

LA PUESTA EN OBRA DE LA FATALIDAD.
UNA LECTURA DE *EL TEATRO Y SU DOBLE*
DE ARTAUD

SERGIO ROJAS

La *teoría* del teatro de Artaud es en buena medida su contribución al teatro contemporáneo. Es como si dijéramos que el teatro de Artaud es su teoría, con lo cual —arriesgando por supuesto un juicio injusto— queremos subrayar desde un comienzo el hecho de que la poética artaudiana se despliega a partir de una *imposibilidad*, la que acaso consiste precisamente en la imposibilidad desde la cual se constituye y se desarrolla el arte occidental en general. Si revisamos un texto como *El teatro y su doble*, entonces —si nuestra hipótesis es correcta— reparamos casi de inmediato en el poder de esa imposibilidad.

En efecto, podría decirse que con el concepto de—“teatro sagrado” Artaud plantea la recuperación del *acontecimiento* en el espacio dramático del arte:—“Para mí el teatro se confunde con sus posibilidades de realización, cuando de ellas se deducen consecuencias poéticas extremas; y las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como el lenguaje en el espacio y en movimiento.”¹ Planteamiento, pues, radicalmente

1 Antonin Artaud: *El teatro y su doble* (“La puesta en escena y la metafísica”), Edhasa [traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda], Barcelona, 1978, p. 51.

anti aristotélico.² Lo que está proponiendo Artaud es la autonomía del lenguaje dramático con respecto al texto escrito. La subordinación de la escena al texto, es decir, la idea de que el teatro es esencialmente el texto dramático, se constituye con la subordinación del lenguaje al valor de la *comunicación* de ideas. Este carácter instrumental del lenguaje, al servicio de la transmisión de sentido en la interlocución habría hecho que el teatro, consistiera fundamentalmente en *diálogos*, y por lo tanto la “realización” de la obra se reduce a condiciones de *representación*. “Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto.”³ Toda la poética de Artaud se articula en torno a la emergencia de la “puesta en escena”, y lo que nos interesa es determinar en qué sentido y de qué manera tal emergencia —conforme al propósito de Artaud— pone en cuestión el predominio occidental de la palabra.

“En el teatro occidental la palabra se emplea sólo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida. El lenguaje hablado expresa fácilmente esos conflictos, y ya permanezcan en el dominio psicológico o se aparten de él para entrar en el dominio social, el interés del

2 La insistencia de Aristóteles en el valor del verosímil y en la unidad de la acción en la tragedia, subraya el hecho de que el lugar en donde acción comparece es en el lenguaje. De aquí se sigue una de las notas característica de la poética aristotélica del drama, a saber, el señalamiento de la representación escénica (la actuación propiamente tal) de la tragedia como algo inesencial. En efecto, lo que presta unidad a la tragedia es la articulación narrativa de los acontecimientos, de modo que éstos corresponden a una sola acción que transcurre a lo largo de la obra. Si este transcurrir está gobernado por una causalidad de sentido (y no por la casualidad que prima en la contingencia con respecto a la cual el espectador tiene una relación meramente externa), entonces la fábula se desenvuelve en cuanto que un espectador la sigue y su lugar de comparecencia es por lo tanto la interioridad de éste.

3 Artaud, op. cit., (“Teatro oriental y teatro occidental”) p. 78.

drama será sólo social, el interés de ver cómo los conflictos atacarán o desintegrarán los caracteres.”⁴ La palabra es representación en cuanto que se subordina a una antecedenencia ya existente. Queda claro que esa antecedenencia a la que ha de subordinarse la puesta en escena es el texto dramático, sin embargo esta subordinación a su vez sólo es posible en la medida en que el “contenido” del texto lo admita, es decir, en la medida en que ese contenido pueda ser fácilmente puesto en el lenguaje de las palabras y permanecer así disponible. Pues bien ese “contenido” según Artaud ha sido predominantemente el conflicto psicológico. El conflicto es, en Artaud como en toda la tradición occidental, la esencia del drama, sin embargo el conflicto psicológico en tanto que drama “interior” ha neutralizado el poder transformador y liberador del conflicto. Este se traduce en palabras en la medida en que está asumido por la conciencia individual, precisamente porque esa conciencia se reconoce constituida desde el conflicto, éste es su vida. Por lo mismo, entretiene al público verlo desencadenarse teatralmente en el reducto de la interioridad psicológica, haciendo de la aniquilación de ésta un espectáculo.⁵

La reflexividad constitutiva de la subjetividad moderna asume en el caso de la conciencia conflictuada la forma del *diálogo*. El punto es que, en la perspectiva de Artaud, el diálogo neutraliza el conflicto sin superarlo, porque la conciencia individual misma es en el fondo el dispositivo de esa neutralización. Y esto porque estando el conflicto inscrito en la conciencia psicológica, todo aspira a convertirse en sentido, y en donde, para decirlo de algún modo, la historia ha subsumido a los acontecimientos.⁶ Ahora bien, ¿cuál es el verdadero sentido del teatro según Artaud? ¿A qué nos conduce el desplazamiento de grave-

4 Ibid., p. 82.

5 “Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos (...)” (“El teatro y la crueldad”), Ibid., p. 95.

6 “(...) desde el Renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas (...)” (“Teatro oriental y teatro occidental”), Ibid., p. 87.

dad artaudiano desde el texto a la “puesta en escena” o “realización”? Dos son los elementos fundamentales que debemos analizar aquí. Por una parte, la idea de que el teatro es o ha de ser portador de una fuerza *reveladora*, análoga a la de los rituales realizados en antiguas culturas premodernas, en nombre de mitos hoy inexistentes. Por otra parte, el concepto que Artaud tiene de la escena como un lugar con características propias a las que el drama debe atender esencialmente. En ambos casos la cuestión en torno al acontecimiento parece estar en juego. Comencemos con este segundo elemento.

“Afirmo —escribe Artaud— que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto./ Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.”⁷ En efecto, si hemos de distinguir entre el texto dramático y su puesta en escena, entonces emerge como lo propio de ésta el elemento contingente, lo inédito, lo irrepetible,⁸ y Artaud ve precisamente en esta condición lo esencial. Porque lo irrepetible no puede ser anticipado, ni tampoco incorporado al texto una vez acontecido, no obstante está siempre allí, en la escena misma, emergiendo y desatendido a la vez. Se trata de la materialidad del drama, la *materialidad expresiva* del conflicto⁹, en la que Artaud ve la manifestación de un orden de otra índole, que está más allá de los dominios de la conciencia soberana y en el que lo contingente es sólo una apariencia. ¿Cómo entender esta relación entre lo inédito y lo eterno?

7 Ibid., (“La puesta en escena y la metafísica”), p. 42.

8 “(...) el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo”, (“Teatro oriental y teatro occidental”), p. 86.

9 “(...) lo que nos parece más sorprendente y admirable [en el teatro balinés] es ese aspecto de *la materia como revelación*, de pronto desmenuzada en signos que nos muestran en gestos perdurables la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto” (“El teatro balinés”), p. 68.

