

Nelly Richard

conversación entre: Germán Bravo Martín Hopenhayn Nelly Richard Adriana Valdés

UNA CITA LIMITROFE ENTRE NEOVANGUARDIA Y POSTVANGUARDIA

Una mirada sobre el desarrollo artístico nacional señala cómo «la evolución del arte en Chile, desde fines de los 50, puede ser descrita como una serie de modernizaciones» (1) tendiente a constituir «una modernidad del arte, consciente de si misma y organizada (...) como campo de indagaciones y ejecuciones» que busca incidir «en todos los nudos del circuito de producción artística; en la obra, en el productor, en el público, en las relaciones múltiples entre ellos, en la fijación institucional de esas relaciones, en las determinaciones del arte mismo y de su nexo con lo real» (2).

La gradual progresión de ese orden se vió bruscamente sacudida, después de 1973, cuando movimientos artísticos, programas estéticos y fuerzas culturales, tuvieron que abandonar la pretensión de entablar mutuas correspondencias de signos porque la interreferencialidad de las series «arte», «sociedad», «cultura», «modernidad», etc. había sido dislocada por los quiebres de la totalidad histórica y política.

Existe un grupo experimental chileno (el grupo CADA) que protagonizó la escena de tal dislocación al realizar una cita limítrofe del arte neovanguardista en el convulsionado paisaje de la dictadura, cuando las transformaciones de la sociedad ya sugerían la rotura de las ideas de totalidad y de totalización que sustentaron la crítica vanguardista a la ideología del sistema artístico y social.

Los confines de la institución y su desborde.

El grupo CADA es parte de la escena de arte chileno llamada «escena de avanzada» (3) que se constituyó después de 1977, y cuyo perfil más polémico se debió al radicalismo crítico de sus experimentaciones de lenguajes dirigidas vehementemente contra el sistema-arte. La «escena de avanzada» formaba un campo de propuestas estéticas que compartieron, entre otras marcas, «la exigencia de evidenciar en la obra lucidez analítica aceca de la condicionalidad social e ideológica de su propio ejercicio» y «una tensa lógica de confrontación entre su status (y su voluntad) de marginalidad y las distintas instancias institucionalizadas» (4).

El conjunto de reformulaciones socioestéticas que propone la «avanzada» se explicita en torno a los siguientes cortes y fracturas:

– El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (sacralización del aura, fetichización de la pieza única, etc.) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, y acompañado por la reinserción social de la imagen en el contexto serial y reproductivo de la visualidad de masas (la foto documental, la noticia de prensa) y de los subgéneros de la cultura popular (la historieta, la telenovela).

– El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la «obra maestra» (las historias del arte, el Museo) y del circuito de mercantilización de la obraproducto (las galerías) mediante prácticas como la performance o las instalaciones-video que descuadran la tradición reificadora del consumo artístico.

– La transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que rebasaban especificidades de técnica y formato, mezclando -transdisciplinariamente- el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política.

Todas las obras que conformaban la «avanzada» participaron de ese mismo corte rupturista. Pero el grupo CADA exacerbó ese corte al reenfatizar el llamado vanguardista a translimitar y fusionar los escenarios del arte, de la política y de la sociedad.

El grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) nace en 1979 integrado por dos escritores (Raul Zurita y Diamela Eltit), un sociólogo (Fernando Balcells) y dos artistas visuales (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo). Pese a la posterior desestructuración de su núcleo de base, el grupo CADA mantendrá a lo largo de su historia la misma tensión interproductiva de una combinación de registros entre lo cultural (el arte, la literatura), lo social (el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva) y lo político (su vinculación a las fuerzas de cambio movilizadas por referentes de izquierda).

Los principales trabajos firmados por el grupo CADA en la fase culminante de la «avanzada» son dos: « Para no morir de hambre en el arte» (1979) y «¡ Ay Sudamérica !»

(1981).

