

CECILIA VICUÑA: LA SUBJETIVIDAD POÉTICA COMO UNA OPERACIÓN CONTRACANÓNICA¹

Magda Sepúlveda

P. Universidad Católica de Chile

Hacia 1967, la población denominada Tercer Mundo se imponía como objeto de discurso para ese primer y segundo mundo, ya fuera por las luchas anticoloniales, por la consolidación del proyecto cubano, por la creciente formación de una izquierda contestataria que aglutinaba desde profesores universitarios hasta obreros de fábrica, por un movimiento de renovación católica que no se conformaba con la encíclica *Populorum Progressio*, por la inversión de capitales norteamericanos que significó la Alianza para el Progreso, por la Guerra de Vietnam, por la Universidad crítica y la discordancia con los valores de los padres. Ahí, en ese año del asesinato de Che, de la publicación de *Cien Años de Soledad*, de la elección de Fernando Castillo Velasco, como rector de la Universidad Católica tras un proceso de reforma, y de todo una serie de tensiones; se funda el grupo intelectual y artístico La Tribu No². Claudio Bertoni, uno de los integrantes, explica la denominación:

“Ahora, “tribu”, pienso que es por el asunto que siempre tuvimos y tenemos todavía, de la admiración por el indio americano: leíamos mucho de eso. El “No” es un asunto como de intensidad de negación, éramos bien fanáticos; de oposición, claro; estábamos molestos con todo lo que sucedía, en realidad, a nivel social y, después, también, desde el punto de vista cómo la gente conducía sus vidas cotidianamente, nos parecía mal cómo ocupaban el tiempo” (Bertoni entrevistado por Bianchi p.150)³

¹ Este artículo fue presentado en el “X Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios”, realizado en Santiago, Universidad de Chile, 23-27 de agosto de 1999.

² Uno de los espacios que generó el encuentro fue el Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde estudiaban Cecilia Vicuña y Coca Roccatagliata. El grupo además estaba compuesto por Claudio Bertoni, Francisco Rivera, Sonia Jara y Marcelo Charlín.

³ Bianchi, Soledad. *La Memoria: Modelo para Armar*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.

Las primeras figuraciones públicas de la *Tribu No* fueron sus publicaciones poéticas en la revista mexicana *El Corno Emplumado*⁴ dirigida por Sergio Mondragón, el manifiesto leído con motivo del *Encuentro Latinoamericano de Escritores* en 1969 y la instalación de Cecilia Vicuña en el Museo de Bellas Artes.

Esa molestia con respecto al estado de la cultura nacional –del que hablaba Claudio Bertoni– ya se hacía presente en el manifiesto “Los Hijos Deben Enseñarle a los Padres”, leído en aquel “Encuentro Latinoamericano de Escritores” de 1969:

“Para nosotros este encuentro está claramente en contra de la poesía, un encuentro que se lleva a cabo en un país donde hay un alto porcentaje de mortandad infantil, analfabetismo, desnutrición y cesantía y donde la educación, a pesar de todas las reformas que se hagan, sigue siendo un instrumento de las clases poderosas”⁵.

Esta polémica contra las instituciones ligadas al arte continuó haciéndose visible en la instalación “Otoño” realizada por Cecilia Vicuña. Esta obra que unía la poesía a la labor plástica, fue retitulada por Nemesio Antúnez “Salón de Otoño” (1971), como una forma de ironizar los aspectos canónicos asociados a un lugar como el museo. La instalación se realizó efectivamente en el Museo de Bellas Arte y consistió en llenar una sala con hojas secas, persiguiendo mostrar la transitoriedad de la vida. Así, el título propuesto por N. Antúnez, se transformó en una humorada de doble registro; por un lado, ironizaba el perenne rechazo que los Salones Oficiales de Pintura han manifestado hacia los artistas de vanguardia y, por otro lado, se burlaban de lo marchito que tenía ese espacio de museo, situación que evidenciaron hasta en la torta de milhojas que sirvieron. Esta iniciativa fue una pionera de las instalaciones en Latinoamérica.

El grupo hacía suyas las ideas que después caracterizarían los 60: la juventud, como un estadio de rechazo a lo viejo, como un tiempo desde el cual se podía cambiar el mundo, y la tendencia a no diferenciar la vida del arte, pero, a diferencia de los surrealistas, sin sublimar ni hacer mágica la vida, sino más cercanos a los beatniks, haciendo del frenesí vital el arte. Cecilia Vicuña dirá: “la escultura soy yo” (p.56)⁶.

Dentro de este imaginario, Cecilia Vicuña crea el primer manuscrito de *Sabor a Mí*. Ese *Sabor a Mí*, compuesto por cien poemas iba a ser publicado por Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, a sugerencia de Alfonso Alcalde, pero la editorial desistió de su intención por el transgresivo contenido erótico del manuscrito. En Inglaterra, becada por Consejo Británico para estudiar arte en Londres (1972), C. Vicuña decidió hacer otro *Sabor a Mí*, esta vez un libro que contenía las fotos de los objetos y las pinturas que había fabricado tanto en Chile como en Londres. Sin embargo,

⁴ *El Corno Emplumado* 22, México, abril de 1967.