El “lenguaje concreto” que Artaud exige a la escena debe “satisfacer todos los sentidos”, alcanzando una intensidad que desborda la conciencia vigilante del individuo y su preocupación por atrapar el sentido de los acontecimientos. No se trata por lo tanto de un lenguaje articulado porque expresa *pensamientos* que están más allá de las posibilidades de las palabras. Artaud es explícito en que el director tiene a su disposición todos los recursos escenográficos existentes, por lo que el drama es ya materialmente excesivo. El espectador se enfrenta a un acontecimiento que no puede ser comprendido, y el instante del acontecimiento irreplicable es precisamente lo que emerge cuando la conciencia discursiva ha sido interrumpida (en este sentido Artaud parece estar atendiendo a lo que es esencial al espectáculo escénico en general). Esta especie de alienación sensual del espectador que es de esta manera puesto “fuera de sí”, esta operación de *negatividad* que operan los recursos escénicos suspendiendo o dejando entre paréntesis la conciencia, resulta ser la condición para entrar en relación con la inminente revelación del drama artaudiano. “Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra.”¹⁰ La relación con el lenguaje radica en la relación que aquí se propone entre pensamiento y vacío. El vacío no es la simple ausencia de pensamientos, sino, por el contrario, la carencia de palabras que se produciría cuando un pensamiento demasiado grande acontece; y es también, al mismo tiempo, la *necesidad de lenguaje*¹¹. Esta necesidad se corresponde con aque-

10 Ibid., (“Teatro oriental y teatro occidental”), p. 82-83.

11 “Pero al abrirse paso con todos estos tanteos objetivos en la materia misma, donde la palabra habrá de aparecer como una necesidad, como el resultado de una serie de comprensiones, de choques, de roces escénicos, de evoluciones de toda suerte (...), todos esos tanteos, búsquedas, choques, culminaran igualmente en una obra, en una composición inscrita, fijada en sus menores detalles, y anotada con nuevos medios de notación” (“Cartas sobre el lenguaje”. Segunda carta), Ibid., p. 126.

lla revelación contenida en su ciframiento. Cabría pensar entonces que si la escena se define por el acontecimiento que en ella ha de tener lugar, lo cierto es que se trata de un acontecimiento suspendido¹². Pues la ocupación física de la escena no implica desentenderse radicalmente del lenguaje, sino que se asiste a una expresividad que al *no poder ser puesta en palabras* no resulta apropiada por una subjetividad psicológica, individual. Pero esta imposibilidad no parece ser un elemento externo, sino que opera como la condición en escena de la expresión. Artaud señala como parte importante del “lenguaje concreto” del teatro: “la totalidad de los gestos impulsivos, de las actitudes trucas, de los lapsus del espíritu y de la lengua, medios que manifiestan lo que podríamos llamar las impotencias de la palabra, y donde hay una prodigiosa riqueza de expresiones a la que no dejaremos de recurrir oportunamente.”¹³ Es decir, el lenguaje concreto se desarrolla a partir de la falla sostenida del sujeto, y esta falla tiene que ver con la imposibilidad de la palabra. Si ésta opera como lo que podríamos llamar la consumación comunicativa del lenguaje, entonces lo que ocurre en la escena como expresión es un lenguaje no consumado, una imposibilidad que acontece como tal.¹⁴ Nos parece esencial el hecho de que la expresión en Artaud sea un acontecimiento de lenguaje que tiene lugar a partir de la imposibilidad de la articulación, de manera que acaso la expresión lo sea ante todo de ese hecho, “*expresión de la imposibilidad de articular*.”

12 De modo que la relación entre lo inédito y lo eterno tiene una productividad dramática en la medida en que se plantea, para decirlo de alguna manera, como una especie de problema sin solución.

13 Ibid., (“El teatro de la crueldad. Primer manifiesto”), p. 107.

14 Esta *imposibilidad* sería, en nuestra lectura de la poética de Artaud, constitutiva del arte occidental. Y se trata precisamente de una imposibilidad relacionada esencialmente con el lenguaje. “Aunque hayamos llegado a no atribuir al arte más que un valor de entretenimiento y descanso (...), no hemos suprimido por eso su profundo valor expresivo (...)” (Ibid., “Teatro oriental y teatro occidental”, p. 80). El valor expresivo implica la trasgresión de los límites comprensivos del individuo, al interior de los cuales el arte satisface la necesidad de entretenimiento y descanso.

La idea de que la escena comporta una no consumación del lenguaje (en donde no sólo no se hallan las palabras, sino que —y esto es en verdad lo decisivo— tampoco se halla el objeto o asunto que se impone a los sentidos, desbordándolos), nos remite en Artaud a la idea de una no satisfacción, un reclamo originario de plenitud que, por lo mismo, es imposible de cumplir. Casi al inicio de *El teatro y su doble* Artaud escribe: “si a todos nos importa comer inmediatamente, mucho más nos importa no malgastar en la sola preocupación de comer inmediatamente nuestra simple fuerza de tener hambre.”¹⁵ El hambre sintomatiza una necesidad, una carencia y una insatisfacción, sin embargo Artaud la hace consistir en una fuerza, en la medida en que es posible proyectar el hambre más allá del objeto natural que satisfaciéndolo lo hace desaparecer. *Hambre sin objeto*. En este sentido, la expresión no se reduce a ser expresión del deseo (como de una necesidad que exige satisfacción en el individuo), sino de algo que es anterior al proceso histórico de conformación de la individualidad. No se trata de afirmar la existencia de una especie de “lenguaje originario”, sino de que, para decirlo de alguna manera, haciendo fallar el lenguaje como medio de comunicación (es lo que ocurriría en la expresión), emerge precisamente aquello que habría empujado desde siempre a los hombres hacia el lenguaje sin encontrar en ello cumplimiento.¹⁶ En esta di-

15 Ibid., (Prefacio), p. 9. En estrecha relación con esto señala más adelante: “La furia de un asesino completa un acto, se descarga, y pierde contacto con la fuerza inspiradora, que no lo alimentará más. La del actor ha tomado una forma que se niega a sí misma a medida que se libera, y se disuelve en universalidad”, Ibid., p. 28. En efecto, quien completa un acto, quién satisface una necesidad es el individuo que hace del cuerpo la muerte, el sepulcro de la fuerza. Por el contrario, al resistirse a consumir el deseo en necesidad, al suspender el acto que completaría un acto, el actor resiste su propia individualidad, resiste la solución psicológica al conflicto.

16 Es decir, sin que esa fuerza expresiva ingrese del todo en lo humano subordinándose a la interioridad de la conciencia: “(...) pero, ¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?” (“La puesta en escena y la metafísica”), Ibid., p. 46.

mención no humana del lenguaje se funda el carácter religioso que según Artaud el teatro debe recuperar: “Todo, en esta manera poética y activa de considerar la expresión en escena, nos lleva a abandonar el significado humano, actual y psicológico del teatro, y reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente.”¹⁷ La relación que Artaud establece entre el teatro tal como él lo concibe y el ritual sagrado de antiguas culturas debe ser comprendido considerando el hecho de que el protagonista escénico del teatro no es lo humano, y que, por lo tanto, lo escénico —así como la relación con lo divino— es más bien un acto de subordinación antes que de invención.¹⁸

Como ya se ha señalado, el teatro no es para Artaud un género literario ni, en general, un género artístico, sino más bien una “necesidad primordial” que nace de un conflicto, de un *drama esencial*.¹⁹ ¿Por qué este conflicto debía expresarse en el teatro? La respuesta a esta cuestión pone sobre el tapete la imposibilidad constitutiva del arte en general: “Es necesario creer que el drama esencial, la raíz de todos los grandes misterios, está unido al segundo tiempo de la Creación, el de la dificultad y el doble, el de la materia y la materialización de la idea.”²⁰ El planteamiento de Artaud alcanza en este punto

17 Ibid., p. 52 (“La puesta en escena y la metafísica”).

18 “(...) lejos de creer que el hombre ha inventado lo sobrenatural, lo divino, pienso que la intervención milenaria del hombre ha terminado por romper lo divino” Ibid., p. 11 (“Prefacio”).

