el sentido de que este llega a trabajar la imagen de la piedra hasta moldearla en un atributo positivo que, más que ser una dureza interna, se torna conexión, expansión, identificación (“tiembla como ella”) e incluso salvación.

Efectivamente, en los versos finales del poema leemos un cambio verbal significativamente determinante: el pasaje de ‘alzarse’ a ‘reclamarme’ denota una transfe-

rencia de poder desde la piedra todavía aislada en su esencia hasta su obrar para la persona que corporalmente ocupa. No solamente, entonces, la piedra adquiere tonos de positividad genérica sino que alcanza una personificación que la pone al lado de la hablante en su defenderla.

El cambio de visión descrito comporta una inclusión que no aleja el elemento invasivo de la piedra; de hecho la acepta y la une con el destino de la sujeto. Un mensaje de este tipo, traspuesto al contexto económico de referencia, motivaría una nueva disgregación del individuo: no de por sí, sino en el sentido de su utilización neoliberal. En particular, es el aislamiento de este que es retado por la lírica en la cual no hay una disminución de la voluntad subjetiva pero, al mismo tiempo, esta se encuentra disponible para la acogida en sus más amplias posibilidades.

Siguiendo esta misma línea de razonamiento, en “COMUNIÓN”, el poema final del apartado, se fortalece el panorama puntualizado:

Con mi lengua pegada al muro
con mis brazos cuán largo son extendidos sobre el muro
madre mía hija mía vientre curvo
qué duro fue tu cielo.
(Brito 1984: 41, vv.12 – 15)

El contacto extremo perseguido por el yo poético que pareciera encontrar su propia imposibilidad en el muro aproximado, de hecho se recontextualiza en la mención de los lazos familiares y en particular de la cualidad curva del vientre. Es así que se van confundiendo los referentes de la interacción y de la búsqueda, al mismo tiempo que se desestabiliza la delineación del sujeto (no se entiende si su relación es sufrida e imposible o íntima y viable). Por lo dicho, no existe una contrariedad de objetos que se niegan, más bien un perdurar de los opuestos que cohabitan en la hablante como se nota específicamente en el verso “qué duro fue tu cielo”.

En consecuencia, la aspereza interior (la piedra) y exterior (el muro) se presentan como dos piezas inicialmente percibidas como negativas para la persona, para luego afianzarse en una visión de comunión y capacidad creadora. El enfoque que dedicamos más arriba al dibujo de un sujeto autónomo pero profundamente consciente de sus límites y violencias (la piedra), diferente del sujeto neoliberal que solo busca su satisfacción y éxito, es repetible en este instante donde el impedimento es evidentemente colocado en las afueras de la protagonista (el muro y las relaciones). De esta manera se amplía la problematización que afecta al sujeto pero, más que eso, se extiende su capacidad inclusiva y su disposición para un diálogo físico más que verbal.

4.3 Proceso de desgaste

En los sucesivos desarrollos del poemario las sugerencias líricas van indicando repetidamente una progresiva esfumación de la sujeto. A nuestro entender, este nuevo

trayecto se descarría de esa individualidad –si bien escindida y crítica– de la voz poética dejando vislumbrar al trasluz la no aplicabilidad de una atomización social. Bajo este perfil, el texto “CASAS”, que integra la sección “FOTOGRAFÍAS”, marca la insensatez de la imposición de sujetos plurales que se juntan y destacan sus identidades:

Las tablas de las casas que habito
 olvidan que
 hay rincones de luz y rincones de sombra.
 Como mi cuerpo foco del delirio
 rincón de luz.
 Como tu cuerpo foco del sudario
 rincón de sombra.
 (Ambos rincones tienden a buscarse)
 Entonces las horas son aún mejores que los sueños
 Y nuestros cuerpos desfilan por las ventanas
 Reinando sobre la realidad.
 [...]
 Entonces parecemos vivir bajo ese rayo
 que llega desde la ventana siempre abierta
 pero ése es el sol
 y ésta es la vida
 un constante retoque del recuerdo.
 (Brito 1984: 50, vv.1 – 11, 16–20)

Las tipologías de rincones acogen la unicidad de los cuerpos que si bien se buscan están sometidos a un desencuentro perpetuo, puesto que de por sí el elemento que los describe no puede estructuralmente desplazarse a menos de provocar la destrucción de su espacio. Recordemos que para Bachelard (1957/1974) el rincón se recrea como una soledad, una parcialidad y un rechazo, entre otros atributos. De acuerdo con esto, el rincón, a pesar de su determinación específica (luz u oscuridad), niega el acercamiento y, en consecuencia, la victoria que alcanzan los seres en el verso 11 (“Reinando sobre la realidad”) es inconsistente: su propia lejanía de rincones se traspone a su incomunicabilidad con la vida, donde el sol permanece separado y la existencia se conforma como un mero simulacro (“un constante retoque del recuerdo”).