⁵ El original de este manifiesto me fue facilitado por uno de sus autores, Cecilia Vicuña.

⁶ El libro *Sabor a Mí* no posee numeración de páginas. Las indicaciones de páginas puestas aquí siguen la dirección original del libro y solo tiene por finalidad proporcionar una ubicación al lector.

a raíz del derrocamiento del presidente Salvador Allende, decide hacer un tercer *Sabor a Mi* (Inglaterra: Beau Geste, 1973), integrando fotos de objetos, fotos de pinturas⁷ y poemas (cfr. Bianchi p.178, *op.cit.*) y del cual se editaron 250 ejemplares. Este libro visual y verbal es el objeto del presente estudio.

En este último *Sabor a Mi*, la voz poética se construye en la medida en que realiza ciertas operaciones contracanónicas. Entenderemos por operación contracanónica:

- Una operación situada en un tiempo y un espacio específico, es decir, se es contracanónico en relación a una academia determinada⁸. Es decir, son anti-academia aquellas desfachateces morales y estéticas que impugnan las definiciones y restricciones que determinada época se da sobre la ética y el arte.
- Todas aquellas medidas que impidan la relectura de un libro, desde la fabricación de este como objeto artesanal, irreproducible por medios seriados hasta emplear un habla tan contingente que se hace extranjera para generaciones posteriores.
- Todas aquellas virtudes que hacen inclasificable un objeto. Esto es, cuando no es posible resolver a qué género discursivo pertenece un texto, por ejemplo, poesía o diario de vida, porque lo es todo a la vez. Así, frente a la norma, a la posibilidad de integrarse a una lista de lecturas imprescindibles, estos libros plantean la necesidad de un arte vivo y por tanto, un arte que perezca. Al contrario, lo canónico necesita fijarse.

Entre las operaciones contracanónicas elaboradas en *Sabor a Mí* se distinguen: la escritura como recuerdo de un *happening*, la configuración de un yo tribal, la fabricación artesanal del objeto libro, la construcción de objetos bajo el concepto de arte precario, el acercamiento al arte *naïf* y la deconstrucción de la mujer como producto de otro.

1. LA ESCRITURA COMO MEMORIA DE UN HAPPENING

Uno de los aspectos transgresivos del libro con respecto a la academia es el empleo de la escritura como registro de una memoria estética. Esto es, se desplaza el arte,

⁷ Según indica el ejemplar del libro que poseo, las fotos de objetos fueron tomadas por Nicholas Baytte y las de las pinturas por Bill Lundberg.

⁸ Los cuestionamientos al canon se remontan a la Edad Media, cuando los clásicos griegos y romanos fueron redescubiertos como fuente de lectura por el Renacimiento. El segundo debate al canon fue impulsado por la Ilustración contra el *index* integrado sólo por autores de la Antigüedad. La tercera revolución la efectuaron los románticos, quienes emanciparon el canon de las normas para escribir y proclamaron un canon que circulaba en los niveles de autor, obra y lector, es decir, se hizo importante el lector individual. Luego se dieron sucesivas expresiones de continuidad y ruptura, propias de la modernidad (Seguimos en esta presentación a Hans Ulrich Gumbrecht, "Cual Fénix de las Cenizas o del Canon a lo Clásico", *New Literary History* 26. Universidad de Virginia, 1988, pp. 141-163).

afirmando que no es lo tenido por el lector ante sus ojos, sino un acontecimiento ejecutado por la autora en un pasado no lejano.

Al recorrer el libro *Sabor a Mí* nos encontramos con el registro de la memoria. Bajo las fotos de pinturas, en el inferior de las fotografías de objetos, tras las anotaciones diarias y al terminar los poemas, aparece la marca temporal, una fecha que va desde 1966 hasta el 12 de septiembre de 1973. El libro se convierte así en una escritura visual y verbal del recuerdo.

Esta memoria sobre la cual está construido el libro es el pasado inmediato, tal como sucede con un diario de vida. Esa mnemotecnia es la seña de una autoría que se resiste a abandonar lo que perece. Por esto, todo lo inmerso en el transcurrir inmediato de la cotidianidad, desde los objetos estéticos, los sucesos personales, hasta los hechos políticos, son capturados en este libro. El tiempo es detenido en fotos sin pretensión artística, pero que sí aprisionan la acción, el acontecimiento que fue arte y no el producto final; concepción que se engloba dentro del ámbito del *happening*⁹.

Sabor a Mí comparte con el *happening*: articular el texto con materiales preexistentes, la prevalecencia de la acción de arte frente al producto terminado; el carácter efímero de esa acción; esa forma abierta, sin un comienzo, un medio y un final; ese rechazo a todo medio artístico tradicional, especialmente a la industrialización del arte y ese sujeto autor que se postula como instancia moral, política y contingente. Esta última característica nos lleva a concluir que se acerca a un tipo particular de *happening*, uno más radical y político, como el cultivado por el grupo Fluxus¹⁰.

El carácter más político de las acciones de arte descritas por Cecilia Vicuña se revela en que ellas son una estrategia para cambiar la realidad, obedecen a un modelo intervencionista con respecto al entorno espacial y temporal inmediato. Este proyecto mágico, estético y político se observa en la gran mayoría de los objetos, por ejemplo, en "Triángulo"¹¹, el objeto fabricado en 1971 con motivo de la visita de Fidel Castro a Chile, posee un don mágico dado por la figura del triángulo, en tanto contorno trazado para conservar poder.