19 “Si en efecto nos planteamos el problema de los orígenes y la razón de ser (o la necesidad primordial) del teatro, encontraremos metafísicamente la materialización o mejor la exteriorización de una especie de drama esencial [que contiene infinitas perspectivas de conflicto] (...)”, Ibid., p. 57 (“El teatro alquímico”).

20 Ibid., p. 58 (“El teatro alquímico”). “Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras”, Ibid., p. 55 (“El teatro alquímico”).

una dimensión no sólo religiosa, sino también y ante todo filosófica. En efecto, el carácter revelador de la materia no sería posible si no fuera porque en algún tiempo la idea se materializó y la materia fue trascendida por la idea a la que debe su origen en la Creación, por eso habla Artaud del “segundo tiempo de la Creación”. Este conflicto, precisamente por su condición originaria, excede las posibilidades del sentido (por ejemplo, de una filosofía de la historia), y es la condición de la relación del hombre con el lenguaje. La poética artaudiana exhibe aquí su inscripción en el horizonte cristiano de la cultura occidental, no sólo por su explícita referencia a la Creación, sino también por el problema de la *encarnación* que implícitamente opera aquí. La paradoja es la siguiente: la imposible materialización plena de la idea sólo es posible en la medida en que la materia ya ha sido penetrada y trascendida por la idea en un tiempo originario (tiempo mítico). De aquí que el momento de la Creación no puede reducirse al “segundo tiempo”, el de la tarea, el de la dificultad de la materialización. El conflicto anida en el lenguaje, y tenemos noticia de él por el drama de la *expresión*.

Ahora bien, el drama, aquello que ha de acontecer en la escena, es la dificultad esencial en la que consiste la materialización de la idea. La materia siendo trascendida (redimida, salvada) se encuentra convulsionada, violentada por una necesidad que no corresponde simplemente a causas naturales ni psicológicas, sino sobrenaturales. Entonces la traducción humana de aquella violencia es el sacrificio: “Si el hecho es cierto, el flagelo sería entonces el instrumento directo o la materialización de una fuerza inteligente, íntimamente unida a lo que llamamos fatalidad.”²¹ La idea penetra la materia de la existencia en un espectáculo de sufrimiento, pero esto no consiste en la violencia de la sangre, sino en el grado inhumano de *fatalidad* que se hace sentir. Artaud llama a esta fatalidad una “fuerza inteligente”, sin embargo no puede ser traducida en términos de “sentido de la existencia” del indivi-

21 Ibid., p. 20 (“El teatro y la peste”).

duo, pues su realización implica precisamente la aniquilación de esa individualidad. La relación con esa inteligencia será, pues, en términos negativos, como la destrucción que se produce con la liberación de una fuerza hasta ese momento reprimida y desconocida.²² Consideramos que esta idea de la *fatalidad* resulta en sentido estricto esencial para comprender no sólo el concepto artaudiano de un Teatro de la Crueldad, sino también en qué sentido el Teatro de la Crueldad realiza la esencia misma del teatro.

“No somos libres —escribe Artaud—. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.”²³ Los personajes y acontecimientos en escena parecen sometidos a una necesidad que los desborda y con respecto a la cual sólo pueden tener una relación de sometimiento, y es precisamente esta necesidad sobrehumana que cruza la existencia aquello que el espectador ha de experimentar, esto es lo que el espectador comprende: “La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. (...) se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien.”²⁴ Es decir, la crueldad no se refiere simplemente a la necesidad de la materia sobre la materia, sino a la *conciencia* de esa necesidad, pero esta necesidad es portadora de una fuerza con la que el individuo entra en relación precisamente al someterse a un proceso que una vez desencadenado ha de llegar fatalmente a su consumación. Pero la consumación misma, como acontecimiento, no ofrece en todo su rigor el espectáculo de la necesidad, sino que ésta se expresa

22 “Y está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, reencontrar la vida”, *Ibid.*, p. 12 (“Prefacio”). A esto se debe que el teatro de la crueldad sea pensado por Artaud como un teatro de masas, es decir, un teatro de lo que nosotros podríamos denominar como cataclismos sociales: “(...) el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad mostrará preocupaciones de masas, mucho más imperiosas e inquietantes que las de cualquier individuo”, *Ibid.*, p. 99 (“El teatro y la crueldad”).

23 *Ibid.*, p. 91 (“teatro oriental y teatro occidental”).

24 *Ibid.*, p. 116 (“Cartas sobre la crueldad. Primera carta”).

en la determinación implacable, en virtud de la cual el individuo carece de control sobre sus propias decisiones: “Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta.”²⁵ Si la escena de la crueldad implica la imagen de un crimen, éste ha de ser despsicologizado, es decir, han de serle suspendidos los motivos en virtud de los cuales ese crimen se inscribiría en una cadena causal narrativa y humanamente comprensible. Es lo que debe lograrse en la imagen misma, en que lo humano se muestra como sometido a una determinación de la cual nadie podría ser sujeto, y que es esencialmente la determinación de llevar algo a su final. “Estar determinado a llevar algo a su final”, en esto consiste la crueldad de la poética de Artaud, y en este sentido dirá que su teatro se aproxima a la vida misma, porque la vida en su fondo es cruel y porque el individuo puede entrar en relación con esa fatalidad esencial y originaria sólo en la medida en que explora su propia disolución como individuo, en eso que se denomina el mal: “El teatro esencial [como la peste] es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.”²⁶ Estas “posibilidades perversas” constituyen en Artaud una poética de la negatividad, como si entre la conciencia (tal como ésta habría sido concebida por occidente, precisamente como la protagonista de su historia hasta culminar en la figura de la individualidad burguesa) y el misterio de la creación del universo hubiese un abismo insalvable. En efecto, la conciencia, tal

25 Ibid., p. 115 (“Cartas sobre la crueldad. Primera carta”). En cierto modo podría decirse que la conciencia humana carece del poder de tomar una decisión, porque ésta implica siempre el sometimiento a una necesidad cuya naturaleza no es comprensible a esa misma conciencia. Entonces, allí en donde hay una decisión, lo que hay es una determinación de sometimiento, la cual se expresa con máximo rigor cuando se trata de la muerte de alguien: “(...) la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen”, Ibid., p. 96 (“El teatro y la crueldad”).

26 Ibid., p. 34 (“El teatro y la peste”).

como ya lo hemos sugerido, nace de la escisión entre la materia y la idea, es allí en donde se experimenta a sí misma como una espectadora extraña y privilegiada a la vez, y es allí también en donde nace la inquietud existencial por el sentido. La figura de la conciencia no puede saber nada acerca de llevar radicalmente las cosas a su final, pues ese acontecimiento terminaría con la escisión en la medida en que el final es *fatalidad* y no sentido: “(...) creo que la creación y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable, a cualquier precio.”²⁷ El sacrificio es, pues, como todo sacrificio, en último término incomprensible pues obedece a una necesidad absoluta y superior. El teatro, acaso como todo el arte, ha nacido para dar a comprender y a experimentar ese imposible que es el sacrificio de la individualidad, imposible pues destruye el sujeto de esa misma experiencia. Pero Artaud insiste en este imposible: “Crear Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que desearíamos volver a encontrarnos./ (...) Que nos libere, a nosotros, en un mito donde hayamos sacrificado nuestra pequeña individualidad humana, como personajes del pasado, con fuerzas redescubiertas en el pasado.”²⁸ Artaud no puede dejar de pensar la producción y la eficacia de ese elemento mítico al interior de una cultura occidental cristiana, que cuenta con el hecho irreducible de la conciencia, pues nos parece claro que la idea de *liberación* que Artaud refiere en el pasaje recién citado no se lee en el marco de una propuesta política ni tampoco estética en el sentido de Schiller, sino más bien religiosa, en el sentido de la salvación. La sede desde donde el clamor de la salvación se hace sentir es la conciencia desdichada.