Pese a que nos hayamos enfrentado, en este poema, a un sujeto plural caracterizado por afanes de proximidad humana, finalmente esta no llega a realizarse y sobreviven en el imaginario los conceptos de diferencia (luz y sombra), lejanía (rincones), imposibilidad de auto-conciencia y de control sobre el mundo (el sol y la vida). Así la lírica anula las pretensiones de los individuos infinitamente separados de sí y autónomos, fijando un significativo paso en la posible falta de confianza en el mensaje neoliberal.

En el poema siguiente, se explicita una significación positiva relacionada con la reciente impresión de imposibilidad y de casi anulación. En efecto, “RETRATO CON

NIEVE AL FONDO” propone la descripción de la protagonista poética como una novia a la cual le es impedido el alcance del amor y de sus sueños:

Una brisa me estremeció
 Perdí mis velos
 la sonrisa
 Fui sólo dirección
 sin embriaguez
 Sólo un sonido calmo
 (Brito 1984: 51, vv.4 – 9)

Más abajo, tras esta decepción se manifiesta la débil permanencia del estado originario de la mujer y consecuentemente de sus ilusiones y sentimientos:

Pero la voyeurista
 aún aguarda la melancolía de mi llegada
 el fulgor de mi vestido
 la humedad de mi risa
 con todo el resplandor de los copos de nieve
 con todo el reposo de los copos de nieve
 borrando poco a poco la postal los altares
 el vestido el fulgor
 la ceremonia entera.
 (Brito 1984: 51–52, vv.22 – 30)

Si la desilusión del sueño coincide con la “dirección” –que idealmente puede despertar imágenes relativas al proyecto, la planificación, las ambiciones, entonces contrapuestas al sentimiento amoroso y a la espontaneidad– el sucesivo residuo de felicidad se halla en los “copos de nieve”, que incluso llegan a borrar los mismos atributos dichosos de la protagonista, en particular el vestido; al igual que en “EPÍLOGO” de Zurita (1982: 83), donde el sujeto se deshacía en la blancura de tal materia. Los copos descomponen la foto/postal, al mismo tiempo que contradicen la dirección de la que ya no fue novia. Una múltiple contestación (de la inmovilidad y del movimiento, de la identidad y de la identidad recuperada) causa que la sujeto exprese la positividad conservada para luego anularla. En otras palabras, el poema hace dudar no solamente de la iniciativa (dirección) que coincide con la infelicidad, sino también de la construcción subjetiva: es el individuo en sus extremas manifestaciones que es revocado.

Prosiguen en la parte final de “VEREDICTO” las evocaciones de una sujeto que se caracteriza e integra por el presente y el futuro, la inmovilidad y el movimiento, la dirección y la postal; en fin una entidad dicotómica. Llegados a este punto, creemos que se ha podido percibir que en la medida en que el poemario se desenvuelve existe una ofensiva hacia el sujeto en sí. El poema citado es ilustrativo de esta mutación de intenciones poéticas:

Pero sigo en la proyección de ese disparo
 Sueño con todos sus efectos

Me sorprendo vendida como estampita
 –Aparezco en todas las vitrinas–
 Estampada en los paños de la posta
 estampada en el piso
 [...]
 Acabo de salir de ese disparo
 por las difusas sienas del suicida
 [...]
 su rostro invertido por mi paño blanco
 en todos los espejos y en los reflectores
 declarando con mi voz que yo lo he muerto
 [...]
 “Mujer –me dijo– ¿qué hay de ti a mí?
 Toda la vida: toda –respondí–
 Y la felicidad de ser efímera.
 (Brito 1984: 56, vv.38 – 43, 49–50, 53–55, 60–62)

La “proyección de ese disparo”⁹⁷ –que podemos asimilar con la “dirección” de “RE-TRATO CON NIEVE AL FONDO” (Brito 1984: 51–52)– se da simultáneamente con la imagen de la “estampita” y la condición de ser “estampada”,⁹⁸ tal como antes evidenciamos la lectura consecutiva de la mencionada “dirección” y la “postal”. Entonces acontecía una eliminación mediante los copos de nieve, mientras aquí el desencadenamiento (“Acabo de salir de ese disparo”) lleva al encuentro con el otro. No obstante, se trata de un acercamiento que pretende problematizar a la protagonista, según podemos apreciar principalmente en el verso “declarando con mi voz que yo lo he muerto”. Allí la otra persona se adueña de la voz de la mujer y, además, anula sus posibilidades de acción: en vez de decir ‘lo he matado’ la expresión en pasiva ‘lo he muerto’ mantiene el efecto pero descalifica el acto del yo poético.