Toda esta memoria ejercida a través de textos verbales e icónicos indican una transgresión al *happening*, ese arte hecho para morir. Es este conflicto instante/trascendencia lo que da sentido al título del libro. Ese verso del bolero está dentro de una letra que dice: "tanto tiempo disfrutamos de este amor, nuestras almas se acercaron

⁹ Entiendo aquí por "happening" intervenciones como *No* (1963) realizada por Vostell o *Tú* (1964) realizada por Kaprow.

¹⁰ *Fluxus* se diferenciaba del *happening* en que era más espontáneo, menos premeditado, tenía menor duración y rehusaban implicar al espectador. El grupo *Fluxus* fundado en 1963 tenía un carácter ultraradical, próximo al trotskismo. Entre sus integrantes estaban G. Maciunas, Flynt, McLow y J. Cage, entre otros. Para más información sobre este movimiento se puede consultar Simón Marchán. "Arte de Acción: Happenings, Fluxus y el Accionismo". *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*. Madrid: Akal, 1986, pp.193- 209.

¹¹ Los nombres aquí puestos a los objetos y pinturas, solo tienen por objetivo hacer comprensible este estudio. C. Vicuña solo rotuló sus pinturas y no, sus objetos.

tanto así, que yo guardo tu sabor, pero tú llevas, también sabor a mí". Esta cita del bolero da cuenta de la misma mnemotecnia monstruosa que impregna el libro, aquella que no puede aceptar la rapidez con que el tiempo se convierte en pasado, aquella subjetividad incapaz de abandonar los objetos amados, incapaz de desprenderse por completo de lo que alguna vez ha disfrutado y vivido con plenitud¹².

Es este tono de desesperada angustia ante lo tráfugo, lo que la voz trata de sobrepasar por medio del abandono de su individualidad.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN YO TRIBAL

La segunda operación contracanonica de Cecilia Vicuña es llevar a un límite la negación, la ruptura del arte como expresión romántica, confesional del yo individual. Si bien esta tarea ya había sido emprendida por Enrique Lihn, escribiendo con voces fragmentarias que permitían allí escuchar múltiples yo¹³; ahora la salida es en otra dirección, en vez del fragmentarismo, Cecilia Vicuña plantea la pérdida del yo en un todo colectivo.

El yo tribal de Cecilia Vicuña es entusiasta en oposición al yo individual; el yo colectivo construye su persona en diálogo con la exterioridad, está comprometido en ella y busca alcanzar un nuevo lenguaje que dé cuenta de esta nueva subjetividad.

El tono angustioso que recorre el libro solo es abandonado en la medida que ese yo se suma y se anula en una tribu. De la desesperación de un poema como "Determinación":

“Al principio parece un acto
particularmente inútil
descabellado y fuera de lo común
pero a medida que uno descubre
que es una simple manipulación de objetos
como cualquier otra se vuelve fácil y natural
buscar los barbitúricos
es igual que buscar aspirinas para el resfrío
y preparar el gas encierra
las mismas dificultades
que acondicionarlo para una ducha” (p.138)¹⁴

¹² Algunos de estos adjetivos son usados por Rafael Zapata para caracterizar el género del bolero, en *Fenomenología del Bolero*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

¹³ Este tema es analizado por Carmen Foxley en *Enrique Lihn: Escritura Excéntrica y Modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995.

¹⁴ Todas las citas de C. Vicuña tienen como referencia *Sabor a Mí*, salvo que se indique lo contrario

Sí, de la angustia de este poema se transita hacia el entusiasmo del proyecto colectivo. Así, lo individual es planteado como lo conducente al fracaso, incluso al suicidio; mientras que la exaltación del socialismo, entonces, no es tan solo intelectual, sino también vital, en la medida en que la pertenencia a un colectivo posterga el sin sabor de la existencia. Ese pesar ante la vida está ligado a la experiencia del transcurrir como temporalidad y su efecto, la imposibilidad de existir plenamente¹⁵. Esa falta de permanencia del presente y su consecuente angustia es asociada con aquello que la voz define como modelo capitalista de vida.

Así, frente a la imposibilidad de estar individualmente de lleno en el tiempo, el proyecto socialista se esboza como trascendente, algo que permitiría el éxtasis de la vida.

Para construir ese yo tribal, la autoría se ampara en dos recursos, la tendencia a la indiferenciación entre exterior e interior del sujeto y la admisión de la intertextualidad.

La voz registrada en *Sabor a Mí* es tan individual como social, todo hecho exterior es también un suceso interior, por ejemplo:

“La muerte de Salvador es mi propia muerte, y en cuanto resucite la revolución resucitaré yo, de otro modo todo es rasguño, rabia, sombra, dolor, desierto de aquí a la media voz” (p.99).