«Para no morir de hambre en el arte» se componía de las siguientes intervenciones que la obra programó simultaneamente:

- los artistas chilenos distribuyen cien litros de leche

entre las familias de un sector pobre de Santiago;

una página de la revista HOY es desviada de su función periodística para convertirse en uno de los soportes de enunciación de la obra que lleva el siguiente texto: «imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar»;

 frente a la sede de las Naciones Unidas, se lee un texto grabado en cinco idiomas que retrata a Chile en el panorama internacional bajo el signo de su precariedad y

marginación;

- en la galería de arte Centro Imagen, se sella una caja de acrílico que contiene las bolsas de leche no repartidas en la población junto con un ejemplar de la revista HOY y la cinta del texto leido frente a la ONU. La leche permanece ahí hasta su descomposición con el texto: «Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural»;

 diez camiones lecheros desfilan por la ciudad desde un centro productor de leche -la industria- hasta un centro conservador de arte -el Museo;

 la extensión de un lienzo tacha la entrada del Museo metaforizando un acto de clausura institucional.

Realizado dos años después en forma igualmente colectiva, el trabajo «¡ Ay Sudamérica!» consta del lanzamiento desde tres aviones de 400.000 volantes caídos sobre sectores pobres de la ciudad de Santiago, que llevan impresa la siguiente proposición: «El trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vale: cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista».

Los dos trabajos del CADA editan las principales consignas vanguardistas a través de ciertas recurrencias programáticas como, por ejemplo, el uso del panfleto que sirve de acompañante teórico-discursivo y de soporte propagandístico, y que conjuga los efectos más propios de la retórica del género: predicante, exhortativo, militante, utopista, concientizador, profetizante, etc. Dos son los anhelos reivindicativos que transmiten las principales consignas vanguardistas citadas por el grupo CADA: la fusión arte/vida y la fusión arte/política.

1) la fusión arte/vida.

«Tenemos obras de arte porque tenemos la institución» que las categoriza como tales, decía Peter Bürger (5). Es decir: el arte se valoriza socialmente como arte debido al discurso institucional (las historias del arte, el museo, etc.) que traza las fronteras simbólicas y materiales encargadas de acotar el valor de artisticidad de la obra y de circunscribirlo a un determinado marco de diferenciación estética. La prueba está dada por el «Urinario» de Duchamp (1919) que señaliza y problematiza a la vez la convencionalidad del límite entre arte y no arte. Si la institución artística es el marco normativo del arte que lo define y lo consagra socialmente como tal, será necesario atacar esa institución para revolucionar el significado y la función del arte hacien-

do explotar las fronteras que lo divorcian de la vida.

Cuando el grupo CADA, en «Para no morir de hambre en el arte», tacha el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes con un lienzo que bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero, como Museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo chileno (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como «el verdadero Museo» en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser -por inversión de la mirada- la nueva obra de arte a contemplar. La temporalidad móvil de la calle es el formato abierto y situacional de una obra-acontecimiento que contesta el tiempo muerto (estático) de los cuadros de Museo. La calle, «al expandir la realidad de público de arte hacia aquella masividad que habitualmente se encuentra ajena a él» (6), denuncia la convención elitista de la pintura recluida en el adentro selectivo del arte. Para romper la clausura del adentro (los intramuros) del arte y lograr la finalidad vanguardista de su incorporación al afuera de la vida, es necesario abolir las divisiones que incomunican el arte: los muros de una sala = el encierro del arte y la institución como cierre. Para que «arte» y «vida» intercambien sus signos horizontalmente, hace también falta anular los rasgos de superioridad y excepcionalidad que distinguen (remarcan y favorecen) el significado privativo del arte. En los trabajos del CADA, la página del libro se desdibuja hasta fundirse en el paisaje de Chile que la desplaza y la reemplaza. La imagen del autor se desindividualiza hasta perderse -multiplicada- en el anonimato: «cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista». En la proximidad de los conceptos elaborados por el artista alemán Wolf Vostell, el grupo CADA declara que el artista es «un simple obrero de la experiencia» y que su obra no es sino «vida corregida»: autoprocesamiento crítico de la vida diaria remodelada en sustancia estética.

