

Vicente Ruiz, el mismo que se acostumbró a ser cuestionado por que en sus obras cubría desmedidos con el tricolor nacional o andaba a palcos con la "chilena dignidad", le acometen por estos días sensaciones extrañas. Unas de entusiasmo, porque está atareado congregando a toda una generación de artistas criollos que entre los años 1983 y 1989 desperdiciaron la modorra de la cultura mapochina; otras de duda, porque de pronto se ve inserto en el sistema, o al menos a punto de estarlo, en ese sistema del que se ha sentido tantas veces expulsado. Pero no se afana en sufrirse, más sufrió cuando pasó la barrera de los 30 años y se vio azamagado por el complejo de Peter Pan. No, no, a los 36 años ya no se afana, ya dejó entrar las primeras canas y arrugas, la primera madurez, y con eso basta.

A lo que convoca es a la retrospectiva Diez Años de Arte Joven, que se realizará en el Centro Cultural Español entre los días 1 y 8 de abril. Y en eso aparece junto a Luz Croxatto, Carolina Tóhá, Patricia Rivadeneira y Jorge González, entre otros, todos para revivir mucho de los 80, cuadros, videos, teatro, los míticos El Trolley y El Garage, que ya no huelen a marginales, menos a *underground*, como que van auspiciados por la Secretaría General de Gobierno y el Ministerio de Educación. Y a él le gusta este nuevo papel, ya lo están tomando en serio, ya no es el *niño malo*. Gustito, nada más. Porque en lo de fondo, sigue rayando los márgenes, ahora porque la creatividad está subastada en aras del comercio y la publicidad, porque hay que recuperar el espíritu crítico de ayer, porque es la poesía la que está en peligro.

—Usted está organizando la retrospectiva de una generación del arte en Chile y eso inevitablemente suena a nostalgia. ¿Cómo lo enfrenta si considera que sólo se puede sentir nostalgia de algo que fue y ya no será?

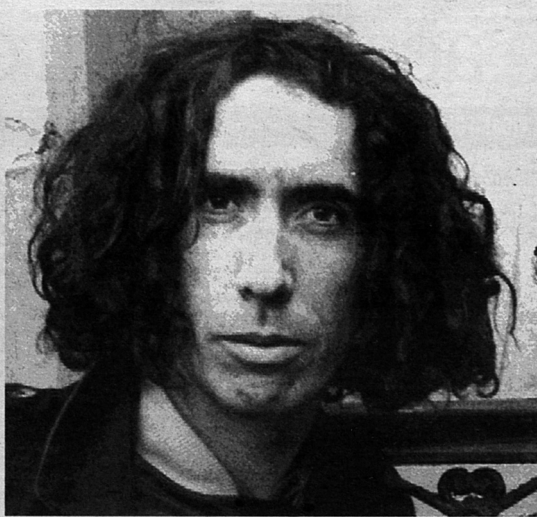
—No sé si es tan así. Cuando Chile cambia al tiempo que vivimos hoy, digamos cuando se pasa al gobierno democrático, viene entre nosotros un corte radical con el pasado, en el sentido de que desechamos muchas cosas de nuestro pasado contemporáneo que eran valiosas. Lo que ahora creo es que hay que rescatar aquellas cosas que nos pueden servir, y por otro lado, más adelante, cuando estemos preparados, reciclar lo que no nos sirve, rescatar lo que tenemos enfermo. La idea de esta retrospectiva me surgió en Europa, donde uno se da cuenta de cuán presente está el pasado en las personas y lo está como una gran ventaja; no como una añoranza sentimental. Y si esa gente es fuerte es porque tiene detrás todo el sustento de su historia: la respetan, la aprecian y la revisan constantemente. Entonces más que nostalgia barata, esto es más bien un anhelo de aprender a hacer, porque somos tan superficiales para vivir el tiempo, porque pasan y pasan las cosas y lo único que hacemos es envejecer y desaparecer y realmente recogemos muy poco de lo que vamos dejando.

—Pero, de cualquier forma, ustedes representan a un grupo que ve vanguardia contestataria durante muchos años, y por lo mismo, esta retrospectiva no marcará definitivamente el final de esa vanguardia?