La intertextualidad se da aquí bajo la forma de la admisión de una serie de textos, tanto de otros integrantes de la Tribu No, como de reconocidos autores, Georges Bataille o Lezama Lima, por ejemplo; o simplemente por el diálogo que la autoría establece con discursos y personajes de la época. Por ejemplo, este verso:

“a mao s los unos a los otros” (p.33)

recupera tres discursos: el cristiano, “amar al prójimo como a ti mismo”; el maoísta, por su alusión al político chino y el hippie, por la posibilidad de formar una comunidad bajo el valor del amor.

El yo tribal busca huir de la ciudad y su modelo de funcionamiento, para establecerse en otro paradigma, el de la comunidad, con su consecuente respeto a la naturaleza y acercamiento a lo místico; búsquedas que más se acercan a la propuesta hippie que al socialismo¹⁶.

El respeto místico hacia la tierra fue otra forma de rechazo a la cultura industrial, principalmente en su horrenda faceta urbana, la construcción de espacios cada vez más artificiales. La ciudad fue evidenciada como un territorio separador, fragmentario,

¹⁵ Al parecer esta apreciación del tiempo como lo efímero, como lo imposible de concretar, es compartida con la mayoría de los poetas del 60.

¹⁶ La denominación “hippie” aparece rehuida por los integrantes de La Tribu No, pues en el Chile de la época el concepto de hippie equivalía a holgazán, sin embargo, el deseo de abandonar las ciudades, el proyecto de acercarse a la naturaleza y las alternativas filosóficas-religiosas vinculadas a culturas asiáticas, indias y latinoamericanas, más se acerca a la utopía hippie que socialista.

impositivo de un orden que domestica y clausura al sujeto. Al contrario, la posibilidad de espacios colectivos significaron libertad. De ahí la preocupación ecológica y ese deseo de la autoría en mostrar fotos de Aysén precedidas del siguiente código de lectura:

“Socialismo y tierras salvajes (poesía) es lo único que nos puede salvar” (p.34).

El deseo de volver y cuidar la naturaleza implica un rechazo a la noción de progreso y un anhelo de restituir las comunidades establecidas en los inicios de la historia humana. Vicuña escribe:

“Chile podría ser el primer país completamente feliz del mundo, la inocencia y el éxtasis neolítico reaparecerían en una manera constantemente afectuosa de ser. El socialismo tendría conciencia cósmica y sería la suma de la sabiduría de la india americana y las demás sabidurías del mundo” (p.30).

Esta utopía retrospectiva fue compartida en los 60 por cierto grupo de intelectuales, entre los que se contaban Ernesto Cardenal y José María Arguedas. Ernesto Cardenal fundó Solentiname, una isla nicaragüense donde los nativos aprendieron a comercializar sus productos. Otro intelectual interesado en potenciar las culturas indígenas, Arguedas, hace notar la riqueza del Perú precolombino y su vigencia actual al recibir el Premio Inca Garcilaso en 1968:

“Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin, encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aun más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico” (Arguedas, p.257)¹⁷.

El encuentro con esta subjetividad tribal e indígena va posibilitando el surgimiento de un nuevo lenguaje. El proceso parte con la agotamiento del lenguaje verbal que *Sabor a Mí* evidencia al integrar la visualidad como otra forma de registro, para, desde allí, alcanzar diversos tipos de resoluciones: recuperar los petroglifos, buscar palabras de la tierra, develar el contenido poético de las metáforas cotidianas y encontrar los significados contenidos en las palabras.

Para C. Vicuña, una resolución a la crisis del lenguaje es pronunciar el nombre de la tierra, de ahí la propuesta del objeto “Señalizaciones” que es una invitación al lector a pronunciar los nombres de los pueblos rurales chilenos, en el entendido de que nombrar sitios como Carahue, Achao o Traiguén trae nuevas valorizaciones al lenguaje.

Otra manera de renovar el lenguaje consiste en develar el contenido poético de las metáforas ya presentes en el habla, las llamadas metáforas gastadas. Para esto se llevan frases del lenguaje cotidiano a imágenes visuales. Por ejemplo, la expresión muerta presente en la oración:

¹⁷ Arguedas, José María. “No Soy un Aculturado”. *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Chile: Editorial Universitaria, 1966, pp.256-258.

“El miedo y la incertidumbre después del intento de golpe de estado me producen un: nudo en el corazón” (p.14)

logra revivir por medio de la visualización del referente literal o de diccionario, es decir, un corazón amarrado. Esta es una operación poética de sentido inverso, pues en vez de transitar del referente al signo y de signo en signo, se va del signo al referente.

El último recurso consiste en buscar los otros significados presentes en las palabras, en una suerte de juego fónico, trabajado con la retórica popular de las adivinanzas. Por ejemplo,

“¿qué aire de piedra nos cae del cielo?
Un aerolito?” (p.102)

De esta manera, el hallazgo de la subjetividad tribal coincide con el hallazgo del lenguaje. Lugares comunes, dichos populares, adivinanzas y los modos de la imaginaria popular son valorados como objetos estéticos.

Instaurando este lenguaje que recupera lo colectivo popular, Cecilia Vicuña evidencia la ruptura con la formación de la subjetividad en términos individuales, la formación de un individuo, y postula el establecimiento de una subjetividad plural, formada en y con la tribu.