27 Ibid., p. 117 (“Cartas sobre la crueldad. Tercera carta”).

28 Ibid., p. 132 (“Cartas sobre la crueldad. Tercera carta”).

MEMORIA Y MATERIALIDAD
COMO ÍNDICE DE RESISTENCIA:
SABOR A MÍ, DE CECILIA VICUÑA

CLAUDIA PANOZO M.

INTRODUCCIÓN

El contexto en el que despunta y se inscribe la operatoria poético-visual de la artista y escritora chilena Cecilia Vicuña (1948) está marcado, de modo preponderante, por la compleja y multideterminada escenografía que anuncia la sola alusión a la convulsionada década de los sesenta. En la intersección de las muchas fracturas político-representacionales y socioculturales que se desencadenaron en el fragor de esa verdadera inflexión epocal, la obra de Vicuña augura, vigorosamente, la posibilidad de un registro denso, programático y, a la vez, plurivalente. En cuanto propuesta política-estética que inquiera las condiciones de implantación de una obra de *resistencia* (en el amplio catastro de los afanes anticoloniales desplegados por aquel entonces en los países del denominado “tercer mundo”), resulta verosímil pesquisar, en el núcleo orgánico de la propuesta de Vicuña, uno de los más claros y conscientes índices de indagación respecto del “problema ideológico”

asentado en el espacio *material* de la obra poética, en cuanto instancia de articulación del significante social de un proceso de emancipación cultural.

Probablemente sea en base a este registro que pueda sostenerse, todavía, un diálogo productivo con este trabajo. Como referente anticipado en la constitución de una resistencia a un proceso de neocolonialismo cuyas líneas directrices comenzaban a perfilarse de modo determinante por aquel entonces¹ (y que consigna en el panorama actual nuevas facetas de rearticulación e impulso planetario), las estrategias señaladas por el corpus temático de esta poeta propenden a ser pensadas desde una instancia posterior que, tal vez, pueda ser referida en una doble dimensión entrelazada. En primer término, habría que tener en consideración el propio estatuto implícito a las condiciones de reelaboración de este primer trabajo paradigmático, que básicamente se articulan en la situación del país durante el proceso revolucionario de la UP, y tras la cruenta consumación del Golpe de Estado. De igual manera, cabría repostular una lectura de ese primer estatuto en función del diferimiento “postdictatorial” que vehicula la escena de la transición democrática chilena, lo cual agudiza dramáticamente la problemática de la materialidad del soporte como punto neurálgico de memoria “en recuperación”.

Es en este contexto que Cecilia Vicuña comienza su trabajo artístico, desplegando un proyecto, una energía y

¹ Recordemos que Rojo, Salomone y Zapata señalan como piedra de inicio de la “marejada” de procesos independentistas y liberacionistas el año 1947, cuando “se logra la independencia de la colonia más grande del mundo, la India” (52), pero para los países latinoamericanos, que habían adquirido su independencia política —en su mayoría— hacía siglos, empieza entonces a evidenciarse otro problema, consignado por Roberto Fernández Retamar, en 1971: “integrados a lo que luego se llamaría [...] el ‘mundo libre’ nuestros países estrenarían una nueva manera de no ser independientes, a pesar de contar con escudos, himnos, banderas y presidentes: el neocolonialismo” (47).

un impulso arraigado en esas estrategias materiales que, más tarde, como hemos anticipado, van a adquirir un matiz de lectura diferente. Es así como, junto a la autodenominada “Tribu No” (hacia 1967), Vicuña se hace partícipe de una propuesta que, como enuncia el rotundo “no” de su nombre, “aspiraba a variar la sociedad” (Bianchi, 1990, 230), a producir un cambio, a partir, precisamente, de un movimiento estético y cultural. Sin duda, esta voluntad de “cambio”² que parecía acompañar a los jóvenes chilenos —como lo demuestra la protesta universitaria de 1967 que condujo a una serie de reformas— estaba, en un comienzo, llena de optimismo. Sin embargo, el entusiasmo se iría agotando no sólo en la medida en que el grupo fue perdiendo su organicidad, sino especialmente debido a que los proyectos se vieron bruscamente interrumpidos por el Golpe militar, que vino a terminar no sólo con la vida democrática de Chile, sino que, además, puede ser señalado —y así lo estipula Fernández Retamar— como el comienzo del fin de la época optimista de los movimientos de liberación y del modelo socialista de nación que se proponía como alternativa al capitalismo-imperialismo.

En 1972, Cecilia Vicuña tenía bajo el brazo un conjunto de 62 poemas que iba a ser publicado por Ediciones Universitarias de Valparaíso. Pero este plan inicial sufrió una serie de desplazamientos. Becada en Londres para estudiar artes visuales, se propuso “complementar” su trabajo literario con documentación fotográfica de sus obras plásticas. En el intertanto, el derrocamiento del presidente Salvador Allende detonó un nuevo desplazamiento y una nueva decisión en torno al destino, configuración e inscripción del proyecto. La autora decide publicar un libro que sólo rescata 15 poemas del original y su título, *Sabor a mí*, y que contiene, como ya se especificó, las fotos de objetos y pinturas, con sus “explicaciones” respectivas (que

2 La ambigüedad del término también formaba parte de las premisas.

aluden, por ejemplo, a formulaciones alegóricas de la situación de resistencia en el proceso político chileno), además de otros heterogéneos elementos de filiaciones íntimas o domésticas (textos de un cuaderno tipo diario de vida, una carta en su sobre), de resonancias orgánicas-procesuales entramadas con el vital despliegue revolucionario (una ramita verde), o de testimonios referidos a su propia obra (la descripción de una de sus exposiciones).

Como es notorio, la disposición textual y visual planeada para el formato de este libro enuncia, programáticamente, un conjunto de estrategias de reformulación del “libro de poemas” como institucionalidad de inscripción de autoría y de procedimientos de reconocimiento y de reclusión o contención de lo “poético” como categoría autónoma (burguesa). Desde luego, la irrupción de lo *objetual* sedimenta la posibilidad de entender esta premisa como una táctica poético-política de enunciación. Evidenciada tal “institucionalidad de la poesía” como canon operante en la conversión de lo “poético” en instancia de contemplación y, por ende, de des-activación del agente receptor, esta táctica de reformulación del “contrato interpretativo” entre autor y lector ofrece, también, otras vías de desarticulación. Principalmente, aquella que descompone el efecto de separación entre “autora” y “hablante lírico”, pero también, y en este mismo registro, aquella que certifica la “inutilidad práctica” del discurso poético. La misma procesualidad de la elaboración de este *libro-objeto* está permeada por el espesor del *cotidiano* de la revolución como eje de resistencia y emancipación sociocultural³. Las conmociones y variaciones del *proceso permanente* de la revolución emergen en la testimonialidad de los objetos y de sus fechas (en etiqueta) de construcción y de sentido, en el apremio de una situación vivenciada en el núcleo de una conjunción subjetiva y colectiva. Conjunción que convierte lo “poético” en “discurso de uso” y el “libro” en objetualidad que impulsa el permanente y activo despertar de la revolución.