La última estrofa representa una variación de las Bodas de Caná donde Jesús se dirige en esos términos a María; pasaje al cual Brito agrega una respuesta que estaba ausente en el Evangelio, renovando no solamente la palabra de la mujer sino también expresando la significación por fin desvelada por la misma: “la felicidad de ser efímera”. Es esto lo que separa y a la vez une la distancia verbalizada por “¿qué hay de ti a mí?”: los sujetos ya no son los rincones que se esforzaban para un contacto y para imprimirse en el mundo; aquí la aceptación de la distancia y, sobre todo, de lo percedero recombina notablemente la idea del individuo y de sus relaciones.

La protagonista imprecisable por el verso “declarando con mi voz que yo lo he muerto” no es anulada del todo sino que es reconstituida en una dinámica nueva. El diálogo con el otro ya no es excluyente como en el caso de las Bodas de Caná

97 Nótese la amargamente irónica elaboración de la misma imagen por parte del poeta Gonzalo Millán: “Me señalo la sien / y me disparo / con el dedo. / Oigo el estampido, / veo humear el dedo, / y con sorpresa siento / como la bala / me entra a la fuerza / en la cabeza” (1970: 267).

98 Compárese el ‘imprimir’ y ‘estampar’ del rostro de *Anteparaiso* y *El Paseo Ahumada*. Se repite esta imagen poética que evoca la violencia de la cosificación y de la conformación al sistema.

pero, al mismo tiempo, su compartir y la reinserción de la mujer revelan la asunción de lo inconsistente de la vida como elemento positivo. Para resumir, el recorrido imaginario desarrollado hasta el momento en este párrafo incluye el esclarecimiento de la impotencia de los individuos separados (“CASAS”), la felicidad reconocida en el borrar los marcos del individuo en sus distintas expresiones (“RETRATO CON NIEVE AL FONDO”), la felicidad hallada sí en la interacción con el otro pero al mismo tiempo en la desvalorización de la integridad subjetiva (“VEREDICTO”). Por lo dicho, presenciamos una gradual comprensión del rol del sujeto respecto a sí mismo y al ‘nosotros’.

Más aún, este fenómeno de entendimiento es profundizado en sus posibilidades prácticas en el contexto poético y, en su transposición, histórico. En la parte de *Vía pública* nombrada “GUIONES” contemplamos un viraje hacia una mayor acción de la sujeto a raíz del desarrollo registrado hasta ahora. De hecho, la misma referencia a los distintos ‘guiones’ evoca la transcripción de instrucciones, el ofrecimiento de una pauta para adoptar en el ámbito cotidiano. Siguiendo esta línea de argumentación, el poema “GUIÓN DEL PENSAMIENTO DESDIBUJADO Y SUS FRAGMENTOS” presenta una verdadera reacción de la protagonista tras haber sido amenazada:

Han tratado de cubrir las aberturas
los fragmentos
las desdibujadas líneas de la realidad
Por eso yo me he tendido ahora en el césped.
(Brito 1984: 63, vv.1 – 4)

Ejemplarmente, la reacción desemboca en una supuesta pasividad, vale decir en el simple hecho de tenderse en el suelo. Considerada desde otro punto de vista, la acción defensiva es la inercia, no en el sentido de que se busca una pasividad de la sujeto, puesto que esto no implicaría siquiera su respuesta al medio. La protagonista es activa –en particular después de un acto de violencia– y su acción se condensa en su elección de no actuar. Diferentemente de los extremados impulsos perpetrados por el régimen hacia la opción libertaria, el ascenso y el silenciamiento de la actividad cooperadora y social, en el verso de arriba el contexto es enfrentado por el sujeto pero de una manera muy peculiar que es efectivamente capaz de desafiar ese mismo entorno –la gasa encubridora compite con la figura tendida y auto-anulada en el pasto–.

Esta sugestión evoluciona significativamente en el poema siguiente “GUIÓN DEL PENSAMIENTO DESDIBUJADO Y SUS RETOQUES”:

Sucede que la gasa me partió el alma en dos.
Ahora huyo de mi propia sangre
Las baldosas blancas se transforman en negras
con las bocas de los muertos

tendidas hablando dificultosamente bajo mis pies
suplicando por mi respiración

Deposito en los muros sus fragmentos
su oscurecida marcha por la tierra
su amurallada boca
–me deposito–

Cuántas paredes descifra este silencio.
(Brito, 1984: 64)

La amenazadora gasa logra invadir a la sujeto y, de hecho, a fragmentarla. El evento agresivo provoca no solamente la división interna (inmóvil) de la mujer sino asimismo una partición que podríamos definir en movimiento, enmarcada en la imagen “huyo de mi propia sangre”. Sin embargo, esta destrucción del individuo en más niveles no lleva ni a una anulación total ni a una recuperación fortalecida del yo: la voz poética se activa en primer término para amparar a los otros, y solamente más tarde a favor de sí misma. A la par que anteriormente la protagonista se tendía, aquí es cierto que el verbo ‘deposito’ implica una acción mucho más articulada. Pese a esto, al mismo tiempo se mantiene ese estado de gesto no acometedor, de construcción personal que describe a un sujeto esfumado sin que este precipite en la negación de sus posibilidades.