3. LA FABRICACIÓN ARTESANAL

La tercera operación contracanonica del libro es el deseo de evitar ser transado como mercancía al rehuir del libro como objeto industrial. Su construcción artesanal es una negación a constituirse como libro seriado: su modo de empaste es el encolado artesanal; posee varias portadas, la primera tapa contiene dos objetos sobresalientes, un recorte de papel y otro de género; a continuación, su segunda portada es un papel de volantín cosido a lo que finalmente será la portada impresa. Esta marca de factura artesanal continúa en su interior a través de papeles, géneros y fotos tanto cosidas como pegadas. Debido a esta hechura, la colección está compuesta solo por 250 ejemplares, todos hechos manualmente por su autora.

Es imposible comprender la vuelta al trabajo artesanal, sin recordar dos de sus antecedentes, uno, la denuncia efectuada por Erich Fromm¹⁸ en relación con la alienación que sufría el trabajador que no veía el producto final terminado y solo conocía la parte de la cadena de producción que le correspondía y dos, la crítica realizada por Herbert Marcuse¹⁹ a la nación estadounidense a la que definió como sociedad de la opulencia y la incitó a rechazar el modelo consumista de vida. Estas últimas ideas están detrás de la mayoría de los grupos de la década del 60 que quisieron volver al trabajo manual, entre estos, los hippies. Una de las manifestaciones de esta adopción fue la artesanía y los tipos de letras que adoptaron en sus carteles, en sus libros –como es el caso de Cecilia Vicuña– y en otros medios de comunicación. Era una letra que

¹⁸ Especialmente el libro *Miedo a la Libertad* de 1941.

¹⁹ En particular *El Hombre Unidimensional* publicado en 1964.

imitaba lo manuscrito, o definitivamente era letra a mano alzada, lo que implicaba un rechazo a su homóloga industrializada.

La manualidad con que se colocan la serie de papeles transparentes que sucesivamente dejan ver la portada, prepara al lector para ese cambio de mira que requiere un libro de plurales materiales y múltiples sentidos sin intención de mayor despliegue de unidad.

4. EL ARTE PRECARIO

Otra reacción de rechazo al mundo tecnológico es el arte precario²⁰ cultivado en los objetos presentados en este libro. Este concepto implica una ampliación de lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en las calles o en las plazas, es decir, en el medio cotidiano y que no han sido fabricados especialmente para hacer arte, como puede considerarse el óleo, cierto tipo de piedra o el mármol. Aquí se trabajó con materiales preexistentes, muy usados, bajo el supuesto que “un objeto muy usado es un objeto cargado” (Vicuña p.34).

Cecilia Vicuña fue una adelantada al proponer el arte precario en Chile, puesto que aspectos similares solo se encuentran en los primeros trabajos de Catalina Parra fechados en 1977. Cecilia Vicuña sintetiza de manera original y radical ciertas líneas que se venían dando en la plástica nacional: la necesidad de realizar un proyecto latinoamericano, la inclusión de materiales devaluados por la sociedad, el enjuiciamiento a los circuitos de difusión y el rechazo al carácter mercantil en que había caído la obra en su deseo de consagrarse²¹.

La necesidad de realizar un discurso plástico capaz de dar cuenta de la realidad histórica latinoamericana, fue asumido de diferente manera por el muralismo y neofigurativismo. Julio Escámez²² y las brigadas políticas de izquierda, como *Ramona*

²⁰ El arte precario, al usar materiales de desecho, se asemeja al arte “Povera y Land Art” (para mayor información sobre estas tendencias consultar el capítulo “Arte Povera y Land Art” en *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*, de Simón Marchán. Madrid: Akal, 1986). Sin embargo, el concepto es distinto, pues el “arte precario”, proyecto creado por C. Vicuña, tiene especial vinculación con los aspectos indígenas de la cultura latinoamericana. Toda su obra ha estado marcada por esta necesidad de hacer aflorar lo indígena; recordemos por ejemplo, la importancia que la autora ha atribuido al aspecto textil, tal como en el pasado lo hacían las culturas precolombinas: “Mi pensar es textil; para la instalación hago espacios con los tejidos, el cielo y la tierra, el este y el oeste, con trabajos simbólicos que llenen la sala” (Entrevistada por Ortúzar, Carmen. “La Palabra es el Núcleo”. *El Mercurio*. Santiago, domingo 27 de septiembre, 1992).

²¹ Esta descripción se puede deducir de Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *La Pintura en Chile: Desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1981.

²² Una de las primeras manifestaciones muralistas en Chile corresponde a “Muerte al Invasor” (1941), realizado en Chillán por el mexicano David Alfaro Siqueiros. A partir de esa fecha, la corriente siguió desarrollándose hasta alcanzar un gran volumen de producción entre 1965 y 1973.

Parra de la Juventud Comunista e *Intiperedo* y *Elmo Catalán* de la Juventud Socialista, acogieron el muralismo. En general, los murales representaban la lucha de los postergados por sobrevivir y luego por alcanzar el poder²³. Cecilia Vicuña coincide con un aspecto de los muralistas, la preocupación por el ciudadano al interior de los proyectos políticos, pero se diferencia de ellos al concebir su proyecto estético, el arte precario, como una plegaria, al modo de un ritual donde se captura la energía de los materiales que se usan en la confección de la obra.