El llamado vanguardista a vivir el arte como fusión in-

tegral entre estética y cotidianeidad, implica superar los confines simbólicos y materiales de la institución artística y «desmontar la noción maniqueista del arte como alternancia de vida» (7). Implica reconciliar arte y vida en un todo sin divisiones ni compartimentaciones. Divisiones de lenguajes y compartimentaciones de esferas y valores son las culpables -para ese vanguardismo artístico- de haber reforzado la lógica interna de cada práctica, forzándola a la clausura de la autoreferencia. «La impugnación tanto de la autoreferencialidad del arte como el concepto de práctica específica» (8) buscada por el CADA, exige la disolución de los valores de autonomía y de especificidad artísticas fijados por los limites que separan y norman la distancia entre realidad (vida) y discurso (arte). La eliminación de todo límite diferencializador entre código (la mediación del signo) y experiencia (la in-mediatez de lo real) es la condición necesaria para que finalmente se cumpla «la utopía de la reintegración (metafísica o revolucionaria)» del arte en el continuum de la existencia (9), sin la interrupción de un sistema de puntuación semiótico-cultural que implique corte o separación. Esa utopía vanguardista compartida por el CADA es la de una continuidad fusional de la experiencia que busca trascender la dis-continuidad de los signos que intervienen lo real «delimitando campos de acción, formalizando relaciones sociales, institucionalizando los procesos de interacción» (10) con ritos separadores y normas diferenciadoras.

2) la fusión arte/política.

El CADA tomó forma como grupo artístico cuando el universo dictatorial estaba dominado por la sujeción a los límites simbólicos y territoriales. La salida-de-marco practicada por las obras de la «avanzada» era una crítica metáforica al en-marque dictatorial que buscaba recluir y segregar tanto los cuerpos como el orden del discurso, partiendo de una transgresión a la convención pictórica del cuadro. Una transgresión que era a la vez una agresión a las

leyes de reducción a reductos (disciplinas y especificidades) que compartimentan y aíslan las prácticas culturales. Para el CADA, ese gesto tuvo el carácter de una «rebelión vanguardista como respuesta al reclamo radical de autonomía hecha por el esteticismo» del arte por el arte (11).

Contra el supuesto burgués de «la estética de la autonomía», el CADA extremó el militantismo de un arte de compromiso social que buscaba traspasar las definiciones restringidas del arte y de la política, inscribiéndose en la linea de una cierta vanguardia latinoamericana que parecía haber demostrado, según el mismo CADA, que era ya «posible entender tanto los objetivos colectivos (una sociedad sin clases) como la militancia en dichos objetivos, como acciones de arte, es decir, como obras» (12).

Para el CADA, el «todo es político» de los ideólogos «se trastoca(ba) en un vehemente «todo es arte»» (13) que reclamaba la ausencia de todo límite (frontera discursiva) porque cada límite era visto como limitación a suprimir. La ausencia de límites formulaba la utopía de lo i-limitado afirmando la creencia en un arte todopoderoso capaz de exceder el tope de cualquier división reglamentaria. Un arte que represente incluso «el derrumbe de cualquier forma de limitación» (14) a través de la utopía salvadora de una macrolibertad que «supere todos los condicionamientos» (15) y que trascienda todas las dependencias y sujeciones en una especie de más allá de las reglas que articulan -normándola- la praxis humana, tal como lo planteaba Raul Zurita en el manifiesto que acompañaba las «Escrituras en el Cielo» realizadas en 1982 en Nueva York.

El militantismo vanguardista del CADA lo llevaba, por una parte, a definirse a si mismo como «fuerza revolucionaria» que apostaba al arte -y a los medios estéticos- para desencadenar socialmente una toma de consciencia y de liberación colectivas. Pero lo llevaba también a sumar ese movimiento a un proyecto más global que orientara y justificara -como vector de legitimidad- su quehacer artístico: la obra «plantea su eficacia en la perspectiva general de construcción de un orden distinto» (16). Esa perspectiva

general era la marcada por el horizonte teleológico de cumplimiento histórico-social de la obra que sobredeterminaba su sentido, traspasándolo a la macrodimensión de una serie de cambios estructurales que debían atravesar toda la sociedad. El juicio artístico sobre la validez de la obra -corroborada por la sanción histórica del devenir social- dependía de su eficaz contribución a la materialización de estos cambios. Para sus autores, «la postulación entonces de las acciones de arte como un «Arte de la Historia» debía ser aprendido en todas su consecuencias ya que «su éxito o fracaso no es ajeno al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno». (17). Esas consideraciones visionarias sobre el rol precursor del arte que anticipa el devenir social, descansaban en una concepción finalista de la historia tomada como decurso lineal y marcha evolutiva hacia la plenitud de un resultado. Marcha conducida por una ley inequívoca de racionalización del proceso sustentada en el rol emancipatorio de «la clase obrera, portadora de la historia» (18) cuyo ascenso revolucionario culmina en «la producción de una sociedad sin clases» (19).