Hacia el final del apartado, la lírica “GUIÓN PARA UN DESTINO Y SU ESPERANZA” progresa en este ámbito de lo que podríamos definir a grandes rasgos una acción desindividualizada. El mismo título evoca el ocasionarse o la proyección de un momento esperanzado:

De esa historia yo fui el último fragmento
Por eso permanezco recostada en los sueños
entretejida con las amapolas –medio animita– medio antorcha
me oscurezco –polvorienta– en los cerros
Así yo bajo con los enamorados
para besar las aguas y las piedras del río
para llenar con mis hojas las esquinas
y dorar con mi sol la verdadera estatua
(Brito 1984: 66, vv.1 – 8)

Al reiterar su imperfección –el hecho de ser solo un “fragmento” de la historia– la voz poética introduce igualmente el valor de su parcialidad, representando la posibilidad infinitesimal para completar esa misma historia. Sucede a esta conformación de aceptación de lo residual una alternancia de visiones que definen a la sujeto como

tendida y en parte pasiva, en comunicación y comunión, atenuada; o sea elementos que agrupan las peculiaridades del individuo liberado de su imposición subjetiva.⁹⁹

Es dicha definición que entreabre, mediante la oración (consecutiva o modal) introducida por “así”, un novedosa serie de gestos de la protagonista capaces de influir en el mundo. En efecto, al inicial “bajo con los enamorados” que todavía permanece en el campo de la participación desactivada, se encadenan luego las expresiones de finalidad “para besar”, “para llenar”, “[para] dorar”. Si anteriormente, impulsada por agresiones externas la mujer reaccionaba sin adecuarse a la dinámica de la violencia recibida, en este punto la acción sí ocurre siendo que se desenvuelve en una situación exenta de imposiciones. Podríamos afirmar que el afán y la pujanza del individuo se justifican en el momento en que este actúa, en primer lugar, fuera del circuito sistémico y, en segundo lugar, en un conjunto, apoyándose a la existencia de los otros, rehusando entonces una retórica de la individualidad extrema.¹⁰⁰

4.4 Positividad otra: bajada y subida del yo

Con el objetivo de recapitular el recorrido relativo a la personalidad de la sujeto en *Vía Pública*, consideramos útil recordar algunas etapas que lo calificaron. En lo específico, la desplegada de las variaciones de la protagonista se centró primeramente en una división no estática pero inmóvil respecto a las posibilidades actualizadoras de la misma. Este encuadre se modificó no tanto en el episodio de la amenaza externa, sino más bien en la cooperación con el otro que permitió a la voz poética obrar sobre el entorno. Estos puntos nos permiten apreciar, más que la desestructuración del individuo, su construcción diferente basada en la imperfección, en la no agresión, en la búsqueda de conocimiento, en la inclusión, en la solidaridad.

Siguiendo a un razonamiento en mayor medida enfocado sobre la progresión lectora, destacamos el tránsito desde la genérica inactividad del yo hacia la recuperación de la acción en un contexto no adaptado al sistema ni positiva ni negativamente y proyectado hacia los otros, en particular detenedores de un sentimiento de unión (los enamorados). Suponemos que estos dos elementos rinden un significado propio al sujeto activo, el cual no se acomoda en su aislamiento sino en su abertura y unicidad no exenta de dilemas.

99 Destacamos que esta condición residual se entrecruza con la imagen de la muerte, por medio de la alusión a la “antorcha” y a la “animita”, esta última expresión chilena que indica un “pequeño tumulo de piedra o de latón erigido en el sitio en donde una persona murió. Se hacen habitualmente en caminos y muy a menudo suele ser sitio de oración de peregrinos o caminantes” (Academia chilena, 1978).

100 Observamos que, en relación con la poesía de Fariña, Chatzivasilieou evidencia el crecimiento del deseo en calidad de neutralizador del sujeto: “El deseo estrangula unidades corporales y subjetivas y el placer erótico lesbiano es realizado no por sujetos sino por lenguas. El deseo lleva en sí implícita la violencia: el ego es paralizado, aniquilado y destruido momentáneamente” (1998: 120).