También, a partir de la segunda mitad de la década del 60, el neofigurativismo articuló una historia latinoamericana y chilena a través de la resemantización de imágenes:

“La iconicidad que aquí analizamos fue el resultado de un conjunto articulado de significantes cuyo origen provenía de los medios de comunicación: la fotografía recortada de diarios y revistas para rescatar un acontecimiento registrado e impreso mecánicamente. Este registro visual retenido y memorizado por la cámara fotográfica ingresaba a otra memoria: la de la pintura, gracias a la técnica del collage; también utilizó textos periodísticos como los encabezados de las noticias o las noticias mismas” (Galaz:1968 p.92)²⁴.

Neofigurativista fue Francisco Brugnoli quien:

“desde 1963 trabajó con objetos caseros (vestuario, juguetes plásticos, piezas de automóviles, etc.), tratando de descubrir una significación más profunda que la meramente funcional. No trató de apropiarse de (los objetos triviales) con fines estéticos, ni de hacerlos ingresar en el seno de una configuración formal, sino de usar simplemente el objeto bruto, desprovisto de todo interés formal, a título de documento, de reliquia, de vestigio, de un proceso mental cuyo programa estaba orientado al encuentro del hombre y de su identidad social a través de los objetos con los cuales convivía” (Galaz:1981 p.347).

La inclusión de materiales devaluados constituyó una estética dentro del período del 60 del grupo *Signo*, integrado por Gracia Barros, Eduardo Martínez, José Balmes y Roser Bru, entre otros. El carácter protagónico que le daban a la materia, incluyendo en sus pinturas fragmentos de maderas, de arpilleras, de papeles y cartones, tenía por finalidad reparar en ellas como fuente de textura, de espesura, de color y de consistencia. Cecilia Vicuña radicalizó esa estética al integrar materiales ya usados y desechados y los unió con la idea de desarrollar un proyecto latinoamericano. Y este vínculo significó un disenso en relación con modalidades de la plástica nacional del momento, más interesada en la significación de la materialidad estética –en el caso de los neofigurativistas– que en sus vínculos contextuales nacionales, o buscando una ligazón

²³ Pastore, Ebel. *El Mural como Reflejo de la Realidad Social Chilena*. Santiago: Lom, 1995.

²⁴ Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *Chile, Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1968.

con lo nacional popular y replegando la materialidad –en el caso de los muralistas; en la conjunción entre materialidad y lo nacional popular que recupera el sustrato indígena se encuentra el proyecto del arte precario.

Estos materiales viejos son maniobrados de un modo distinto a como son empleados en la vida cotidiana, es decir, son articulados en funciones diferentes a su diagramación de utilidad. El arte ahora se entiende como la acción de buscar e integrar esos elementos, es decir, es el *in faciendam* de producción. Por ejemplo, en “Cerca” (fig.4) se inventa un muro defensivo a partir de fragmentos de palitos y algunas ramas de arbustos, que tiene una triple función, por un lado, mágica, proteger, el muro implica construcción, creación por partes de un proyecto, pero desde otro ángulo, político, implica separación, impedir a otros la entrada a un recinto; y desde el punto de vista estético estamos ante la fabricación de un objeto a partir del concepto de arte precario.

Estos objetos de arte precario entran en el circuito mágico-religioso de las ofrendas al interior de los saberes indígenas. Este vínculo entre arte y magia es nuevo con respecto al canon que imponía la plástica nacional de la época. C. Vicuña recupera lo indígena en tanto ofrenda que está en una secuencia que implica la posterior retribución. De este modo, los objetos precarios confeccionados por la autora son una plegaria alzada con el propósito de preservar el socialismo. El arte recupera entonces ese don de ceremonia, de gesto ritualístico que ayuda a imponer o conservar un orden.

5. LA PINTURA NAÏF

El canon proporciona identidad cultural al permitir que diversos sectores de la nación adquirieran una representación imaginaria que contempla desde los tipos de personajes hasta las formas de estructuración del material. Respecto a esta importancia política del canon, Beltrán señala:

“La utilidad política del canon puede mostrarse históricamente. Las universidades italianas en el siglo XV introdujeron los estudios de poesía y poética porque les parecían útiles para formar ciudadanos (hasta entonces habían sido sólo súbditos). Y esa misma fue la razón por la que se propagaron por toda Europa esos estudios en los dos siglos siguientes, porque era necesario darle dignidad cultural a la lengua vernácula y diseñar un conjunto de documentos de cultura que dignificara a la propia nación y sirviera de instrumento para congregarse a sus ciudadanos en la defensa de un patrimonio común” (Beltrán p.43-49)²⁵.

El arte *naïf* sitúa en un rol protagónico a sectores desplazados de las posiciones hegemónicas por el canon. El arte *naïf* es un intento contracanónico en al menos dos niveles: en el plano del tema pone en escena a personajes generalmente marginados por el discurso social, y en el modo de estructuración recurre a las modalidades propias de

²⁵ Beltrán, Luis. “Canon y Utopía”. *Quimera* 146. Barcelona, abril, 1996, pp. 43-49.

los pueblos antiguos y de aquellos que no han aceptado totalmente los procesos civilizatorios.