El llamado artístico-revolucionario del CADA reiteraba la tendencia a la no división como principio totalista de categorización universal. Tal como la síntesis arte/vida planteaba lo real como todo indiferenciado (sin límites formales entre los distintos regímenes de experiencia y discursos), la fusión arte/política planteaba lo social y lo histórico como totalidades unificadas: la historia como plenum de sentido al servicio de un referente último y trascendente, la sociedad como macro-horizonte que absorberá las diferencias y resolverá las contradicciones una vez concretada la utopía del cuerpo homogéneo (indivisible) de «la sociedad sin clases».

Cita neovanguardista y horizonte «post».

La cita neovanguardista que practicó el grupo CADA tuvo como horizonte el dislocado paisaje de la dictadura chilena. Un paisaje cuyas zonas contestatarias eran habitadas por distintas fuerzas y direccionalidades de sentido que buscaban resignificar la crisis con vocabularios alternativos.

Dentro del mismo trabajo del grupo CADA y pese a la voluntad de programa vehiculada por su autodiscurso, era ya posible encontrar ciertas discordancias en el planteamiento de las relaciones entre arte y sociedad que tematizaban el montaje de las obras. Un primer descalce entre postulación teórica (el programa del CADA) y materialización estética (sus «acciones de arte») da a leer una ambivalencia de sentido: mientras el programa teórico defiende la totalización de lo social como escenario de transformaciones globales que envuelve el contenido de la obra, las «acciones de arte» se encargan de demultiplicar esa totalidad al intervenir segmentariamente sus planos significantes. Es lo que ocurre en «Para no morir de hambre en el arte» cuando el desfile de los camiones por la calle, la exhibición de la leche en la galería, la ocupación de una página de revista, la intervención del Museo, etc. arman una serie de alteraciones locales de la trama urbana que se producen por tramos y que desmienten entonces la figura maximalista del «sistema total». Muchas otras ambivalencias de postulados contenidas en el interior del propio trabajo del grupo CADA, sugerían una primera bifurcación de la mirada chilena post-dictadura en la relación entre arte, política y sociedad: por una parte -y, sin duda, fue la parte más vistosa- los textos hacían resonar el utopismo de las vanguardias con sus ecos fundacionales y mesiánicos que proyectaban un futuro redimido por la abolición de todas las divisiones y, por otra parte, las obras planteaban un «arte de situación» que multiplicaba acciones localizadas en diferentes puntos de intersección de la trama socio-institucional.

También la «escena de avanzada» se dividía entre el planteamiento neovanguardista del CADA y otras prácticas que se distanciaban de su utopismo mesiánico. Mientras el CADA había elegido responder a la violencia chilena de la desintegración social reforzando la síntesis integradora y cohesionadora del Todo (la sociedad entera como macroescenario de la revolución artística), otras prácticas

-Leppe, Dittborn, Altamirano, Diaz, Brugnoli-Errazuriz, etc.- trabajaban la erraticidad del fragmento y «la memoria desilusionante del deshecho (20) como restos de sentido en precarios tránsitos que escapaban a la grandilocuencia de las grandes síntesis abarcadoras. Sus obras -que buscaban practicar la «desinstalación de toda mirada unificadora» (Brugnoli)- estaban en franco desacuerdo con las imágenes globalizantes de historia y sociedad en las que el CADA buscaba subsumir la práctica artística. Esa desinstalación de la mirada practicada por las obras de Leppe, Dittborn, Altamirano, Diaz, Brugnoli-Errazuriz, armaba complicidad con las identidades fracturadas de una biografía rota que desenfatizaba la tendencia al monumentalismo heróico del CADA y sus emblemas revolucionarios de una verdad universal de la conciencia histórica: la del modelo proletario como «sujeto testigo/operador» destinado -según Gonzalo Muñoz- a realizar «la reapropiación simbólica de la vida y de los espacios, intentando dominar en su sentido la forma salvaje del presente (...) y formular a través de la potencia de la historia el deseo de futuro» (21). Mientras el CADA imaginaba la vida como reverso informal (desestructurado) del arte, esas otras prácticas se defendían del mito naturalista enfatizando la realidad como el producto semiotizado de artificios discursivos y operando sobre lo real en términos de discontinuidad, recorte, y montaje sintácticos. Mientras el CADA subordinaba el arte a una referencia plena de sociedad homogénea y transparente, ellas escenificaban el fracaso de las linealidades ascendentes y el debilitamiento del sentido a través de secuencias inconexas, de micro-narrativas fragmentarias y dispersas.