Bajo estas circunstancias y en vista de estos antecedentes, parece plausible sostener, como argumentaremos a continuación, que el “libro-objeto” *Sabor a mí* permite calibrar la compleja encrucijada histórica que se sintomatiza en el devenir de una mutación: aquella que transfigura el discurso entusiasta por el proyecto socialista de nación, que se presenta como instancia de liberación anti-neocolonial y propuesta identitaria, en un discurso de resistencia “de baja intensidad” tras el golpe de Estado, pero que intenta evitar, estratégicamente, quedar resguardado en la eficacia de una resolución conmemorativa. En ello queda atestiguado, igualmente, las bases de un proyecto de recomposición posible de las fracturas mnémicas detonadas por el “acontecimiento” de la fisura cívico-social. Bajo este prisma, esta mutación tal vez permita visualizar, también ahora, para nosotros los destinatarios y agentes de recepción “en diferido” de esta obra, los retazos a partir de los cuales pueda llegar a constituirse la posibilidad de una trama verosímil, tras la aparente defenestración postdictatorial de esa posibilidad. En ello, parece comprometerse también la instancia de promesa ofrendada por este escrito.

I. EL SOCIALISMO COMO LUCHA ANTI-NEOCOLONIAL Y COMO CUESTIÓN IDENTITARIA

Sin lugar a dudas, como ya hemos anticipado, el trabajo de Cecilia Vicuña anterior al Golpe militar de 1973, que es recogido en *Sabor a mí*, exhibía una “exaltación del socialismo [que era no] tan solo intelectual, sino también vital” (Sepúlveda, 116). Acorde a la efervescencia de la

3 “[Los objetos] están concebidos como un Diario de Vida; cada día es un objeto (un capítulo) todos los días forman una novela” (en “Acerca de los objetos”).

época, al sesgo utopizante y épico de su entusiasmo y a la conjunción orgánica entre vanguardia política y renovación estética, el socialismo se presentaba no sólo como un proyecto político, sino como toda una *nueva* concepción de vida, que ofrecía un horizonte luminoso de cambios sociales y éticos. En este libro son múltiples las referencias al agotamiento del capitalismo como sistema de producción *de vida*, que irradiaba sus tentáculos hasta países “periféricos” como Chile, y la necesidad de contener y conjurar esa irrupción, por la vía revolucionaria, para generar el *cambio* y la emancipación política y sociocultural.

Por cierto, tales referencias se enhebran como fragmentos capaces de configurar, textual y visualmente, diversas microescenas, residuales y autobiográficas-colectivas, del quehacer de una subjetividad que acompaña las problemáticas del tejido cultural. Véase como ejemplo el poema erótico que —complementado con un dibujo— sugiere “Nuevos diseños eróticos para muebles”⁴. En él se hace referencia a las limitaciones que soporta el cuerpo en un modo de vida que la autora enuncia como “capitalista” y que, por su extensión al orbe, se equipara a la “civilización”: “las posiciones del cuerpo / en el mundo civilizado /son demasiado limitadas”. De esta manera, en el poema parece darse cuenta de la injerencia de la producción de un biopoder⁵ a partir de las premisas operativas, económicas, socioculturales y geopolíticas, de un neocolonialismo capitalista en expansión, que invade incluso el espacio de despliegue de la subjetividad en aquello que aparece como más íntimo. Luego de atenazar las bases ideológicas que

4 Vicuña, Cecilia *Sabor a mí*. Londres: Beau Geste Press, 1973. La edición no está numerada, por lo que, en adelante, se hará referencia a los textos aludiendo a su ubicación o a alguna característica particular.

5 Hardt y Negri definen el *biopoder* como “una forma de poder que regula la vida social desde su interior, siguiéndola, interpretándola, absorbiéndola y rearticulándola. El poder sólo puede alcanzar un dominio efectivo sobre toda la vida de la población cuando llega a constituir una función vital, integral, que cada individuo apoya y reactiva voluntariamente” (38).

subyacen a aquel sistema de producción de sentido, en este poema se declara, subversivamente, que “terminaremos con la posición / ‘sentada en una silla’ / para proponer distintos muebles”. Esto sugiere una pretensión de acabar con ese régimen de vida del que se evidencian sus preceptos hegemónicos y, asimismo, en vista de esa evidencia, la clara necesidad de crear una propuesta alternativa proactiva —de movilización general—, teniendo en cuenta no otra cosa sino el “beneficio de la salud y la belleza de todos los interesados”, el beneficio de la “gente”, del “pueblo”.

Otra manera en que se manifiesta ese impulso de cambio es en su particular forma de creación artística a partir de materiales de uso cotidiano, pequeñas cosas sin valor o simplemente desechos. Es lo que más tarde ella denominaría, adhiriendo tácitamente a ciertas formulaciones en boga, un “arte precario” (en contraste con la insinuación de una categorización del tipo “arte conceptual”, como llamó, tentativamente, Nemesio Antúnez a la obra “Otoño”⁶). En principio, el énfasis en esta materialidad “precaria” dice relación con el rechazo al modo “capitalista de existir”⁷, como puede desprenderse del modo de producción de este “libro-objeto”: se trata de un producto *artesanal* de muy pocos ejemplares, lo que pretende ir, por supuesto, absolutamente en contra del modo masivo de producción estandarizada.

Por otra parte, estos objetos cotidianos y obsoletos, pero “cargados”⁸, apuntan a constituir una es-

6 La exposición se llevó a cabo en el Museo de Bellas Artes, en 1971, pero Vicuña describe el evento en *Sabor a mí*, donde también hace alusión a este comentario de Antúnez: “14 junio / nemesio habla en la radio de mis hojas, la llama “obra conceptual”, así escucho por primera vez acerca del arte conceptual”.

7 Véase el texto “El triunfo de Latinoamérica” en *Sabor a mí*, también citado más adelante.

8 La autora hace referencia a la “carga” de los objetos de la siguiente manera: “un objeto muy tocado es un objeto cargado, un objeto transmisor”, en la sección “Texto del cuaderno café”.

pecie de “índice testimonial” de “la urgencia del presente” que, para Vicuña, por cierto, no representa sino “la urgencia de la revolución”. En este sentido, su trabajo enfatiza la sobrecarga de fugacidad y transitoriedad de los objetos devenidos fósiles de la cultura, llevando a un primer plano una reflexión sobre el presente que dé cuenta también, revulsivamente, para decirlo con Benjamin, del efecto de silenciamiento depositado sobre ellos, y que se ha almacenado como desactivación inoperante de la articulación de sus voces¹⁰. Es dándole voz a lo oprimido a través del arte y la poesía que Vicuña pretende inscribirse también como partícipe de la revolución¹¹.

Recapitulemos. Según hemos visto, en la obra de Vicuña se testifica la manifestación de la necesidad de un cambio radical de vida, que va de la mano con el rechazo al modo en que el capitalismo ha moldeado, devastadoramente, nuestras frágiles sociedades dependientes. Esta fase de implantación del modelo capitalista en nuestros espacios geopolíticos latinoamericanos documenta, por lo tanto, la necesidad de asumir nuestra historia de depredación y de opresión: “Nueva York se pinta roja porque se ha construido con la sangre de los pueblos explotados”. La “tradición” de la explotación y exterminio permite asumir a partir de esto, evidentemente, una curva histórica

9 Véase la descripción de la exposición “Otoño” en *Sabor a mí*.

10 Una cita en la que tan vez pueda resumirse este pensamiento es la siguiente: “El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces en las que prestamos oído un eco de otras, enmudecidas ahora?” (Benjamin, 48).