En el final de la obra, la protagonista impulsa una red de desplazamientos que, si por una parte evidencian su renacida actividad, por la otra encarnan marcas que, en vez de empoderarla, la van cuestionando. Incluso, uno de los aspectos sobresalientes de las últimas secciones de *Vía Pública* reside en Estrella, personaje femenino que se relaciona con la voz poética a menudo entremezclándose con ella y confundiendo los dos sujetos que inestablemente se anudan en los versos. Aún tratándose de una fundamental presencia en el poemario, hemos decidido seguir con una lectura basada en la primera persona singular para no alterar radicalmente las sugerencias que hemos estado recogiendo relativas a la expresión y actitud individual.¹⁰¹

Empezamos con el detenernos sobre algunos fragmentos del poema “OBSCURO”, el primero de la sección “DIARIO DE ESTRELLA”. Allí el yo lírico busca a duras penas percibirse en una integridad constantemente acechada:

Y mi vida pasa por las páginas
retirada de la realidad.
[...]
balbuceando torpemente mis dedos quieren
tocarse unos a otros sin apenas certeza
de mi conversión en un diario de vida.
[...]
Me he visto tocar una a una mis fronteras
Andada
[...]
Mi mente no puede soportarme
[...]
Borrado de mí misma mi cuerpo está tendido
(Brito 1984: 72, vv.29 – 30, 34–36, 41–42, 53, 56)

Asistimos a una suerte de desdoblamiento de la mujer, cuya percepción y expresión son abruptamente separadas de su ser. Se trata de una ocurrencia inédita dentro del texto, puesto que a pesar de las considerables oposiciones que han definido a la sujeto, esta nunca se había encontrado en un estado tal para desconocerse. Consideramos que, al posicionarse externamente a sí misma, la voz poética está experimentando una desconexión capaz de hacerle asumir una perspectiva original sobre su construcción individual y, en particular, sobre su verse como un otro. También Olea se detiene sobre este fragmento, ofreciendo una lectura que ilumina el estado de la voz lírica observado y su visión de la realidad: “Hablaante voyerista, se autocomplace en la percepción de ella como otra, aislada, solitaria, que a su vez ve la ciudad, el afuera, hostil, solado” (1990a: 54).

La reflexión encontrada previamente en “QUERIDA SUCIA PATRIA” (Brito 1983: 32) se modifica así en una violenta escisión del yo que, aún interesándonos por su potencial crítica del individuo neoliberal, deseamos observar en sus sucesivos

101 Para profundizar esta figura recomendamos la lectura de Sepúlveda Eriz (1999) quien ofrece un enfoque sobre Estrella en tanto símbolo de la nación chilena. Relativamente a tal sugestión, remitimos también al importante poemario de Elvira Hernández *La bandera de Chile* (1987).

desarrollos. Efectivamente, la protagonista intenta luego una recuperación identitaria mediante el empleo del habla y de la escritura:

Entonces sólo digo
que aquí no se divide ninguna cantidad.
[...]
debo ser el registro de esa voz
[...]
abro mi cabellera oscura y me reescribo
[...]
Yo, partida de mí misma
como un quejido vertical agotado en el puro acto de nombrarme.
(Brito 1984: 73, vv.59 – 60, 82, 88, 93–94)

No obstante los mencionados afanes y el reconocimiento de sus desarrollos benéficos, se descubre una conciencia más sombría con respecto a la circunstancia de la sujeto:

Y yo digo que es bello enamorar y ampliar
[...]
Digo que es bello denominar las cosas
[...]
Pero mi lugar es oscuro y escondido
y yo existo en él
con sobresalto
con horror
Es para rescatar la vida que inauguro este espacio
(Brito 1984: 75, vv.154, 156, 160–164)

La doble verbalización (“Digo [...] denominar”) esfuma el alcance realizado y le opone lo concreto de lo real. Luego de las iniciales imágenes de expresión subjetiva (“digo”), relación (“enamorar”), extensión (“ampliar”) y pluralidad (“las cosas”) surge la singularidad reducida y oculta del “lugar [...] oscuro y escondido” y, además, la certeza de estar en él, que no coincide con las anteriores pretensiones abstractas del lenguaje. Sin embargo, pronto acontece una alteración de las impresiones propuestas: a la negatividad de “mi lugar” sucede la esperanzadora imagen de “este espacio”.

Resulta considerable la variación hacia la positividad determinada por el verbo ‘inaugurar’. Ya no se trataría de los vagos ‘decir’ y ‘denominar’ sino de una acción que supone una íntima conexión entre el individuo y el espacio: inaugurar no equivale a una imposición externa (como podría serlo, por ejemplo, nombrar) sino a un entendimiento del entorno, una introducción del mismo al campo humano. Como en el caso de “bajo con los enamorados” (Brito 1984: 66), la acción (positiva) se realiza en el momento en que la sujeto es sí activa pero a la vez apacigua su opcional individualidad sobrecogedora.