Estas diferencias de planteamientos entre el rupturismo de la vanguardia utópica-revolucionaria citada por el CADA y el desconstructivismo crítico de un arte postvanguardista, fueron parte del complejo paisaje que rodeaba los cambios de sensibilidad ideológico-cultural marcados por las tres empresas de : 1) destrucción (la violencia homicida del corte militar), 2) reconstrucción (la resimbolización

del nexo comunitario como fuerza de identidad nacional), 3) desconstrucción (el surgimiento de un «discurso de la crisis» (Cánovas) que aprendió a desconfiar de toda remonumentalización de la historia).

Las dos tendencias mencionadas dentro de la «avanzada» escenificaban modelos alternativos de planteamiento de las relaciones entre arte y crítica social: la primera, en la linea de las vanguardias, reivindicaba el proyecto estético como vinculador de fuerzas de cambio que pretenden transformar el conjunto de las estructuras sociales, y la segunda, en la línea de la crítica postmodernista a la ideología de las vanguardias, buscaba diseñar operaciones de subconjunto capaces de alterar y subvertir la lógica del sistema a través de un juego micrológico de acciones situadas.

Por equivocada que pueda ser «la acostumbrada igualación de vanguardia y modernismo» (22), esa igualación ha llevado a pensar que «lo que hoy en día se conoce con el nombre de posmodernismo podría con más precisión denominarse posvanguardia» (23). De hecho, la crisis de las vanguardias ha sido una de las referencias principales del debate postmodernista. La primera suposición vanguardista cuestionada por el postmodernismo, es su fe radicalista en una contra-institucionalidad absoluta. La figura hereje del llamado contra el orden fue reiterada por las vanguardias bajo la dimensión -antiburguesa- de la provocación y del escándalo: la habilidad con la que el sistema de convenciones (el gusto, la tradición) supo reingresar el gesto iconoclasta al catálogo razonado de las desviaciones permitidas -neutralizando así el ademán contestatario y reeducando el exabrupto como modal, por cortesía del mercadodespertó la primera sospecha en torno al mito radicalista de la transgresión institucional.

La sospecha del postmodernismo alcanzó también la ideología vanguardista del progreso que buscaba destruir los símbolos retardatarios de la academia o de la institución, liquidando toda atadura con el pasado: exacerbando una dialéctica continuidad-ruptura que resolvía el salto bajo la forma intransigente del corte fundacional. Las cate-

gorías postmodernas de lo asincrónico y de lo discontinuo refutan la continuidad historicista de esa lógica vanguardista basada en una recta evolutiva de avances y superaciones, argumentando el fracaso de las racionalidades uniformes. Tal fracaso cancela el valor metafísico de una historia guíada ascendentemente por una finalidad última que sobredetermina la marcha de su acontecer. En el caso de las vanguardias, la finalidad anticipada por su explosión de lenguajes era la revolución social: derrocar el orden como metáfora de la institución guardiana del sistema fue la consigna anarquista de un arte motivado por la utopía revolucionaria de una transformación global de la sociedad. La crítica postmoderna rebate esa fórmula totalista de la vanguardia que supeditaba la obra a la metajustificación trascendente de un significado redentor. Y plantea que sólo es posible reconjugar alternativas de futuro tomando en cuenta sentidos parciales y cruzados, ya que se vencieron las esperanzas de cifrar -unilinealmente- todos los deseos de liberación social en un mismo tipo de protagonismo emancipatorio que desencadene los cambios a partir de una ley única de transformación histórica.

