

SOLEDAD BIANCHI

POESIA CHILENA

(MIRADAS • ENFOQUES • APUNTES)



DOCUMENTAS //



CESOC

PASARON DESDE AQUEL AYER YA TANTOS AÑOS, O ACERCA DE CECILIA VICUÑA Y LA "TRIBU NO"

Hasta el momento nadie se ha atrevido a negar la existencia de Cecilia Vicuña. Sin embargo, se ha dudado de la realidad de la "Tribu No". Podría argüirse que la "Tribu No" es producto de la imaginación de una crítica gustosa de la arqueología y del rescate de antigüedades, pero ¿por qué homogenizar el "campo intelectual" si al lado de grupos más conocidos e institucionales (por estar ligados a la institución universitaria) como "Trilce" (Valdivia, 1964), "Arúspice" (Concepción, 1965) y "Tebaida" (de Arica, cuya revista comienza en 1968), existían otros como el "Grupo América" (hacia 1966, 1967) en el Pedagógico, la "Escuela de Santiago" (1967), la "Tribu No", todos de la capital, y algún otro en Valparaíso?

Tampoco se trata de sobredimensionar (ni a los más conocidos y nombrados, ni a los otros), pero sí de rescatar la complejidad: de hacer revivir un dinamismo propio de toda época, de todo momento y de toda situación cultural.

Pasemos, entonces, a conocer algo de Cecilia Vicuña

y de la marginal "Tribu No" de la que formó parte: conjunto de amigos, más que un orgánico grupo literario, totalmente independientes, sin publicaciones periódicas, que con su presencia y actividades complejizan la visión del panorama cultural y poético de los años sesenta.

*Noticiero 1967*¹

Lea a Henry Miller, puede leerse en muchos muros de Santiago. Escrita con precaria tiza volandera, esta leyenda parecía obra de un disciplinado batallón. Sin embargo, su idea y factura son producto de una sola persona: una joven que, en sus desplazamientos de estudiante de Pedagogía en Artes Plásticas, debía circular entre los locales del cordillerano Pedagógico de la Avenida Macul y la más céntrica Escuela de Bellas Artes, contigua a ese Museo. Entonces, en 1967, Cecilia Vicuña circulaba por Santiago, y por donde la llevaran sus estudios, sus amores, sus amistades, iba dejando una huella desde hacía ya algún tiempo: rastro con el que porfiada e insistentemente intenta convencer a multitudes para que si algo quieren leer, no duden en elegir a ese escritor norteamericano, para muchos irreverente y erótico, que moviéndose entre trópicos y estaciones había considerado: "Lo que no pasa en plena calle es falso, es decir, literatura" (*Primavera negra*, 1936).

En 1967, Cecilia Vicuña tiene 19 años, y ese mismo

¹En *Versos de salón*, de Nicanor Parra, se incluye su poema "Noticiero 1957" (Santiago, Nascimento, 1962, pp. 95-100). Vaya en este título, de 10 años después, un pequeño homenaje.

año “bautiza” a sus amigos más próximos como “Tribu No”. Su núcleo eran tres parejas de pololos, cercanas a la veintena, asistentes constantes o esporádicos de las aulas de la Universidad de Chile: Arte (Coca Roccatagliata), Arquitectura (Marcelo Charlín), Ingeniería (Francisco Rivera), Inglés (Sonia Jara, Claudio Bertoni), Teatro (Sonia Jara), Filosofía (Claudio Bertoni). Los acercaba su interés, con marcadas opciones, por cierta música -el jazz y el soul-, y algunos nombres de las artes plásticas y la literatura: Van Gogh, el surrealismo, *Nadja*, *El libro de los libros de Chilam Balam*, los beats norteamericanos, los nadaístas de Colombia, la revista *El corno emplumado*. Los unían estos gustos y un cuestionamiento constante, además de un interés por producir arte y una atracción por la vida y... otras yerbas.