En la parte final del poema “OBSCURO”, la protagonista ensaya una alternancia corporal reflejada en los movimientos de bajada y ascensión. El primero se

patenta en una evocación de la Virgen, mientras que después estos se efectúan en la escena de una pareja en el desierto:¹⁰²

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

ASCIENDO:

en cada uno de tus abrazos asciendo
si te separas de mí,
bajo,
retrocedo.

[...]
Entonces me alcé de ti
ardiente.
[...]
“Estoy abajo” –digo–
[...]
Soy completamente tuya
Como pudo serlo tu madre antes de parirte
Pero hay cosas que debo agregar
Tengo aún que revelar otros misterios
[...]

Pero tú estás adentro y yo afuera

Todas mis hojas han sido quemadas
Nadie aún me perdona.

(Brito 1984: 76–77, vv.178 – 189, 207–208, 211, 216–219, 224–226)

El deseo expresado a la Virgen del Carmen de “estar abajo”, es decir de estar en la realidad con todas sus contradicciones, pareciera distanciarse del verbo ‘bajar’ que desune más tarde a la pareja.¹⁰³ Pese a esto, la protagonista logra una valiosa síntesis: al alzarse físicamente frente al hombre se nombra ‘abajo’, paradoja que llega a ser explicada en la necesidad de conocimiento y misión que no acarreen un abandono de la amante.

102 En esta la poeta mancomuna tanto el episodio bíblico de Moisés y la zarza de fuego (Éxodo 3) como la figura de Abraham que efectivamente, en el paso del Éxodo, es mencionada por Dios quien habla a Moisés mediante el fuego del arbusto. En el poema de Brito leemos: “Estábamos en el desierto / Y al lado Abraham prendía su zarza de fuego / Yo te besaba y te besaba / Se quemaban las hojas de este mundo” (Brito 1984: 76).

103 Sepúlveda Eriz nos proporciona esta otra interpretación de los versos: “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” (1999: s/p).

En el adverbio de lugar ‘abajo’ se agregan distintas evocaciones: la unión profunda con el otro (a pesar de la simultánea distancia que diferencia a los personajes expresada en “tú estás adentro yo afuera”), la búsqueda, el cuestionamiento y finalmente la falta subjetiva acompañada por los efectos de la violencia externa (“todas mis hojas han sido quemadas”) y con los del daño causado por la mujer (“Nadie aún me perdona”). En este sentido, el yo se describe como parte integrante de su mundo tanto en calidad de objeto como de sujeto pero, a la vez, no estamos frente a un relato acabado sino insatisfecho, incompleto, que se alimenta de sus propias sombras.

Otro tipo de itinerario de la expresión lírica se concreta en el siguiente apartado “OFERTORIO” y en particular en el poema “TRAYECTO”:

Y me fui en la sin olvido permanencia
 me fui en la sin talla la presencia
 fue en lo sin forma lo constante
 lo intocado y desnudo del sonido
 y del cuerpo
 Sin espejismo. Dura es la carne de la memoria
 y del hambre.
 Dura es la mortaja de la que queda
 sin palabras
 Dura es la belleza de la despojada
 [...]
 Dura es la belleza de la despojada
 duros son sus fragmentos.
 Acaso su voz se pierda como el rocío en el tiempo
 en su frágil corola tal vez renacerá
 será la lluvia el viento será quizás
 una esperanza.

(Brito 1984: 96–97, vv.14 – 23, 28–33)

Recordamos que anteriormente sea la dirección sea la postal conllevaban un sentido de negatividad para con la mujer, superado gracias a la esfumación de los copos de nieve. Aquí es como si una dinámica invertida se desplegara: al irse, la protagonista logra preservar lo inmediato que no necesariamente es concreto. Por decirlo de otra manera, el primer movimiento de alejamiento revela una recuperación principalmente temporal (“sin olvido”, “permanencia”, “presencia...”), mientras el carácter de dureza descubre la materialidad de la falta (“hambre”, “despojada”, “fragmentos...”). Ambas evocaciones, cuya bisagra es la expresión “Sin espejismo”, describen a la mujer de modo heterogéneo pero fiel a la imagen que se ha estado desarrollando: separada de sí y por esto enfocada en el mundo-presente, imperfecta y por esto “dura” es decir consciente de su ser.