Todas estas revisiones del modelo de arte vanguardista entraron a jugar informalmente en las redefiniciones de una nueva sensibilidad cultural que comenzó a operar en Chile después de los 80. Una sensibilidad marcada -entre otros rasgos- por un «reflujo del sentido heróico del arte y de la literatura (como «concientización), alejamiento del modelo de intelectual carismático, intérprete del pueblo y portador de un sentido de la historia», por su «distanciamiento del populismo artístico y del nacionalismo cultural» (24) y por querer «borrar las huellas del pensamiento teleológico y erosionar la idea tradicional de la unicidad del sujeto como fuente de significación» (25).

Los trabajos del CADA desplegaron toda su potencia artística en medio de estas fracturas de contexto que obligaron a una reconceptualización de las relaciones entre arte, política y sociedad. El CADA es el primer ejemplo histórico de un arte chileno de vanguardia -como paradig-

ma de un saturado compromiso entre experimentalimo estético y radicalismo político-, pero ese paradigma se arma estéticamente justo cuando se desarma su campo de referencias y aplicaciones crítico-sociales. Un campo que ya no puede responder a la fantasía utópica de un proyecto de emancipación global porque su sujeto expresa una constelación diversificada y plural de aspiraciones, rechazos, luchas y contradicciones, no más reductibles a una conciencia unívoca de la historia.

Post scriptum: la cita que se re-cita.

Visto desde el catálogo de las historias del arte internacional, «el rendimiento global de las vanguardias -una vez que ingresan en su estadio de fijación histórica, es decir, una vez clausurado su deseo programático de fusión entre la práctica de arte y el ejercicio de la vida- es la disponibilidad general de las técnicas» (26). Vista desde la pobreza de inventario del arte chileno en el que técnicas y medios productivos son más restringidos que extensivos, la disponibilidad en cuestión pasa más bien a ser la de «una suma de gestos», como dice Pablo Oyarzún. Y en el caso del arte de la «avanzada», esta suma se resumió -ejemplarmente- al simbolismo del «gesto de la apropiación del arte como apropiación de la «propia» historia» (27). ¿ Que devino ese gesto de la vanguardia retomado en Chile por uno de los autores que lo fundaron, cuando historia, signos e instituciones, se habían ya librado de su pasado de antagonismos para rearticular nuevos pactos de entendimiento social en una lengua de consensos ?

En Agosto 1993, el poeta chileno R. Zurita realizó una intervención en el desierto del Norte de Chile (56 kms al interior de Antofagasta) que consistió en escribir en su superficie una frase de 3 kms de ancho: «Ni pena ni miedo». Zurita -ex miembro fundador del grupo CADA- realiza una doble cita: re-cita su propia poesía que, desde el «Purgatorio» de 1979, ocupa el tropo del desierto chileno para figurar el rol evangelizador de las «nuevas escrituras» que tras-

cendieron el dolor de la crucifixión nacional, y cita -por inversión de soportes- «Las escrituras en el cielo» realizadas por él en Nueva York en 1982 con el grupo CADA. El gesto zuritiano de hoy reitera una de las postulaciones neovanguardistas que articulaban las obras del CADA: la de disolver la frontera de los géneros tradicionales realizando una acción que no se enmarca dentro de ningún formato establecido (la obra es «ni poesía, ni escultura, ni pintura, ni arquitectura, ni monumento, ni «obras públicas», ni publicidad, ni máxima popular» (28) siendo todo eso a la vez), y la de desplazar el acto creativo a un soporte vital (el paisaje chileno) donde la obra pueda ser recepcionado virtualmente por cualquiera -en este caso, un pasajero aéreo- sin la sobredeterminación cultural de un marco de referencialidad artística. La obra reedita los cruces transgenéricos del CADA, pero sin la agresividad contra-institucional del gesto que buscaba fracturar el sistema artístico y literario. Al no estar señalizados como convenciones de géneros, los soportes artísticos pasan a ser fácilmente intercambiables: la obra es «parte de un poema que en un momento pasa de un soporte a otro» (29) sin pretender violar ningún sistema de marcación cultural. La ampliación de los soportes enunciativos que realiza la escritura de Zurita (de la página del libro al desierto de Chile) tiene más bien el valor de una prolongación-continuación del sueño poético de imaginar un mundo sin restricciones materiales ni limitaciones prácticas: si el poeta puede ocupar el mundo como libro es porque -románticamente hablando- la imaginación no tiene fronteras, al menos dentro de la tradición del idealismo metafísico y religioso que consagró la lectura de esa obra en Chile por la vía del diario El Mercurio.