Cien años de soledad aparece y se agota en las librerías. Y mientras Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni y sus amigos leen y releen a Cardenal, a Cortázar (que en 1967 da a conocer *La vuelta al día en ochenta mundos*), o se sienten en el *Paradiso* con Lezama Lima cuando hojean la *Antología de la poesía surrealista* de lengua francesa, traducida al español y publicada en Argentina, con ese estudio preliminar de Aldo Pellegrini en el que la “Tribu No” se concentra, no se les invita -y no asisten- al “Segundo Encuentro Nacional de Poesía Joven” donde participa la “promoción emergente”, nombre con que el poeta Waldo Rojas (1944), en ese mismo 1967, se refiere en especial a sus iguales que se habían constituido en grupos provincianos, próximos a universidades, en la primera mitad de la década del sesenta, o a aquéllos que -al igual que él- se les avecindaban, individualmente, desde la lejanía de la capital. Algunos “emergentes” como Omar Lara, Oscar Hahn,

Hernán Lavín Cerda o Manuel Silvacevedo daban a conocer ese año *Los enemigos*, *Aguafinal*, *Cambiar de religión* y *Perturbaciones*, cuando Eduardo Anguita publicaba *Venus en el pudridero*, Nicanor Parra, *Canciones rusas*, Pablo Neruda, *La barcarola*, o Efraín Barquero, *El viento de los reinos*.

En cine, el ambiente favorece la aparición de realizadores más jóvenes que -según el crítico Juan (léase Hans) Ehrmann- veían allí "su campo de realización y expresión. Antes -agrega- habrían optado por la literatura o el teatro". Doscientos mil espectadores asisten en Santiago a ver *Largo viaje* de Patricio Kaulen, una de las tres películas chilenas realizadas ese año².

Suicidio de Violeta Parra. Cantinflas llega a Chile. Frei deroga la *ley mordaza*. Reanudación de clases en la Universidad Católica de Valparaíso. Frei condena la declaración final de la Organización Latinoamericana de Solidaridad. Allende dirige la OLAS. OLAS y la lucha armada. Guerra de los seis días entre Israel y sus vecinos árabes. Se firma nuevo decreto de Reforma Agraria: crea asentamientos campesinos, acentuando el proceso comenzado por Alessandri. Los chilenos Mimos de Noisvander triunfan en Moscú. Se establecen relaciones diplomáticas con la URSS. Película experimental de Andy Warhol dura veinticinco horas. Partieron mil y llegaron ocho mil: Santiago saluda gesta de la juventud chilena que marchó por Vietnam. Fueron destruidas y violadas cartas en huelga de correos. Isabel y Angel Parra parten al "Encuentro de la canción protesta", en La Habana, junto a Rolando Alarcón y Patricio Manns. Senado impide a Frei viajar a USA, vo-

²Juan Ehrmann, "Cine," en *Almanaque 69*. Santiago, Editorial Lord Cochrane, s.f.; pp. 74-77.

cea la "vidriera irrespetuosa" de los quioscos de diarios.

Y en 1967, el mismo año en que una selección de poemas de Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni es publicada en el N° 22 de la anglo-mexicana *El corno emplumado*, las melodías del Pollo Fuentes, Los Iracundos, Los Beatles, Palito Ortega o Paul Mauriac, acompañan a otros jóvenes que ocupan la Casa Central de la Universidad Católica de Santiago desencadenando, así, una serie de movimientos de reforma en las diversas universidades chilenas.

Corrían aires de optimismo y esperanza en esos años de iniciales trasplantes de corazón, cuando ni la muerte del Che Guevara logró acallar los ímpetus: *El entusiasmo*, de Antonio Skármeta, no es sólo el buen título de un primer libro de cuentos, editado también en 1967. Para la "Tribu No" eran inseparables el arte y la vida, y ésta debía cambiar si se aspiraba a variar la sociedad. Así lo demostraron en actitudes, acciones y escritos, de los que el propio Skármeta fue un admirador entusiasta, después de verlos recitar en enero de 1970, dentro del espectáculo *Museo 70*, cuando ya se iban los "sexy sesenta" (según la calificación de *El Mercurio*).

La "Tribu No" obedece y responde a este momento. Confiada y con desenvoltura, como la época, Cecilia Vicuña finalizaba una entrevista, con el lema "¡Luz o muerte, venceremos!" Pero esa "etapa gozosa", que para ella engloba, asimismo, la existencia de la "Tribu", se prolongará hasta 1972, cuando ésta pierde su coherencia. Poco después, las ilusiones se detrozan no sólo para un grupo, y así, "Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos"³.