El arte *naïf* fue cultivado en Chile en la década del 60 por Juana Lecaros, María Mohor, Federico Lohse y Violeta Parra, entre otros. Violeta Parra expuso en 1964 sus arpilleras en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre (París). Estos bordados a lana recorrían una línea de dibujo *naïf*. El aporte de Cecilia Vicuña fue situar como tema a la mujer.

El rechazo a lo canónico también se evidencia en la eliminación progresiva del concepto de Bellas Artes. Cecilia Vicuña postula objetos que van hacia el anti-arte y se alzan contra toda práctica racional de la estética. Dentro de esta perspectiva se comprende su opción por la pintura *naïf* de la cual se presentan fotos en el libro. La modalidad *naïf* es fundamentalmente anti-académica, implica un rechazo a una de las normas de la pintura, a saber la perspectiva. Sin perspectiva, las diferencias de tamaño ya no tienen relación con un verosímil realista, sino con la importancia que el pintor le quiera dar a determinado personaje u objeto, así el mundo subjetivo pasa a ser el caleidoscopio para ver la realidad. La filiación de C. Vicuña con la pintura *naïf* no tan solo se puede apreciar por su retórica plástica, sino también por ciertas citas integradas en sus cuadros, específicamente el tópico de las fieras. Esta mención literal de las fieras de Henri Rousseau se aprecia, por ejemplo, en la fotografía del cuadro "Pantera Negra y Yo" (p.75), presente en *Sabor a Mí*. La cita es también el rescate y la profundización de un concepto del *naïf*, este es la posibilidad de trazar mentiras fantásticas como si fueran realidad, como aquel cuadro "Gitana Dormida" de Rousseau donde un león olfatea a la mujer como un gesto natural. Por esto, el arte *naïf* no es realismo, sino más bien una conjunción entre una mirada minuciosa del espacio y la aceptación del mundo subjetivo y, algunas veces onírico²⁶ presente en la realidad.

Esta conjunción entre mimesis contextual y delirio personal es un tópico que recorre todo el libro bajo el entendido de una relación caótica entre interioridad y exterioridad.

6. DECONSTRUCCIÓN DE LA MUJER COMO PRODUCTO DE OTRO

La última operación contracanónica es una discusión sobre la identidad y el rol de la mujer en la cultura chilena desde aproximadamente 1965 hasta 1973, especialmente la voz se muestra subversiva en cuanto a la mujer como objeto erótico pasivo. Comparto con Soledad Bianchi quien aprecia en esto un motivo de discordancia entre la propuesta de Cecilia Vicuña y el estado de producción poética del momento, a la vez que mantiene, en este aspecto, una coincidencia con la narrativa de la época:

²⁶ Esta tesis del arte *naïf* como no realista es postulada por Max Fouchet en el capítulo "El Arte Naïf" en *Historia del Arte*. Vol IX. Barcelona: Salvat editores, 1984.

“Su poesía erótica –poco frecuente en Chile, sobre todo en la escritura de una mujer, por lo demás, muy joven– mostraba un estado de exaltación y optimismo (...) Su tono me parece cercano al que podría encontrarse en los cuentos de uno de los más promisorios narradores jóvenes de ese momento, Antonio Skármeta” (Bianchi:1992 p.92)²⁷.

Ya examinamos como el tópico de la imposibilidad de olvidar, propio del bolero, estaba presente en la mnemotecnia del *happening* realizada por Cecilia Vicuña; ahora, desde otro aspecto, la cita a ese texto musical se vuelve parodia si pensamos que el papel asignado a la mujer en esas letras es generalmente de pasividad; en cambio en *Sabor a Mí* la mujer abandona ese rol y se convierte en la incitante incitadora:

“mis pezones
y los tuyos
los míos blandos
y los tuyos duros
yo te los ponía en la boca
y tú te arrancabas
y me decías
“Cecilia yo no respondo
si tu”
y yo te dije:
“No importa que no respondas
porque yo no te voy a
preguntar nada” (p.107)

En esta búsqueda de la sexualidad a partir de sí misma, la mujer es quien asume el control de la seducción. En la ley de los inversos, es el varón quien solicita “un poco de calma”. Así, la voz evidencia su deseo de expresar el sexo (y no necesariamente el amor) por una hablante mujer.

La problemática genérica-sexual está atravesada por el lenguaje, por la posibilidad de decir de las mujeres, de ahí el interés de esta voz por expresar su deseo sexual.

Este interés de describir el orgasmo desde una hablante lírica con “a” se manifiesta, por ejemplo, en el poema “Mastaba”. La palabra poética recurre, para lograr esta expresión de la mujer desde la mujer, a la metáfora cotidiana y también, desde el otro extremo, contorsiona las palabras hasta inventarlas. Lo primero, el eros expresado con las metáforas cotidianas, traza una línea que juega con lo considerado obsceno por el lector, por ejemplo, la metáfora:

²⁷ Este optimismo me parece más ambivalente de como lo ve S. Bianchi, en razón del concepto “nemotecnia monstruosa” explicada en páginas anteriores. El texto citado está en Bianchi, Soledad. “Notar y Anotar Márgenes: Poesía Chilena: 1960-1990”. *Simpson 7*. Santiago, primer semestre, 1992, pp.88-101.