—Sí y no, aunque no creo que nadie se haya planteado ser vanguardia. Personalmente, yo no me considero representante de ninguna vanguardia, apenas de mí mismo. Aún más, creo que aún estamos esperando que haya una vanguardia, porque, por ejemplo, ¿dónde están los directores de teatro jóvenes para trabajar con ellos? ¿Dónde están los que se han que aprender a hacer, porque somos tan superficiales para vivir el tiempo, porque pasan y pasan las cosas y lo único que hacemos es envejecer y desaparecer y realmente recogemos muy poco de lo que vamos dejando.

—¿Y este aprendizaje es voluntario, o se impregna a partir de una especie de simbiosis con el sistema?

—Las dos cosas, esta es una generación puente en el sistema. El otro día vi a un joven de 20 años haciendo una *transa* (ven-



La crítica de Vicente Ruiz

La renuncia de los artistas

CARLOS ALDUNATE B.

Hasta las vanguardias tienen final, un tope, un punto en el cual ya es difícil seguir. Por ahí anda circulando este director de teatro, polémico y audaz, ahora flamante organizador de una retrospectiva del arte "duro" de los años 80, que se abre en estos días. Lo rebelde, en todo caso, no se le quita y hoy las emprende contra su propia generación, cuya creatividad, de pronto, aparece devorada por el sistema.

—Yo creo que si hay una nueva generación, pero la nuestra todavía está ocupando su espacio. Lo ejemplifico: hace años yo viví en Argentina y me tocó participar en un ciclo de videos donde entrevistaban a la "juventud" de la sociedad, y aparecían Charly García, Soledad Silveira, Federico Moura, etcétera; la idea era preguntarle a ellos qué sabían de la vanguardia, de algún movimiento que viniera con mucha fuerza. El asunto es que para la sociedad establecida Charly García y los demás eran la juventud, y en ese tiempo debían haber tenido 33 ó 34 años. Bueno, de igual forma, nosotros constituirnos hoy la oficialidad, más menos, yo más afuera que todos y eso es muy malo, porque la mayoría de la gente ha aprendido el lenguaje de la sociedad actual.

—¿Y este aprendizaje es voluntario, o se impregna a partir de una especie de simbiosis con el sistema?

—Las dos cosas, esta es una generación puente en el sistema. El otro día vi a un joven de 20 años haciendo una *transa* (ven-

la súper civilización, pero si se han abierto ciertos mecanismos de obtención de recursos y de relacionar la creatividad con el sistema, como el Fondoart, por ejemplo, que claramente ha abierto espacios a mucha gente. Ahora, extrañamente aparecieron otros problemas, como la palabra "censura". Antes la usamos en el sentido de represión, de marginalidad, pero no como se usa ahora: condicionando la creatividad. Y a eso alude una de mis grandes preguntas, a la censura y la autocensura.

—¿Y cómo se la responde?

—Creo que antes funcionábamos mucho más con autocensura, pero ahora parece como que el arte ha tenido que entrar en la beneficencia del sistema, y ha tenido que hacer un nuevo estilo de *transa*, una *transa* que antes era ideológica y que ahora afecta al lenguaje estético. Por ejemplo, en 1993 en el festival de las nuevas tendencias hubo un escándalo con mi obra *La chilena dignidad*, y de ahí ya nunca más tuve apertura en ninguna parte. A la versión siguiente pasé por ahí repartiéndome volantes para un evento mío, y vi que sólo lo estaban viendo los actores de las obras, o sea se estaban viendo entre ellos. Entonces, como que el fenómeno artístico se ha privatizado mucho más incluso.

—O se ha encapsulado...

—Claro, y al lado de otras cosas como *La negra Ester*, que es un éxito completo.

—¿No será que algunas formas de este arte de vanguardia se han mantenido distante del público más general, ha tendido a no acercarse al público en virtud de una creatividad demasiado elevada?

—No creo, ahora hay muchísimas cosas que ver y el lenguaje está bastante más popularizado. Antes se hablaba como en símbolos, pero eso no era obstáculo para el contacto con el público. Recuerdo que mis propias *performances* pecaban de herméticas y yo mismo no me preocupaba de si se entendían o no, pero a verlas iban mil personas, y pese a ese lenguaje. Claro, también era lo único que había que ver, era como ponerse en el desierto con una Coca Cola y, por supuesto, llegaban todos los sedientos. Ahora en cambio hay más cosas, pero también un cierto razonamiento personal de los artistas sobre lo que vende y lo que no vende. Nunca antes en mi vida me preocupé tanto de lo que me pueda servir en mis trabajos como ahora, de lo que quiere la gente, de la palabra maldita: *marketing*. Una palabra de mierda, porque no ha servido para los artistas sino para paralizarlos.