Pero también desaparece en el gesto de hoy otra tensionalidad crítica de la cita neovanguardista: la que situaba a pasado, presente y futuro en una relación de antagonismos y contradicciones. La frase «Ni pena ni miedo» pretende, según Germán Bravo, «dar cuenta de una experiencia histórica, no sólo de un quiebre político sino de un quiebre en las propias posibilidades de la comunicación y de la comunidad..... e intenta sacar la lección de esa experiencia de quiebre de las capacidades comunicativas de la sociedad chilena para eregirse como una señal en el desierto que indica las coordenadas de lo posible después del infierno» (30). La frase «Ni pena ni miedo» interpreta el tema de la memoria en el Chile de la postdictadura: la memoria traumada del pasado (dolor, herida) que debe ser recuperada como historia (cicatrización) por una sociedad ya definitivamente confiada en la esperanza de un futuro tranquilo. Los dos tiempos que conjuga la frase nos hablan de un pasado sobre el cual no hay que lamentarse y de un futuro al que no hay que temer: la conflictualidad de ambos tiempos es aqui neutralizada por un presente que los reconcilia. Si reconvertimos la figura ético-política de la memoria nacional (el tema que evoca el contenido de la frase) a los lenguajes de las vanguardias (la cita que le da forma artística a la evocación de ese tema), aparece que la frase de Zurita suprime el conflicto de la relación entre pasado, presente y futuro, cuando era precisamente ese conflicto el que le servía de móvil al gesto neovanguardista para intervenir vehementemente en contra del pasado -el gesto hereje de la destrucción - y a favor del futuro -la promesa salvadora de una utopía por cumplir. Pasado y futuro han sido aqui finalmente armonizados por la mediación de un presente conciliador que tranquiliza y reconcilia, que pondera y controla los excesos de la temporalidad histórica que el rupturismo vanguardista buscaba descontrolar. La moderación del presente es el punto de equilibrio que desactiva los antagonismos y las contradicciones entre estas dos temporalidades hoy felizmente reunidas. El presente ya no se vive como problematicidad (obstáculo, desafío) sino como solución, al constar de las ayudas intermediarias -«un Ministro de Estado y varios empresarios» (31) que contri-buyeron a la materialización de la obra. Ese presente que

desactiva la tensión entre presente y futuro al coordinar a ambos tiempos bajo una sentencia tranquilizadora («Ni pena ni miedo») no es el presente inquieto de las vanguardias sino el presente aquietado (calmado, satisfecho) de la

consagración institucional de la «gran obra». La calma no sólo le viene a esta «gran obra» de «la sensación de concluir, de terminar un ciclo» (32). Proviene también de la imagen sublime de un presente «suspendido en el aire» que trasciende las vicisitudes terrenales del aqui-ahora, deshistorizándose: regresando a la visión primigenia de los paisajes naturales del desierto como «lugares tan absolutamente incontaminados que parecen que fuera el segundo día de la creación» (33). El desierto de la frase de Zurita pasa a ser una zona de travesía que une el pasado de la humanidad y los tiempos venideros gracias al mito como figura de la repetición: «sólo podemos dar vuelta en círculos» entre «tiempos que se vienen repitiendo desde milenios y que se van a seguir repitiendo» (34), dice Zurita. Las resonancias bíblicas de la geografía del desierto lo consagran como espacio inmemorial. Es esta inmemorialidad del desierto la que carga de sabiduría y trascendencia la frase zuritiana sobre la memoria. El gesto de «apropiación de la «propia» historia» -en el doble sentido de una historia individual (la obra zuritiana) y colectiva (el pais)- de la cita neovanguardista chilena que re-cita Zurita se desplaza aqui al presente eterno, inmaterial, de la lengua mítica del desierto como infinito de la representación: una lengua que sobrevuela el presente dándose a leer alegóricamente desde el cielo como hiperespacio de recepción continua, sin demarcaciones sociales ni puntuaciones culturales. El simbolismo del cielo como espacio total (sin interrupciones ni desequilibrios) su-

tura así la brecha entre poética y política, gracias a la institucionalidad de la transición democrática que agencia y mediatiza el cumplimiento del sueño utópico haciéndolo realidad, anulándolo -pragmáticamente- como deseo de soñar lo imposible.