Fuera de esta repetición de rasgos conocidos, es el desenlace del poema que atrae nuestra atención: el individuo no solo es puesto en tela de juicio por su división (el irse) y su saberse incompleto, sino también en el ámbito de sus proyecciones caracterizadas por adverbios de duda y posibilidad. Si bien es verdad que también este último fragmento desafía la construcción imaginaria del individuo neoliberal

por su profunda incertidumbre, lo que rescatamos de él es que precisamente esta vacilación respecto al futuro se afina en la “esperanza”.

No solamente se ponen sobre el tapete las incuestionables referencias individuales (del ser que desea, elige y alcanza) mas se acercan la duda, la posibilidad remota pero existente, la inconsistencia (“su voz se pierda”, “frágil corola”, “lluvia”, “viento”) con la felicidad. Esto en particular trastorna las posibles impresiones del lector contextual acostumbrado a la exhibición de una dicha que se entronca en lo material y, como repetimos, en su responsabilidad personal respecto a su destino.

Una parecida conclusión esperanzadora se repite en “LA DESVELADA”, poema donde es justamente la bajada de la protagonista que lleva mediante múltiples visiones al concepto de creación:

Las blancas montañas me vendaron los ojos
y me fui muchos metros hacia dentro
De bajada
[...]
Sumergida en mi angosto paso por la tierra
completa
por los pasos que vinieron
por los que vendrán
desde las aguas subterráneas
[...]
hasta que lecho fui
[...]
La fatigada tierra me dio sus vendas y sus grietas
[...]
Ese fue el nacimiento de Estrella
(Brito 1984: 98–99, vv.1 – 3, 24–28, 31, 39, 42)

Como una vuelta al útero, un ritual de iniciación, el mismo poema revela lo cíclico del movimiento transformador en “vendaron” (aplicación impuesta) y “vendas” (ofrecimiento) que aparecen distanciados y entregan dos momentos peculiares que caracterizan a la voz poética. Sin embargo, tal como en “OBSCURO” (Brito 1984: 75) la conciencia del lenguaje se opuso a la realidad, pronto el texto contrapone una sugestión que no anula la anterior mas la califica diferentemente: “Pero en esa penuria oscila mi cuerpo / como una vieja foto / develada apenas en cada negativo” (Brito 1984: 99). Nunca se realiza un triunfo total sobre las zonas oscuras de la lírica e igualmente la sujeto nunca se erige sola, despegada de los aspectos de la pérdida, de lo residual y también de la conmixción con el entorno y con los otros. Podríamos resumir que esta falta de una visión unívoca podría llegar a desafiar segura y banalmente el discurso único neoliberal y, para ser más precisos, la auto-percepción del sujeto referida tanto a su conciencia como a su relación con el afuera. Sobre esto, vale la pena anotar la cercanía fonética entre ‘desvelada’ del título y ‘develada’ del verso 51 que notablemente expresa la hibridez de la persona (del sueño a la vigilia, del negativo a la foto revelada).

Vía Pública termina con el fragmento V del poema “LA DESVELADA” que, no obstante, pareciera ser un poema separado por su aislamiento gráfico en medio de la página:

Nunca sus múltiples velos
remediaron a esta desvelada
que cruzó las alturas
hasta llegar pálida a las nubes.

–Yo soy la ausente–
dijo
–la festejada–
(Brito 1984: 101, vv.80 – 86)

El adjetivo ‘desvelada’ se presta nuevamente a un juego de palabras gracias a la introducción del sustantivo ‘velos’ que dialoga tanto con el sonido como con el significado del primero. Sorprendentemente, este final interrumpe la bajada de la mujer (invirtiéndola en el vuelo ascensional) y contemporáneamente la instala en una tercera persona singular, hecho que problematiza su cierta identificación. Se ligan así distintas fricciones: el yo es nombrado como solía acontecer en la expresión de la sujeto lírica pero bajo la modalidad de una referencia (“dijo”); este personaje se auto-define como ausente y sin embargo habla; la voz poética es intuita positivamente por los otros (“festejada”) pero no por ella misma.

Este último concepto nos permite introducir el razonamiento con el cual esperamos destacar las decisivas sugerencias canalizadas hacia el público receptor. El yo es sustancialmente negativo (ausente) incluso en su propia habla que no aparece directamente en el poemario siendo referida, entre rayas, de cierta manera manipulada y cercenada gráficamente aunque para representar el discurso directo. Por otra parte, su calificación se torna positiva gracias a los otros (anónimos) quienes la celebran. En fin, en el poema hay un cierre afirmativo pero supeditado a la auto-definición negativa y, de todas maneras, a la falta de contacto evidente con esos mismos otros que realzan a la persona individual.