—Es decir que esa palabrita está ejerciendo una fuerza de censura en usted...

—En mí, de pregunta, porque yo sigo haciendo mis cosas, pero en general creo que la cultura está sectorizada, conducida y manejada por la publicidad. Es que los tiempos han cambiado mucho. Antes uno llamaba a alguien para invitarlo a una *performance* y la respuesta era inmediata, "sí, por favor", y llegaban 28 personas. Ahora dicen: "Mira, tengo que ir a Nueva York, luego paso por Londres y podría llegar el viernes, así que el sábado aparezco a leer los poemas". Y otros dicen que llegan el 3 de agosto que se van el 5. Esta internacionalización es signo de que hay un movimiento, un mercado, bien fuerte de la cultura, pero en cambio hay poco movimiento hacia el *perder el temor* a no *gustar*, porque en general se mueve todo por lo comercial. Y así, si se vende la pintura opaca, entonces no puedes hacer nada colorito; y si alguien pinta muchas flores, aunque sea joven, simplemente está caduco, es increíble; y entonces le piden manchas, o que saque los colores amarillos, sin importar que el pintor haya estado dos años tratando de meter su amarillo, y que ponga un café porque el amarillo es charro, *kitsch*, que sé yo. El arte está en manos del productor y los artistas empiezan a renunciar a su creatividad, hasta que de pronto se dan cuenta de que no tienen que decir. En fin, todo está clasificado y llevado de una manera que condi-

diendo) con una escultura, de forma absolutamente natural. ¡Haciendo una *transa*! Algo que en mi generación tuvimos que aprender. A partir de nada tuvimos que aprender a hacer negocios.

—¿Y qué les pasó?

—Como que hubo una relación tan fuerte con la pobreza de recursos que se sintió como un castigo y al final la gente entró en un terror frente a las ideas y a la creación, y todos se establecieron y aprendieron a usar el celular. Muchos han estado más o menos alejados de crear, porque han entrado en roles tecnológicos que no tienen nada que ver con la creatividad, lo que se ha llamado prostituirse o venderse. Y ahora ha habido un temor de reconectarse con la creación.

—O sea, el sistema se ha devorado la creatividad.

—De alguna manera ocurrió doblemente: por autoinmolación y porque el sistema lo exigió. Ahora yo creo que tampoco ha sido tan grande el avance tecnológico como para hablar de que en estos diez años llegó,

ciona la creatividad.

—Los dictámenes de la moda imperando en el arte. ¿No habrá más alternativa que ponerse a tono?

—Los cambios no vienen por ahí. Ponerse a tono es seguir lo que los ingenieros comerciales dicen que podría ocurrir. Pero los artistas son personas serios, se escuchan a sí mismos, no más. Violeta Parra se movió y caminó, caminó, caminó, hasta que se pegó el balazo. Lili Matta o Neruda, y claro, se terminaron considerados por el *establishment* porque el *establishment* necesitó de ellos; ellos, al fin, siguieron y siguen siendo los más grandes y al lado están los que vendieron, aunque nunca vendieron tanto como los que realmente se preguntaron cosas y se dejaron llevar totalmente por su creatividad. Eso es algo que debemos rescatar.

—Usted destacaba la acción pública en el fomento de la cultura. ¿Cree que el arte necesita realmente ser promocionado desde la esfera pública, o no es más bien la aparición inevitable de una genialidad dada?

—Al menos con una acción pública se brindan oportunidades. La única manera de saber si hay o no es que se publiquen libros, y en los libros lo vamos a ver ahora y lo tendremos que esperar a que se mueran 30 años después. Ahora personalmente creo que efectivamente existe la genialidad y creo también que el arte es inevitable para los que están iluminados, o como se les quiera llamar. Personalmente, me hubiera gustado ser un iluminado. No sé, cuando uno está hambriento y sediento y encuentra un pan y un agua, en ese pan y en esa agua encuentra un artista. Por eso, hoy, puestos frente a la gente, tenemos que ver si realmente estamos dando algo, o si sólo estamos parados ahí, sustentados por los productores, el sistema, los financiamientos, los viajes y las becas. Tenemos que exprimir esta actividad mental y saber si estamos provocando, si estamos entregando generosamente algo de nuestro interior, y esa es una búsqueda hacia adentro. No hay otra.