Notas:

(1) Pablo Oyarzún, «Arte en Chile de treine años», Official Journal of the Department of Hispanoamerican Studies, (University of Georgia-1988).

(2) Ibid.

(3) La «escena de avanzada» o «nueva escena» designa un grupo de prácticas que se caracterizó -dentro del campo anti-dictatorial- por su experimentalismo neovanguardista. Esas prácticas se generaron -después de 1977- desde la plástica (Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Juan Dávila, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Catalina Parra, Alfredo Jaar, etc.) y desde la literatura (Raul Zurita, Diamela Eltit, Diego Maquieira, Juan Luis Martinez, Gonzalo Muñoz, Soledad Fariña, etc.), planteando una reconceptualización crítica de los lenguajes, técnicas y géneros, del arte y de la literatura heredados de la tradición artística y literaria.

Este conjunto de prácticas ha sido principalmente analizado en: Nelly Richard, Margins and Institutions (Melbourne-Art & Text-1987), y: Eugenia Brito, Campos Minados (Santiago-Cuarto Propio-1990).

(4) Oyarzún, op. cit.

(5) Peter Bürger, «Aporías de la estética moderna» en Nueva Sociedad N. 116 (Caracas-Nov/Dic. 1991), p. 120.

(6) Diamela Eltit, «Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico» en Revista Umbral N.3 (Santiago-Oct. 1990).

(7) «Una ponencia del CADA», Diario Ruptura (Santiago-1982).

(8) Ibid.

(9) Gianni Vattimo, El fin de la modernidad (Barcelona-Gedisa-1986), p. 52.

- (10) Norbert Lechner, "Desmontaje y recomposición" en Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad, (Santiago-Documento Flacso N.46- Enero 1987), p. 28.
- (11) Peter Bürger, «El significado de la vanguardia» en El debate modernidad/ posmodernidad, editor: Nicolás Casullo (Buenos Aires-Punto Sur-1989), p. 170.

(12) «Una ponencia del CADA» en Diario Ruptura (Santiago-1982).

(13) Eugenio Tironi, La Torre de Babel (Santiago-Ediciones Sur-1984), p. 61.

(14) Raul Zurita, Escrituras en el cielo, volante impreso, (Santiago-1982).

(15) Ibid.

(16) «Una ponencia del CADA» en Diario Ruptura,

(17) Ibid.

(18) Gonzalo Muñoz, «Lo que no nos mata, nos hace más fuertes», ponencia fotocopiada del Seminario Modernidad/postmodernismo; un debate en curso (Santiago-Instituto Chileno-francés de Cultura-Agosto 1987).

(19) Ibid.

(20) Carlos Perez, «Variaciones sobre un cadáver exquisito» en Cadáver Exquisito, (Santiago-Ojo de Buey-Enero 1990).

(21) Muñoz, op. cit.

(22) Andreas Huyssen, «Guía del Posmodernismo» en El debate modernidad/posmodernidad, ed. Nicolás Casullo, (Buenos Aires-Punto Sur-1989), p. 281.

(23) Búrguer en Nueva Sociedad N. 116, p. 121.

(24) Bernardo Subercaseaux, «Nueva sensibilidad y horizonte «post» en Chile» en *Nuevo Texto Crítico* N. 6 (Standford University-1990), p.140.

(25) Ibid.

(26) Oyarzún, op. cit.

(27) Ibid.

(28) Germán Bravo, «Las Nuevas Escrituras» en Utopía(s), (Santiago-División de Cultura del Ministerio de Educación-1993), p. 353.

(29) Raul Zurita, «Raul Zurita y su locura de escribir en el desierto» en Dia-

rio La Epoca (Santiago-Viernes 13 de Agosto de 1993).

(30) Bravo, op. cit. p. 355.

(31) Zurita, «Raul Zurita y su locura de escribir en el desierto».

(32) Zurita, «Nace «La Vida Nueva»» en Suplemento Artes y Letras Diario El Mercurio (Santiago-Domingo 25 de Julio de 1993).

(33) Zurita, Nace «la Vida Nueva».

(34) Zurita, «Raul Zurita y su locura de escribir en el desierto».