³Pablo Neruda, "Poema 20" en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. 17 ed., Buenos Aires, Losada, 1973, p.109.

Atisbos a una obra: Los materiales de Cecilia Vicuña.

A partir de *Sabor a mí* (Londres, 1973), y siguiendo con *Siete poemas* (Bogotá, 1979), *Luxumei o el traspié de la doctrina* (México 1983), *Precario* (Nueva York, 1983), *PALABRARmas* (Buenos Aires, 1984), hasta llegar a *Samara* (Colombia, 1986), se muestra una parte de la labor poética y plástica de Cecilia Vicuña.

Numerosas trabas perturban la edición de esta obra que, por ser impresa tardíamente, se ha visto afectada en su recepción, ya que la frescura juvenil de los poemas de los veinte años podría transformarse en defecto si se conocen y se creen recientes hoy, a casi dos décadas de distancia de su producción. Sólo ahora Cecilia Vicuña comienza a publicar sus trabajos actuales, después de impedir -casi obsesivamente- el olvido de su quehacer primero, insistiendo en publicarlo una y otra vez. Ya en *Sabor a mí* hay poemas escritos desde 1966, seis de ellos reaparecen en *Siete poemas* y los mismos u otros se repiten en *Luxumei*.

¿Razones del silenciamiento? Diversas, y hablan de la dificultad para enfrentar una obra diferente de la(s) norma(s); escrita, además, por una mujer joven, pero manifiestan también situaciones vividas por el país. Cuando hacia 1971-1972, Cecilia Vicuña llega a las Ediciones Universitarias de Valparaíso a firmar contrato para publicar su conjunto de 62 poemas, *Sabor a mí*, nada le hace pensar que el compromiso no será cumplido y que, con posterioridad, editará un libro absolutamente diferente cuyas únicas semejanzas con el silenciado serán el rescate de quince poemas y el título.

Entre 1972 y 1975, Cecilia Vicuña reside en Londres.

Su primera obra aparecerá, entonces, a miles de kilómetros de distancia del Valparaíso prometido, y en un contexto totalmente diferente. Decirlo es una obviedad sólo aparente, pues no refiere únicamente al bilingüismo de la publicación inglesa, sino que alude a los abruptos cambios producidos en Chile, en septiembre de 1973, que convencen a la autora de la imposibilidad de ser publicada en un país con censura institucionalizada, consciente como está, además, de haber elegido textos tal vez considerados atrevidos. Pero, las nuevas condiciones también la convencen de construir un volumen distinto donde se inscribe ese momento diverso que viven su país, ella y su eventual lector.

Pienso que este nuevo *Sabor a mí* habla más abarcadoramente de su autora pues evidencia con nitidez los múltiples *materiales* con los que (co)labora y de los que ella se ocupa; los elementos con los que ha trabajado incansablemente desde sus comienzos (en el principio fue ese pedazo de tiza azul o blanca, el gesto, la actitud, la rebeldía), y con los que ha seguido elaborando sus nuevas obras, incluso hasta hoy, al querer dinamizar y darle activa vida (cinematográfica) a ese tejido-texto paracas, por ahora sólo vivo en la contemplación pasiva en el museo. Creo que, en su heterogeneidad, el *Sabor a mí* conocido es una síntesis más completa de la actividad múltiple que en numerosos años había realizado esta artista.

En su título con resabios de canto popular (una de las preferencias musicales de Cecilia Vicuña, aprovechada de modos diferentes en su quehacer), *Sabor a mí* apunta literalmente a algo muy íntimo: (el/un) gusto propio. Esta autora quiere mostrarse allí como es, quiere dejarse ver como persona "real" y no sólo como

hablante ficticia. Para lograrlo, utiliza alguna de las formas de la literatura biográfica, como una suerte de diario, que en sus unidades conviven con su poesía o con reproducciones de su pintura.

“Acerca de los objetos”, “Texto del cuaderno café”, “Hojas del cuaderno café”, “Otoño”, “Explicación de los cuadros”, los cuadros reproducidos, “Adivinanzas”, y quince poemas, poseen individualmente una unidad de secciones, pero la narratividad las acerca, integrando estas ocho partes con un hilo unificador. Existen, además, otras semejanzas que sería un error considerar anexas o simple exterioridad: se trata de los *materiales* que constituyen este libro-objeto, y la participación, como artesana, de Cecilia Vicuña en la confección (material) de su propia obra.