—¿Cómo se conecta su generación con el pasado artístico chileno?

—En la mayoría de los casos, por lo menos desde mi generación en adelante, y no tanto ahora, ha habido una desconexión total. Yo fui a una universidad donde no se enseñaba, donde no había clase

teórica, donde teníamos que leer *Edipo Rey*, *Hámllet*, obras que uno había visto en el colegio. No había una revisión poética más profunda de los maestros, salvo algunas personas de excepción. En el teatro, nuestra relación con los antiguos *texteros* es que nunca hemos podido dejar de hacerlo, ni con la bomba, ni con la prisión, ni con la riqueza, ni con la pobreza, ni con el viaje, la soledad o la mutilación, ni con la gran alegría o los hijos. No sé, compartimos una obsesión. Ahora, yo personalmente no me siento relacionado para nada, o al menos no tuve un profesor que me lo enseñara. Esta generación es autodiátrica porque los maestros estaban ahí, como presos, muertos, traidores, exiliados, marginados, perdidos.

—¿Hubo que inventarlo todo?

—¿Y cree que el país ha aprendido a conocer y a aceptar más a su generación?

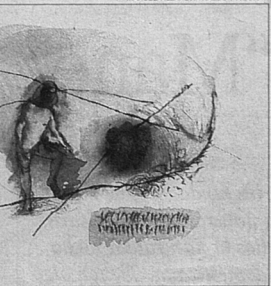
—Lo dudo, porque aún estamos en cuestionamiento y hay mucha desconfianza. En ese sentido, la retrospectiva es una prueba de confianza: ahí vamos a saber si estamos aprendiendo o no a ver a los artistas del hoy. Ahora, lamentable o afortunadamente, estos artistas del hoy somos nosotros: en teatro, Andrés Pérez, Goic, Del Bosque, yo, toda gente que tiene entre 35 y 40 años, pero ¿dónde está la gente que tiene 22 años, como yo estaba a los 22 años? No sé si existen, pero cuando yo hacía una *performance* a los 22 años había impactado, salía una página en el diario y la gente llenaba la sala en

invierno. Quizás están en alguna parte, pero yo no puedo estar tan ciego. En la música sí hay más fuerza, también en la literatura, pero en teatro, no sé. ¿Será que los mismos directores actuales tienen copados todos los espacios? Yo creo que hay mucho de restricción y compradazgo.

—Usted habla de que todavía hay desconfianza hacia ustedes. ¿De dónde proviene esa desconfianza? ¿Puede ser que ustedes representen un sentido ético demasiado divergente respecto del *establishment*?

—No sé, los jóvenes de ahora son más abiertos que los de antes. Por ejemplo, las discotecas *gay* son un fenómeno ya antiguo, por que ahora la gente se mezcla, hay *gays* y no *gays*. Y en general, en el sentido de la sexualidad, de las ideas, la gente funciona muy ordenadamente, así como en su carrera profesional: todos saben manejarse en el sistema. Ahora, yo creo que esa desconfianza es más auto desconfianza, porque los artistas de esa generación son los representantes también del sistema de esa generación, y esa gente en el fondo ha olvidado lo que ellos mismos soñaron o se propusieron. Yo me he preguntado estos días: los que hoy tienen poder de mi generación, ¿se pueden olvidar acaso de las noches bajo toque de queda, cuando uno pensaba en el futuro y prometía hacer algo para que mi hijo no viviera lo que yo? Yo creo que en ese sentido ha habido una autoinfección con los principios. Por eso es bueno ahora recuperar momentos de nuestra historia contemporánea, momentos en que se vivió de otra manera, lo que fueron el Trolley o el Garage, verdaderas multimedias humanas, donde uno acarreaba los faros y el otro pegaba los afiches que alguien más había regalado, donde se juntaban los actores de acá con los músicos y los pintores de allá, y eso en medio de un país devastado culturalmente; donde había que alimentar y ponerle alma al arte, y miles de personas participaban. Ahora cada uno ha entrado en el sistema y todo se vende por fax, porque uno llama y siempre dicen: "Déme su fax, donde llama". Como que uno es empresa y artista. A uno lo consideran empresa para relacionarse, pero cuando se relaciona con