“que no tiene hueso
y es más duro que una rodilla” (p.105)

La opción contraria, la invención de palabras, se observa en “Retrato para Tumbadoras”:

“¿Quién eres tú
sino un tipo delgado que despierta mi pasión?
un caballero
lleno de bajezas
y calañas de lo peor
un verbigracia
barbiadulto
melidorado crepicolorino a todo vapor?
Grandilocuente emperico chin chu flai
Caído
Aturdido
Idolatrado
Embancado en los espejos (p.113)²⁸

Al uso de metáforas cotidianas para designar el eros, o la invención de palabras con similar objetivo, se suma la exposición de la intimidad de la autora, concretamente, la mención a sus relaciones con Claudio Bertoni. Por tanto, la intimidad dejó de ser un discurso privado para convertirse en un discurso público, rompiendo así el rol de la mujer como sujeto pasivo y callado.

Esta integración de los discursos de las mujeres se consideran parte del proceso revolucionario. Consecuente con esto, la hablante de *Sabor a Mí* realiza un intento de articulación de otra historia, donde a los padres de la patria, se suman las madres de la patria, como por ejemplo, Violeta Parra.

La deconstrucción del rol pasivo de la mujer se expande a otros tópicos recurrentes de los formatos cebolleros, por ejemplo, el poema “Puesta de Sol” rompe con el atardecer como temporalidad romántica y lo deja abierta a otros ejercicios.

Así el eros sufre una expansión que no solo impregna la relación hombre-mujer, sino también la escritura y, definitivamente, el cosmos. Por ejemplo, en el poema “Selenita”, la naturaleza estelar es erótica:

²⁸ Esta cita seleccionó algunos versos del poema, con el objetivo de mostrar el efecto de creación de palabras.

La noche
es un desliz
de la mañana.
Un tormento
Para la luna
Que siendo
De naturaleza
Apagada
Se ve obligada
A brillar (p.117)

Incluso el eros está presente en la amistad; tal es el caso del poema “Amada Amiga”, el cual más que lésbico da cuenta de un concepto del eros como padre de todas las cosas. Idea, por cierto, que también acompañó al movimiento hippie.

Las nuevas formas de expresar la mujer y su eros ocupan las páginas de este libro hasta el rompimiento de las expectativas lectoras, puesto que esta visión de la sexualidad femenina solo se hizo en la poesía chilena de fines de los 80²⁹.

3. COMENTARIOS Y CONCLUSIONES

El proceso de la crisis del lenguaje, en el sentido de la imposibilidad de poder decir el mundo desde lo estético, entendido como la alta cultura, llega a una fase de agotamiento en la poesía de Cecilia Vicuña. Ya no se pueden hacer remedos con la lengua. Entonces, viene una apelación a otros registros, la visualidad y el fin abismal de toda sofisticación de las palabras, la poesía se vuelve absoluta coloquialidad.

La visualidad, la idea de fabricar libros objetos fue toda una tendencia de los 60: desde Thito Valenzuela y su *Manual de Sabotaje* (1969), un libro hecho con papel de envolver y agarrado con unos broches, hasta Nicanor Parra y sus *Artefactos*, publicados en 1972 (Santiago: Ediciones Nueva Universidad). Hay que hacer notar que un conjunto disperso de los artefactos de Parra comenzaron a publicarse desde 1967 en diversas revistas literarias y políticas³⁰. Estos intentos por unir poesía y visualidad recuperan la tradición de la vanguardia, especialmente los caligramas y los poemas pintados de Vicente Huidobro, pero ahora además se enfatiza un nuevo componente: la coloquialidad.

El mayor sentido de las operaciones anticanónicas es que se está discutiendo qué se entiende por arte. Ya no hay una sublimación del arte, este está constituido por una

²⁹ Este tema ha sido trabajado por Raquel Olea en *Lengua Víbora*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

³⁰ Este dato es proporcionado por Leonidas Morales en *La Poesía de Nicanor Parra* (Valdivia: Universidad Austral de Valdivia, s/f).

textualidad que es perfectamente contextualidad; donde el lenguaje poético está dado por la manera de articular una gran diversidad de materiales, recortes de revistas, fotos y textos escritos.

Contra-canon es también contracultura; es rechazo al libro como producto; es abominación del arte como objeto terminado; es impugnación a la subjetividad individual depresiva y formación de un yo colectivo y entusiasta; así como desfachatez para expresar un eros público, sexual y obsceno. Se colige de ahí que lo contracanónico de este libro recupera y resemantiza el ideario de la protesta juvenil de los 60, lo precario, la manualidad, el deseo de equidad social, las resonancias ecológicas, el eros y el feminismo.

Cecilia Vicuña ha seguido cultivando en sus libros posteriores, *Luxumei o El Traspie de la Doctrina* (1986), *Precario* (1983), *Palabrarmas* (1984), *La Vik'uña* (1990) y *Descifrando las Palabras y el Tejido del Agua* (1992), esa noción de que un nuevo producto reordena el mundo, esa consciencia del arte como un organismo vivo con una memoria de palabras, algo que podría convertir a Chile, al decir de la Vik'uña en su reverso: Elich, pero la utopía requiere la mirada en el espejo y al parecer son tiempos de pérdida de memoria.