Papel de envolver y reutilizado sirve de soporte a reproducciones fotográficas de pequeños *objetos* realizados como un conjuro, entre el 24 de junio y el 27 de agosto de 1973, para apoyar el gobierno de Allende. Elementos modestos, consecuentes con labores anteriores de Cecilia Vicuña, como ese “Salón de Otoño” que, en junio de 1971, ocupó por tres días con otoñales hojas la “Sala Forestal” del Museo de Bellas Artes, cuya génesis y realización aparecen transcritas en *Sabor a mí*, libro con algunas secciones perecederas, por obedecer y responder con inmediatez a la contingencia del instante. Materiales *precarios*, buscados y rescatados momentáneamente por la artista, que no teme a la fugacidad de esa “escultura viviente”, ni de otras pasajeras obras construidas, con frecuencia, en ambientes naturales, con trozos de madera, plumas, cordeles y restos abandonados por el mar, los pájaros o la civilización, y cuyas escasas huellas fotográficas pueden

captarse en *Precario*, libro que reúne “metáforas espaciales” (el término es de Cecilia Vicuña), realizadas entre 1966 y 1981. En ellas interesa la concepción, la actitud y gestualidad de su productora pues, además, en su mayoría son hechas como un rito, como una ofrenda. Es casi seguro que fueron muestras primeras de arte conceptual y de *land art*, en Chile. El trabajo con desechos continúa y, en la actualidad, las *basuritas chilenas*, tal vez más ligadas con el “arte mínimo”, se siguen juntando; para el espectador aparecen como la imagen de una ciudad después de *la* (última) explosión.

Otro de los materiales situados en el origen de *Sabor a mí* es la pintura, con algunos cuadros de Cecilia Vicuña, pintados entre 1969 y 1973. Sus reproducciones parecen mostrar dos etapas de su quehacer, cuya diferencia comienza a percibirse desde fines de 1971 con “Angeles”, pero que, coexistiendo, se hace más neta con posterioridad, tal vez cuando la pintora ya reside en Inglaterra, donde fue becada para estudiar artes plásticas. Comienza a abandonar, entonces, las características de un primer momento, representado aquí con producción de todos los años mencionados, y que tiene rasgos ingenuos con algo de pop y surrealismo. Se destacan en ésta los personajes, animales o humanos. En casi todas estas pinturas se cuentan historias o se esbozan destellos narrativos; algunas, incluso, incorporan el texto -tal es el caso de un “Lenin”, de junio de 1972, que opina muy seriamente, dentro de una burbuja, como aquéllas de las historietas: “El proletariado no logrará alcanzar la liberación completa hasta que logre la completa liberación de las mujeres”. Algunos de estos cuadros habían sido mostrados, junto a otros, en junio de 1971, en una exposición personal de Cecilia

Vicuña en el Museo Nacional de Bellas Artes y en otra muestra en Antofagasta, en septiembre de este mismo año; unos pocos también se presentaron, al año siguiente, en el Salón de Pintura Instintiva de Chile, en el mismo Museo.

Esta pintura se acerca a los otros componentes de ese primer libro, y al resto de la producción de Cecilia Vicuña, incluso la poética, no sólo por sus elementos narrativos. La heterogeneidad de *Sabor a mí* tiene su eco en cada una de las unidades pictóricas y en el conjunto, donde conviven en parataxis, sin distinciones jerárquicas, salvo la dada por la distancia del centro, Marx con el papa, con los indios americanos o con variadas imágenes de la propia artista. Frecuentes en el arte ingenuo, estas auto-representaciones se equiparan con la abundante presencia del YO en los comentarios explicativos sobre los *objetos*, los cuadros, y en las notas sobre los recortes del *cuaderno café*. Con las diferencias ya sabidas, podrían cotejarse con el uso continuo de la primera persona en los poemas, expuestos, en numerosas ocasiones, en paralelo con las pinturas.

La escritura de Cecilia Vicuña revela y expone otro material básico de la obra de todo escritor: el lenguaje de las palabras que, en ella, se integra con su lenguaje pictórico, con su lenguaje gestual.