11 Al respecto, resulta interesante reparar en su explicación sobre el cuadro que pintó con la imagen de Violeta Parra: “Decidí pintar un retrato de Violeta para la serie *Heroes de la Revolución*, porque no todos los héroes tenían que ser dirigentes, pensadores o guerrilleros, había que poner héroes del existir, del pintar y el inventar”. No cabe duda de que Vicuña también quiere inscribirse como este tipo de *héroe de la revolución*, lo cual agrega, desde luego, una consignación de género al panteón de la liberación cultural latinoamericana.

más amplia: aquella que nos convoca a relocalizar la instancia emancipatoria enunciada en el socialismo, en la raíz que nos mantiene sujetos a la relación con lo aborigen americano. Por este motivo, es importante señalar que los materiales que la autora dispone se vinculan también a una “necesidad de hacer aflorar lo indígena” (Sepúlveda, 119, nota 20). De ello se desprende, con toda evidencia, la lógica diferencial del núcleo subversivo que aquí se constituye: aunar el rescate de una tradición ancestral con la dinamización crítica y revolucionaria atestiguada por el proyecto de una nueva nación socialista latinoamericana¹².

Efectivamente, en *Sabor a mí*, “El triunfo de Latinoamérica” se muestra como la diseminación de la semilla socialista que estaba germinando en Chile:

Chile podría ser el primer país completamente feliz del mundo, la inocencia y el éxtasis neolítico reaparecerían en una manera constantemente afectuosa de ser. [...] Habría mucho baile mucha música mucha amistad, una manera dichosa de existir.

Como hemos visto, ese proyecto socialista de nación que Vicuña sustenta, clama por ser fundado en base a una tradición propia¹³, ya que “socialismo y tierras salvajes (poesía) es lo único que nos puede salvar”¹⁴. Pero esta “recuperación de lo salvaje” no responde, sin duda, a un mero

12 Desde luego, este eje problemático encuentra, en el contexto americano, una formulación programática precisa en los escritos teóricos de Franz Fanon, en especial, *Los condenados de la Tierra*. Véase, a este respecto el capítulo IV “Sobre la cultura nacional”, en que se trabaja el problema de la legitimidad de una reivindicación de nacional.

13 Idea que también se encuentra en Fernández Retamar, quien pretendía combatir el neocolonialismo con un “socialismo indo-americano” que surgiera no de la metrópoli, sino de “nuestra propia realidad” (64); y, aunque de una manera diferente, también se desprende de las palabras del presidente Salvador Allende, cuando se refería a que en Chile se hacía “una revolución con empanadas y vino tinto”.

14 Ver “Texto del cuaderno café”.

ideario de exotismo endógeno. Lo que se está articulando responde, más bien, a una lucha identitaria netamente oposicional, o al menos de resistencia. Es así como *Sabor a mí* se propone abiertamente como una obra que aspira a plantearse *contra el complejo proceso de neocolonización*, vale decir, contra la dependencia cultural y económica de Latinoamérica, que se manifiesta de modos diversificados e inesperados.

A los argumentos esgrimidos, se suma el hecho de que esta posición se enuncia explícitamente en el texto. Se señala, en primer lugar, que “Latinoamérica no debe llegar a ser jamás como europa o U.S.”. El intervencionismo norteamericano se presenta como uno de los factores determinantes en la incapacidad de construir el país “como habíamos elegido”. Esto queda evidenciado cuando se señala que “para seguir construyendo el socialismo necesitamos un milagro” y lo primero que se nombra como tal es “que se desintegre la CIA”.

El gobierno socialista aparece, en otra instancia, como salvador, bajo un claro signo mesiánico. Así puede apreciarse en la página en que la autora dibuja un títere con aspecto de momia, en el que se lee “momio”¹⁵, cuyos hilos son manejados por manos que llevan inscrito en las mangas “CIA”. Junto a esta imagen aparece una mano con una tijera, que se identifica con las iniciales UP y en el texto se lee: “la Unidad Popular le va a cortar los hilos al momito (terminar con la intervención)”. El gobierno socialista—comunista—popular representa, de esta forma, el único medio capaz de contener y repeler la intervención extranjera que intenta reprimir el cambio hacia una nueva América, que sería “un continente dichoso, un continente comunista”. Sin embargo, el gobierno no puede actuar solo, necesita, como lo muestra el dibujo y se señala en el texto que lo acompaña (que por lo demás,

15 Palabra utilizada para referirse a la clase conservadora.

está en letra manuscrita¹⁶), el permanente, compacto y activo apoyo popular (de “todos”).

Coherentemente, el entusiasmo socialista invade la vida personal de la autora y, en consecuencia, su producción poética. Como señalamos en un inicio, la promulgada conjunción textual y visual de lo subjetivo y lo colectivo, en la obra de Cecilia Vicuña, consigna la vinculación operativa entre trabajo (producción creativa) e identidad (sociocultural): “Así como las industrias pasan al área social, yo pasé al área social, de la propiedad individual a la comunal”¹⁷. Desde este punto de arraigo, la autora realiza un llamado a todas las “conciencias” a unirse en este proyecto, porque “ya no necesitamos cambio de conciencia individual, solamente, sino un cambio de conciencia social”¹⁸.

Por este motivo, Vicuña plantea la necesidad de crear un “frente cultural”, que actúe como un solo “organismo de pensamiento y visión al servicio de la revolución”, donde “todos somos un solo cuerpo para destrozarnos el pensamiento reaccionario, la ideología burguesa, el individualismo, la seriedad y la angustia, la manera blanca, europea, capitalista de existir”¹⁹. El gobierno necesita el apoyo de los comunicadores y de los agentes culturales, para así formar “una nueva visión de la realidad” que “debe reemplazar a la antigua”. En otras palabras, lo que la autora hace remarcar es el hecho de que la intervención extranjera se ha movido también —o, especialmente— en un frente informativo, discursivo e ideológico y, por lo tanto, el arte y sus agentes de producción requieren, de la misma mane-

16 La letra a mano alzada —o aquella que imitaba lo manuscrito— es otra marca del “rechazo a su homóloga industrializada” (Sepúlveda, 119), y por tanto, de la distancia que se quiere establecer con respecto al modo capitalista de producción artística y de vida.

17 Texto que acompaña al objeto fechado el 12 de julio de 1973.

18 Ver texto —manuscrito— ubicado debajo de la hoja que sirve de soporte a la ramita verde.

19 Este texto se encuentra justo antes de la página que contiene la ramita.

ra, afianzar su inscripción operatoria como capacidad de respuesta en ese mismo plano. Al menos esto puede desprenderse de una lectura del paquete que envuelve “ataditos” de una especie de cuadernos en miniatura, hechos con envolturas de cigarrillos, que Vicuña consideraba como “mental newspapers” para combatir las mentiras de la CIA (Vicuña, *Quipoem*, 40). En este objeto, la artista utiliza materiales usuarios y personales, a la vez que populares, para inscribir un mensaje que pondría en cuestionamiento —si pudiera circular como un diario— los discursos emanados desde la metrópolis imperialista, EEUU, a través de sus agentes de inteligencia (la CIA). Se trata entonces de crear e insertar un contra-discurso a los circuitos ideológicos, el de la revolución, puesto que “la revolución me llevará a saber[,] porque desencadenará en mí otras maneras de VER más allá de los términos de ‘la liberación del y la oprimida’ o de la reconquista de sí misma por la india”.