MARCELA ILLANES, TRACIÓ Y FIGUEROA



empresa, te piden que seas artista, y te has gastado la vida tratando de ser empresa, para lo cual hubo que dejar de ser artista. Es algo tan contradictorio que no sé cómo lo pueden vivir los que lo viven. A mí me resulta imposible, incluso tengo grandes crisis. Ahora mismo, armando esta retrospectiva, tengo una crisis, siento que estoy con una ayuda oficial, en un lugar oficial y que por primera vez tengo que considerar a los demás, y a su lenguaje, su confianza, su ayuda. Y entonces me pregunto: si hago lo que siempre hago, ¿no lo iré a traicionar; no faltará a su confianza? Ahora, creo que el resto aprendió a funcionar muy bien, pero, insisto, vender ha sido el gran costo de la creatividad. Muy pocos se han podido conectar con la creatividad y el sistema de una manera armónica.

—¿Esa es la cara más fea de la

autoinfección de la que habla?

—Sí. En el fondo esta es una generación con un terror enorme a la pobreza extrema, temor que ahora está legitimado, es legal. En realidad, deberíamos conectarnos con los que quisimos ser.

—Insistiré hoy en lo que dice una nostalgia tremenda.

—Pero esa nostalgia suena como a la abuelita, como al bolero de los tiempos mejores y no, esto es más bien un autorretrato, decir: no perdamos aquellas cosas

■ **"La única manera de que los tiempos avancen es que avancen en el corazón, el cerebro y la idea, porque aunque estemos vestidos con ropas espaciales, si tenemos el cerebro atrasado no vamos a estar en el futuro.**

Debemos pensar, pensar y pensar; pensar como acción".

maravillosas que alguna vez hemos encontrado. Quizás, en realidad, tiene algo de abuelita, pero eso también es bueno, y hay un bail video donde te encuentras sus zapatos, el foto del abuelo, el diario de vida del tío y el traje de baño de la tia modernilla. Sí, algo de eso hay, y no tiene nada de malo esa sentimentalidad, sólo que además tiene conceptos que podemos rescatar.

—Por ejemplo...

—Por ejemplo, la amistad en el trabajo; trabajando yo encontré a mis amigos y ellos me encontraron a mí. También la colaboración, la cooperatividad, ese trabajar con todos que muchos han perdido, e incluso se han separado y ahora permanecen *favexados*, cada uno por su lado, vendiendo, sin compartir investigaciones, sin defender ideas, en manos de los comerciantes. Lo otro que debemos rescatar es la autoconfección, confiar en que si alguna vez estas personas llegaron a estar en la historia mínima o máxima de la cultura de un país, fue por algo que salió de ellos. Y es probable que vivan por rebote de eso durante cinco años más, o diez incluso, pero ¿dónde está la posibilidad de conectar tu trabajo con el futuro? Porque es inevitable que todo devenga y, en ese sentido, las ollas tienen que estar con harta energía para el futuro. No podemos seguir diciendo lo que hicimos entre 1983 y 1988. Por eso, ahora, la idea es *engoriar el ternero*, seguir alimentando este ser que alguna vez ha sido, porque podemos extinguirnos, porque la poesía está en peligro de extinción y también el acto humano, la cooperatividad, el afecto.

—Perdón, pero ¿todo esto es el fruto amargo de este Chile de mercado?

—Directamente o indirectamente sí, pero también es por un instinto de supervivencia medio alharaco en nosotros, porque no es para tanto, no es tan grande la civilización que hay como para decir que tenemos que ponernos en los tiempos de hoy. En realidad la única manera de que los tiempos avancen es que avancen en el corazón, el cerebro y la idea, porque aunque estemos vestidos con ropas espaciales, si tenemos el cerebro atrasado no vamos a estar en el futuro. Debemos pensar, pensar y pensar; pensar como acción.

—¿Y no estarán también, en el fondo, intentando rescatar un discurso que alguna vez tuvieron y que hoy ya no existe?