Esto ocurre en los versos posicionados al pie de la página siguiente (recurso que, recordamos, también Zurita emplea) que efectivamente concluyen el poemario: “Raro no haberte encontrado antes / Sino en un infierno como éste” (Brito 1984: 102). El yo ahora sí aparece sin filtros y además describe la realización de un encuentro con un ‘tú’. Esta revelación de los sujetos sin embargo desemboca en el entendimiento del “infierno” en donde se colocan. Concluimos que este momento de desencanto respecto a la parcial esperanza observada sirve para reafirmar lo que las líneas “–Yo soy la ausente– / dijo / –la festejada–” resumen: aún siendo una dicha frágil y paradójica esta suele darse en la esfumación del yo, en el entendimiento que este no representa una realidad separada ni mucho menos poderosa.

Las palabras de Brito no agreden la categoría del individuo a favor, por ejemplo, de la reconstrucción de una comunidad ancestral, de unos lazos primordiales y

auténticos. Mas lo define inseguro, inestable, conectado, abierto, herido por el sufrimiento, enriquecido por la imperfección y por el fracaso.¹⁰⁴ En esta línea, resultan evocadores los comentarios de Ríos Segovia sobre *Vía Pública*:

Su poesía, ¿no consiste, acaso, en una invitación al lector a observar el espectáculo del esfuerzo de la palabra –su palabra– por zurcir, allegar, abotonar partes, en una operación siempre imposible?

Poesía del fracaso de la unión, de la comunión, de la reunión del objeto con la mirada, del mundo con la conciencia de quien lo percibe. (1987: 31)

Sin embargo, no vemos en dicha imposibilidad una perpetuación de la pérdida, siendo que en ella reside el verdadero alcance cognoscitivo. Al decir de Olea “Eugenia Brito [...] despliega en su escritura poética un lenguaje reflexivo que no surge sólo de lo intelectual, sino que propone otras formas de percibir lo real como modos de conocimiento de la realidad” (1990a: 53–54). Por otra parte, no hemos podido aproximar el poemario como una recuperación de la memoria (Sandoval 2001), ni como un intento de resignificación histórica o de validación de los sujetos abusados (Sepúlveda Eriz 1999 y 2013). No excluimos estos afanes pero tampoco desentendemos el poder de la pérdida y del desgarrar subjetivo que no se dirigen totalmente ni hacia la deconstrucción ni hacia la recomposición. Entonces, tal vez no sea casual que precisamente Brito, en su labor crítica, señale la significación de rebatir la entereza del individuo:

[...] la visión única de un proceso; visión utilizada ya por los ideólogos de la dictadura, los que construyeron una visión única y hegemónica de un sujeto “chileno” monolítico, plano, sin estratificaciones [mientras que] el arte [...] operó justamente desde la antítesis, es decir, desde el descentramiento; desde la dispersión, desde la pulsión, desde la aniquilación de la unidad. (1990/1994: 14)

Queremos a este punto subrayar la evolución que ensayó la voz lírica. Parece que hubo una agregación de etapas acumuladas en la inicial imagen de una sujeto doble. Pese a esto, en cierto sentido se dio un progreso en las sugerencias entregadas, marcado en un esfuerzo continuo por cambiar pero nunca por erigirse por sobre las cosas y los otros. Es posible considerar este camino como una superación (fracasada) y (consecuente) aceptación de los límites: límites interiores, mentales/inmateriales, del yo, externos. No se llega a una verdadera conclusión pero se va hilvanando lo que ya había aparecido en un comienzo: una división insoluble y posiblemente benéfica.

El lector sometido a este tipo de estímulos idealmente encauza su propia percepción hacia una disputación del campo del sujeto. Invitado, por la retórica económica, a concentrar sus aspiraciones, sus deseos, incluso sus problemas solamente en sí,

104 Eguiluz identifica este mismo sentimiento de defecto –reconectándolo con la experiencia de la ciudad contemporánea– pero no lo considera un elemento de posible rescate: “[...] el desarraigo comporta siempre la dualidad de no sentirse parte, de ser arrancada, cortada, y por eso mismo anhelar lo perdido, la unión. Lo cortado, sean las raíces, sean los brazos, no puede ser regenerado como lo hacen con su cola las lagartijas” (2013: 42).

frente a esta expresión lírica podría idealmente empezar a considerarse en su fundamental defecto. Hemos visto cómo esta realización conlleva tanto una abertura (respecto al entorno y a los otros) como en cierto sentido una abertura/ruptura interna que convoca un repensamiento del yo en el ámbito de la soledad sustentada por el neoliberalismo. Saberse horadados, forzados al intercambio con el 'afuera' (por citar a Elías 1990) y además subjetivamente incompletos representa un estado que guarda el potencial de revertir la individualización (sea agresiva sea desolada) que preceptúan los códigos de la ordenación aproximada.