Esta pretensión de desestabilizar el discurso hegemónico permanecerá, como veremos a continuación, en el nuevo entramado significativo que conformará la artista al reconstruir *Sabor a mí* tras la detonación del golpe de Estado.

II. UN NUEVO SENTIDO: LA NACIÓN DEVASTADA Y LA URGENCIA DE UNA RECUPERACIÓN HISTÓRICA DEL PROYECTO SOCIALISTA

Como ya se indicó, el Golpe militar contra el Estado chileno, en septiembre de 1973, provocó no sólo una ruptura en la vida democrática chilena, sino que además, puede ser señalado como “el comienzo del fin” (Rojo, Salomone y Zapata, 67) de los movimientos de liberación nacional.

Para Cecilia Vicuña, esta nueva coyuntura socio-política determinó, como ya lo remarcamos, la necesidad de reescribir y reestructurar el proyecto *Sabor a mí*, lo que

implicó dar un sentido diferente y una nueva función a los objetos presentados en este libro:

Cuando el proceso revolucionario chileno corría peligro porque la agitación derechista y las maniobras de la C.I.A. estaban alcanzando grados alarmantes, decidí hacer todos los días un objeto para sustentar la revolución.

Cuando vino el golpe de estado y el asesinato de Allende tuve que cambiar el sentido de mis objetos.

Aunque hacía meses el golpe se veía venir, primero se trataba de evitarlo. Desde que sobrevino los objetos son para que se organice la resistencia, para que se desarrolle el ejército revolucionario, se tome el poder y el socialismo pueda florecer en Chile, como habíamos elegido. (“Acerca de los Objetos”)

Es desde esta perspectiva que se puede señalar que, en este libro-objeto, no sólo queda registrada la expresión de un discurso de liberación anti-neocolonial, como se discutió previamente, sino que, a su vez, el texto da cuenta del proceso de transformación de ese discurso, a través de una *re-significación*²⁰ de la obra a partir de los hechos que sentenciaron al fracaso el proyecto socialista de nación.

Lo primero que se debe tener en cuenta es que el poemario original es desmontado por la inclusión de una diversidad de nuevos materiales en el libro. Vicuña reconstruye *Sabor a mí* como construía sus objetos: utilizó diversos materiales (que alguna vez tuvieron significado), otorgándoles un nuevo lineamiento. Sin embargo, en este caso la operación apunta en dos direcciones. En primer lugar, esta recuperación de materiales señala una necesidad de darle un *registro* a una realidad (experiencial) *en*

20 En este ensayo me hago cargo de la transformación de sentido que hace la propia autora, o más bien, aquella que se desprende de su obra; sin embargo, he excluído la “resignificación” del discurso de Cecilia Vicuña realizada desde las metrópolis (me refiero sobre todo a cómo su obra ha sido rescatada en Europa y Estados Unidos, por ejemplo, por grupos de la crítica feminista).

vías de extinción, cual es la de la vía chilena al socialismo, que comenzaba a teñirse del aura nostálgica de una materialidad ida. En segundo término, refuerza la urgencia de reinscribir esos materiales en una nueva coyuntura social de apremio y resistencia.

Con respecto al primer punto, las fotografías de los objetos y las pinturas se transforman en *evocaciones* de objetos que el receptor desplazado de *Sabor a mí* — espacialmente (el lector angloparlante) y temporalmente (las próximas generaciones de ciudadanos chilenos)— probablemente nunca ha visto ni le será posible ver, pero que, asumiendo la espectralidad de la evocación, le permitirán establecer la verosimilitud de un relato que corre riesgo de desaparecer. En consecuencia, todo el discurso de la precariedad del arte se ve conflictuado por la necesidad de otorgarle un registro a una materialidad ausente para “otros”. Desde esta perspectiva, las imágenes de los objetos artísticos y pinturas creadas por Vicuña, intentan incorporar la materialidad para contrarrestar la abstracción de las palabras y la escritura, tal como ocurre en la poesía indígena americana, en la que —según Ernesto Cardenal— “las imágenes concretas suplantarían las ideas abstractas” (en Bianchi, 1990, 236). Una operación similar, aunque a la inversa, se presenta en el relato de la exposición “Otoño”: se trata de una instalación de la que no ha quedado registro material (debido a la organicidad de los elementos involucrados en ella) ni visual (probablemente debido a que la propia artista no lo quiso así) y, en consecuencia, la única materialidad posible de rescatar en un futuro es la de la escritura, que da cuenta del acontecimiento. Por esta razón, se puede considerar que, si bien es cierto que las imágenes constituyen un nuevo apoyo al lenguaje, lo que se juega en *Sabor a mí* es una complementación bidireccional de los distintos tipos de registros, con el fin de emplear todos los medios posibles para la activa documentación de una realidad perdida y la difusión de cierto “mensaje”. De este modo, la precariedad del lenguaje para dar cuenta de una realidad,

coincide aquí con la precariedad de las condiciones de expresión y vida en el Chile bajo dictadura.

Evidentemente, esta *obsesión* por dejar un registro constituye una “seña de autoría que se resiste a abandonar lo que perece” (Sepúlveda, 114). Vale decir, el gesto grandilocuente de inscripción de autoría queda mimetizado, en este caso, en la débil grafía de la resistencia como gesto, enunciada como obsesión melancólica. En efecto, la melancolía por las cosas cotidianas, simples, que guardaban un significado que se ha perdido, queda plasmada en un plano personal en el poema “número telefónico”, en el que se lamenta el cambio de número de una persona querida, puesto que el nuevo “no significa nada”, no retiene todo el espesor de significación que ella ha construido alrededor del antiguo, asociándolo a una voz, a una historia, a una “mitología”. Es por esta misma vía factual que se desprende el viso melancólico por el proyecto socialista que se vio truncado. No en vano, en esta obra se recupera parte de un cuaderno de “celebración de esos 3 años”, septiembre 1970-1973, en que “chile fue el lugar más extraordinario de la tierra” (“Texto del cuaderno café”), como también todos los trabajos artísticos anteriores que contenían esa “lectura” de Chile como “un lugar para visiones”²¹.

Esta obsesión, no obstante, no se traduce tan sólo en el mero gesto melancólico de quien no puede “aceptar la rapidez con que el tiempo se convierte en pasado” (Sepúlveda, 115). En el intento de reinscripción dentro de la nueva contigencia socio-política y cultural que impone el parámetro autoritario, esta obsesión melancólica apunta a una maniobra de reconversión activa en promesa y apertura de recuperación. Bajo este prisma, el rescate de los residuos y despojos va de la mano de una revalorización de objetos, ideas, sesgos y materiales decrépitos u

21 Como aquella, muy elocuente con respecto al deseo de liberación cultural, que se explica como “sueño: los indios matan al papa, marzo 1971”.

olvidados. Se trata de exponer una realidad que no sólo ha desaparecido por “efecto del tiempo”, sino que lo ha hecho porque ha sido *borrada*, tachada, mantenida oculta bajo el sello despiadado de la opresión. Es el rescate de una realidad violentada, *desaparecida*: configurándose tal efecto de desaparición como reciprocidad posible entre los pueblos aborígenes desplazados o exterminados, y la ominosa ausencia de los cuerpos civiles en el desolado paisaje dictatorial.