—Claro, y fue un discurso de urgencia, fue de personas que se encontraron navegando en un marasmo, perdidos en un naufragio, y se empezaron a agarrar entre todos, sólo que cuando el mar se calmó cada uno corrió a agarrarse de la mejor isla. Ahí se perdió la comunicación y ahora no existe ese discurso de colectivo. Y esto es grave, porque no ocurre lo mismo en el mundo. Los artistas se juntan, se forman *texteros* cooperativos, los centros culturales están más abiertos y la gente los apoya y no les da miedo, y

surge un discurso de filiación, con artistas no separados de la sociedad. En *La negra Ester* uno se da cuenta de cuánto ama los chilenos a la familia Parra, de cómo los reconocen, los escuchan, los aplauden. Esa acción de filiación que lograron los Parra es otro ejemplo que deberíamos seguir todos porque son de ayer pero también son de hoy; siguen trabajando, generando autoconfección, esa vitalización del enigma que nosotros deberíamos buscar. Puede sonar medio fascista decir familia, pero no sé como explicarlo, ahí hay algo cooperativo y de credibilidad mutua. No es descarte mutuo, no es la burla, el descrito entre nosotros, pobres confinados en un país tan raro, tan extrañamente conservador como este, en el sentido de que conserva las cosas paralizantes, pero no las emulsionantes.

—Usted ha sido el símbolo del *underground* de este país, pero ahora su retrospectiva no tiene nada de *underground*. ¿Signo de que se acabó la marginalidad?

—Yo creo que somos personas que integramos lo pensamos todo. Actualmente estoy en cuestionamiento de mi lenguaje. Siempre estoy experimentando y, de hecho, todos los que trabajaron conmigo se cansaron de experimentar, no pudieron resistir el ritmo de siempre empezar de nuevo con el lenguaje. En ese sentido, yo mismo me he quedado sin gente con la cual trabajar, mi ritmo de experimentalidad superó toda la amistad. Ahora, la relación con el *underground*... Yo no sé, ¿qué es ser *underground*? América Latina es un continente *underground*, porque es un continente pobre, pobre, pobrísimo; pero el mundo entero está marginal también, porque el poder no es de la gente, es de los países, es de algunas personas, de instituciones económicas. ¿Qué es ser *underground*, entonces? Cuando uno mira la SECH, todos esos escritores entre 40 y 50 años, ahí sí hay *underground*, o los artistas de la nueva ola, que de pronto uno se da cuenta de que en estos todos años no han dejado de cantar. Pero ¿yo *underground*?

—¿No lo ha sido?

—Pero si en mi primera *performance* salió una página entera en *El Mercurio*. No, yo no sé si he sido *underground*, si hasta me tratan como alguien famoso, y eso que nunca he salido en la tele, ¡nunca, e incluso estuve hasta me pidieron hacer una tisa sobre mi obra! Ser *underground* es la falta de dinero, es el discurso, es la forma de hacer teatro, es el *pinche* que te coloca, el cartel que te levantas, ¿qué? ¿Es la pobreza? Porque ahora una discoteca *underground* como la Blondy es a todo trapo, alucinante. ¿Es la marginalidad? Pedro Lemebel, por ejemplo, de Las Yeguas del Apocalipsis uno podría decir que es marginal, que su discurso es marginal, pero sale en el *dossier* del Ministerio de Educación financiado por el Fondart, escribe en *La Nación* y saca un libro ahora. ¿Dónde están los marginales, entonces? Un político me dijo un día: "¿Tu siempre andas defendiendo a las minorías?" ¡Minorías! ¿Quiénes? ¿Los homosexuales, los locos, los pobres, los viejos, los artistas? Pero si ahí ya tienes el 80 por ciento de la sociedad.

—¿Y usted ve a la marginalidad irrupción de forma más definitiva en el mundo de hoy?

—Bueno, se supone que eso en este minuto es lo que más vendría en el arte, o sea, mientras más *radical* te pongas, más posibilidades tienes de estar en el tiempo y en el aprecio de los jóvenes; en este minuto brilla lo *cult*, lo alternativo, las fiestas ya son casi secretas, y ha llegado a tal punto que la gente ya no se da ni los teléfonos, hasta paga mil pesos porque no salga su nombre en la gta. Esto del secreto ha llegado ya a algo tan de pose que sólo es una nueva manera de decir que se quiere misterioso. O sea, ahora es al revés: lo *conceitual* está en el perdido, en lo oculto. Pero tampoco creo que los secretos den para tanto, con