“Retrato físico”, de 1966, es el más antiguo de los poemas datados impresos. Muchos de sus rasgos persisten en los restantes, y se expanden y prolongan hacia las otras prácticas artísticas de Cecilia Vicuña. Pienso que al incluirlo, en 1983, en *Luxumei o el traspié de la doctrina*, su autora quiere rescatarlo y expresar que sigue reconociéndose en este texto donde una hablante femenina se describe.

Sin explicitar comparaciones, esta mujer identifica varias partes de su cuerpo con elementos naturales. El procedimiento lo aprendió Cecilia Vicuña de la poesía indígena americana, rasgo que Ernesto Cardenal considera inherente a la poesía primitiva donde las imágenes concretas suplantaría las ideas abstractas. Y si los frutos, árboles, plantas o piedras, mencionados en "Retrato físico", son bellos y apetecibles en sí, el cuerpo femenino descrito resulta aterrador y monstruoso: aunque más heterogénea, por la diversidad de orígenes de los elementos naturales a los que recurre Cecilia Vicuña, la impresión resultante sería algo similar a la que producen las obras de Giuseppe Arcimboldo, uno de los pintores apreciados por los surrealistas. Con sensualidad se percibe la poeta, saliéndose de las pautas habituales de un auto-retrato femenino: este quiebre produce un humor que se prolonga en los versos restantes en los que varían los procedimientos descriptivos.

Un lenguaje llano, frecuente, y una sintaxis casi habitual, dejan percibir una característica de esta poesía, enfatizada con el tiempo por voluntad de la autora: me refiero a la *oralidad*. Reconociéndose heredera de Nicanor Parra, Cecilia Vicuña busca, además, en la palabra indígena e impregna su voz con esos acentos, dirigiéndose al oído del oyente, sin creer en la máxima latina "la escritura permanece". Y, así, se acerca, tal vez, a los mapuches, para quienes mientras la palabra escrita se pierde, la palabra oída dura para siempre⁴. La voz, entonces, como otro de los materiales utilizados por Cecilia Vicuña y, aunque sus poemas no se reciten,

⁴ Ernesto Cardenal, "Prólogo" de la *Antología de poesía primitiva*. Madrid, Alianza, 1969, pp.9-16.

el juego de palabras; en ocasiones, ciertos términos indios; la brevedad y hasta la rima (rara antes, más usual en el presente), se *hacen oír* en la reciente *Samara* y, más aún, en *La Wik'uña*, proyecto en gestación donde la sintaxis pareciera reproducir el modo en que el indígena habla español.

Si se consideran algunas interpretaciones etimológicas, el vocablo latino *carmen*, que significa *canto* (y poema), proviene del sánscrito *karma*, rito⁵: una vez más, en esta autora, se ligan, entonces, rito y poesía. Y cuando en *Precario* se dice: "La materia primera estaba ahí, / esperando ser vista / como una forma de oír / un sonido interior...", se entrega una clave para acercarse a los escritos de *PALABRARmas*, donde -como ha dicho el poeta Gonzalo Millán- la ausencia del voceador se atenúa con una cuidadosa disposición espacial y tipográfica. Este volumen que encierra toda una concepción del lenguaje, re-dice, con modificaciones, algunas de las "Adivinanzas" de *Sabor a mí* y obliga a ver, con nuevos ojos, las palabras que se crean por explosión (cuando se desintegran) o por curiosas cercanías.

Tal como en "Retrato físico", muchos poemas de Cecilia Vicuña hablan del cuerpo y de la naturaleza: si aquí ambos se asimilan, en otros se vuelven una constante las comparaciones, referencias y hasta una voluntad casi panteísta de integrarse en ella. Y si transgresora resulta aquí, por su extrañeza, la imagen del cuerpo femenino, la transgresión rompe otros cánones cuando se describen actividades sexuales de terceros, o cuando la mujer-hablante se dirige a su amado o amada y explicita sus deseos eróticos personales. Esta

⁵ Ernesto Cardenal sigue a René Guénon, p.10.

poesía de Cecilia Vicuña construye una imagen femenina diferente, donde la mujer reconoce y exige su satisfacción sexual; pero mientras ayer, el juego (erótico) y el gozo (sexual) eran temas frecuentes, los escritos actuales se vuelven gozosos y lúdicos no tanto por su significado como por el texto mismo.