La violencia de la intervención y, luego, del Golpe militar y la dictadura como conmociones de la representación, queda plasmada en varias ocasiones. Un claro ejemplo es el texto que acompaña al objeto alegórico²² con fecha 20 de agosto de 1973:

Esta es la sangre de los obreros asesinados por los fascistas de “Patria y Libertad”. Están en papel de calco para que su dolor se multiplique en los demás y cada uno lo sienta como su propio dolor, levantándose así contra la sedición.

Ese espejeante efecto multiplicador de un dolor encarnado por el cuerpo social como prefiguración de un espacio de subversión eventual, también se emplaza en otro de los textos más elocuentes al respecto, aquél que “explica” el cuadro “La muerte de Salvador Allende” (del cual no hay registro fotográfico):

La muerte de Salvador Allende es un crimen en el sentido de que todos los crímenes son el mismo crimen. No era solo a él que estaban matando, era mi vida, la vida de todos los que vivían, de todos los que se alimentaban en el gozo de la construcción del socialismo como tarea manual, tarea solar, dicha sin fin.

22 Sintomáticamente, los objetos que elabora Vicuña emergen con una extraña cualidad “cósica-totémica”. Reacios a una secuencia descriptiva, y a sabiendas de que este aspecto constituye una plataforma de problemas que debe tenerse en consideración (en especial, por lo que respecta a la misma conjunción poético-visual de la autora), valga por el momento, apenas, una mención de esta circunstancia, que amerita por cierto un examen más detenido.

No sólo se ha terminado con la vida de personas, sino que la nación entera ha sido devastada, se ha transformado “en un desierto lo que antes era vergel”.

Sin embargo, en medio de esta devastación, de este desierto, Vicuña siembra una luz de esperanza, señalando que “si la muerte sirve para la resurrección, el desierto volverá a germinar”. En base a este motivo, el rescate de objetos olvidados, como *aquello en que la misma revolución ha derivado*, toma un nuevo sentido de reconstrucción de un pasado que ha sido arrebatado, para fundar así un nuevo futuro. Es de esta manera que se puede entender también la compulsión de la artista por hacer paquetes o “cambuchitos”, como aquel de los mini-diarios (ya descrito con anterioridad), puesto que funcionan como cápsulas reminiscentes, también “cargadas” auráticamente, para ser abiertas en un lugar distante —donde no se conoce lo acontecido— o bien en una instancia futura —ojalá próxima— donde se pueda desplegar la memoria como un germen de subversión rearticulante²³.

Evidentemente, lo que pueda “llegar a ocurrir” con el contenido de esas cápsulas, como, análogamente, con el contenido de este mismo libro, *Sabor a mí*, dependerá sólo del hilado que podamos darle *desde* ese presente (el que ronda la conflagración del “Golpe”) que se convertirá en pasado, *hacia* el futuro que será nuestro presente. Esto implica, por cierto, una mutación recíproca: es *ese* presente (hoy devenido), *aún*, ineludiblemente, *nuestro*. Esto queda expresado de manera categórica en el texto “Almagria”, en el que este personaje, Almagria, se muestra en un pasado, en un presente y en un futuro. En el pasado, se señala, ella podía escuchar “sus propias visiones”, tal como lo hacía Chile —según se ha manifes-

23 A la luz de esta operatoria, resulta interesante estudiar la exposición llevada a cabo por Vicuña en la Galería Gabriela Mistral el año 2000, denominada *Semi ya*, en la que trabaja particularmente con semillas y enuncia que: “La semilla ha esperado todo este tiempo para sembrar”. En el catálogo de la exposición, Vicuña señala que había juntado semillas desde 1971, año en que le propuso a Allende hacer un día de la semilla y él le dijo, entre risas, “quizá para el año dos mil”.

tado anteriormente en el libro— por lo que “comprendía su urdimbre”. Pero en el presente, Almagria “ha perdido todas sus certezas”, puesto que perdió “el hilo que comunicaba con el cosmos”. En el futuro, se le presentan dos tipos de vida a los que ella puede optar: una en que no se recupera el tejido y otra en la que sí se rehace o recompone. Naturalmente, es en el futuro en que se ha conseguido recobrar el hilo en el cual Almagria “recuperaría su gozo, su visión”. El cumplimiento de esa promesa recae, desde luego, en el modo como consigamos sostener el peso de esa *memoria*.

En consecuencia, depende de nosotros que la utopía anti-capitalista, anti-neocolonial de existencia —que sería un modo socialista basado en nuestra historia— no quede replegada al pasado como un desperdicio (utopizante) más, perdido en un río lleno de desechos²⁴. Depende de nosotros, como comunidad amenazada por la dispersión y el desmembramiento, que lo que ha sido significativo y puede completar un tramado histórico no quede perdido entre lo que no tiene sentido. Esta llamada a una *activa preservación comunitaria* perfila, en el trazado complejo de este libro-objeto, un cauce que secretamente perfila el problema referencial que es la memoria como tal preservación, o bien, que es la memoria como efecto de resurrección en esta especie de “memorial book”²⁵. Tal vez sea esta silenciosa comunión entre registro mnémico, materialidad inscriptora del recuerdo, y posibilidad articulante de la rememoración activa, lo que compendia con mayor elocuencia el sustrato denso de significaciones que este conjunto de escritos nos ha legado.

24 Como quedan los propios objetos de Vicuña en el río Hudson, en “A Galaxy of Litter”, Nueva York, 1989 (*Quipoem*, 85).

25 En la sección “Past Lives: Post-Memories in Exile” de *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Marianne Hirsch describe la tradición judía de los “yizker bikher” o “memorial books”. Estos libros eran escritos por “the survivors of the pogroms” (246) con la intención de construir “the memory of individual destroyed cultures” (246), lo que podría servir “as a resource and model for children of survivors” (246).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter “Sobre el concepto de la historia”, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia* (traducción y notas de Pablo Oyarzún). Santiago: ARCIS-LOM, 1996.
- Bianchi, Soledad “Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la ‘Tribu No’”, *Poesía chilena (miradas-enfoques-apuntes)*. Santiago: Documentos/CESOC, 1990.
- Bianchi, Soledad “Tribu No”, *La memoria: modelo para armar*. Santiago: Dirección Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- Fanon, Franz “Sobre la cultura nacional”, *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de cultura económica, 1971.
- Fernández Retamar, Roberto “Caliban”, *Todo Caliban*. Concepción: Cuadernos de Atenea, 1998.
- Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Hirsch, Marianne “Past Lives”, in: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass. (USA)-London, England, Harvard University Press, 1997, cap.8, 241-268.
- Rojo, G.; Salome, A.; Zapata, C. *Postcolonialidad y nación*. Santiago: Lom, 2003.
- Sepúlveda, Magda “Cecilia Vicuña: la subjetividad poética como una operación contracanónica”, *Revista Chilena de Literatura* N° 57. Santiago: noviembre, 2000, 111-126.
- Vicuña, Cecilia *Sabor a mí*. Londres: Beau Geste Press, 1973.
- Vicuña, Cecilia *Semi ya*. Catálogo de exposición en Galería Gabriela Mistral, 14 de marzo / abril 2000.
- Vicuña, Cecilia and Kanaal Art Foundation *The Precarious / Qui-poem*. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.