

La Tribu No y CADA: neovanguardia y (e)utopía como preámbulo del devenir*

The Tribu No and CADA: neovanguard and (e)utopia as a preamble of what's to come

Carolina Vega Ramírez

Universidad Austral de Chile

caro.violetasublime@gmail.com

Este artículo pretende situar a la Tribu No como el primer grupo neovanguardista chileno, estableciendo ciertas conexiones con agrupaciones latinoamericanas contemporáneas como los Nadaístas, los Tzántzicos y Hora Zero. A su vez, en el contexto nacional y tras la dictadura, propone su influencia sobre el Colectivo Acciones de Arte (CADA), con quien no solo comparte la denuncia y utilización de ciertos soportes (leche, espacio urbano, fotografías, etc.), sino la búsqueda histórica, identitaria y estética.

Palabras clave: Neovanguardia chilena, Tribu No, Cecilia Vicuña, dictadura, CADA.

This article pretends to place to Tribu No as the first neovanguardian Chilean group, connecting it with latinoamerican contemporary groups like Nadaístas, Tzántzicos and Hora Zero. At the same time, in the national context and later dictatorship, it proposes its influence to Colectivo Acciones de Arte (CADA), because they share the complaint and used some supports (milk, urban space, photographs, etc.) and historical, identity and aesthetics search.

Keywords: Chilean neovanguard, Tribu No, Cecilia Vicuña, dictatorship, CADA.

Recibido: 11/03/16

Aprobado: 09/12/16

* Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt 1130523 *Poesía experimental hispanoamericana: visualidad, concretismo y performatividad (1950-2000)*. Investigador responsable: Oscar Galindo Villarroel.

*Algo nos soñó.
Algo nos hacía ser como éramos. El Chile colectivo de ese entonces, el
imaginario comunal que todavía no había sido disuelto por la dictadura.*

(...)

*Por un momento fuimos el No.
Años después Chile entero se convirtió en el No a la dictadura.
(Cecilia Vicuña)*

1. Introducción

Escasas son las fuentes que dan cuenta del trabajo realizado por la Tribu No. El grupo liderado por Cecilia Vicuña se inscribe dentro de la emergencia de movimientos neovanguardistas latinoamericanos de los 60, caracterizados por su desdén frente al academicismo del arte en miras hacia la apertura de lo poético. Es decir, dan cuenta que todo acto es susceptible de volverse obra, dotando a los objetos de una esencia no considerada por lo canónico. Así, no es de extrañar la ausencia de fotografías, grabaciones, entrevistas y testimonios, pues la tendencia consiste en realizar un arte efímero que no pretende enraizarse en el tiempo. La urgencia del presente los conduce a actuar impulsados por un ludismo que problematiza acerca de las condiciones sociales que rigen la vida de los individuos.

Marcadas por las dictaduras que en muchos casos propician su desarrollo –con su consecuente búsqueda de libertad política y económica– algunas agrupaciones indagan respecto de otras formas de representación o, en su defecto, de realidades alternativas (acaso olvidadas junto con el mito del origen) que conduzcan al ser a un sitio de renovación. Para ello, además de adherir al lenguaje publicitario, el cine, el cómic y la impronta de los *mass media*, subrayan la importancia de un arte interdisciplinario capaz de denunciar las cuestiones sociales y la alienación del sujeto; pues también surge una toma de conciencia respecto del tema latinoamericano y la herencia desvirtuada de lo anglosajón o lo europeo. De ahí el interés por construir un continente autónomo y basado en sus propios referentes. Combinando la pluralidad y riqueza de sus discursos, los artistas instalan una manifestación propia, tendiente a la completitud.

2. Acerca de la Tribu No

La Tribu No fue formada por Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni y Marcelo Charlín, quienes se conocen desde la infancia. Luego se integran Coca Roccatagliata, Francisco Rivera, Sonia Jara y Miguel Vicuña. Según la misma poeta en una nota publicada en la *Revista 2010*:

El gozo y la poesía eran contagiosos. Todos pintaban, leían o escribían, hacían teatro o fotografía. Nos juntábamos a bailar y conversar. Un día inventé la Tribu No. Escribí el No manifiesto e hice el No carnet, tres corazones de cartón azul, al abrirse revelaban una pareja abrazada. Los hice y los esperé con el regalo. Se rieron y olvidaron del asunto. Pero el No quedó bailando (2009: 176).

Siguiendo la tónica de contradecir lo impuesto, el nombre proviene de la necesidad de establecer una voz colectiva contestataria frente al orden social, característica del Dadá. Además, corresponde al NO propio del momento y edad de sus participantes. Sin embargo, creemos que la negación al mismo tiempo constituye una afirmación relacionada con la urgencia por modificar el mundo y sustentar una memoria en los preceptos originarios. En su esperanza en el cambio de conciencia mundial, el NO propicia un SI a la Tribu, la vida, el arte y la renovación de un discurso cimentado en la (e)utopía de lo colectivo o –como su líder advierte– un NO posterior a la dictadura militar.

Sus fundamentos están enraizados en una problematización desde el saber. Como la mayoría de los neovanguardistas latinoamericanos, la Tribu No proviene del conocimiento académico. Sus integrantes pertenecen a una ilustrada clase media cuyos circuitos son delineados entre la Plaza Ñuñoa, Vitacura y el Parque Forestal. Esta correspondencia delimita referentes, cercanías y gustos inherentes a su segmento social.

Conscientes de su cultura mestiza escuchan jazz, leen autores extranjeros como Henry Miller, María Sabina y Violeta Parra; como los Tzántzicos¹ y el proyecto de la Unidad Popular aspiran a construir un hombre nuevo y dialogan respecto de pintura, fotografía, escultura y política continental sin advertir el alcance de sus acciones. Al crearla, Cecilia Vicuña escribe su primera obra:

el no-movimiento de charlie parker, esto somos nosotros en la noche desprendida y tibia del sur. mientras la vida magnífica perdure en nuestras experiencias solitarias y sin embargo unidas, nada nos preocupa.

no manifestamos ningún deseo o característica. no hacemos un manifiesto para no quedar encasillados. y no tenemos miedo a encasillarnos.

(...)

perturbamos el orden con nuestra inmovilidad exacerbada. además el no-movimiento es un movimiento de charlie parker, de john coltrane. de nicolás de cusa y martínez de pascaliz. de rimbaud y philoxenes. más que nada andré breton y hölderlin.

(...)

socavamos la sociedad interiormente. por esto somos subversivos y amorosos.

¹ Grupo neovanguardista ecuatoriano formado por Ulises Estrella y Rafael Larrea, entre otros. Su nombre deriva de los reductores de cabezas, pues pretenden realizar una *tabula rasa* respecto de la academia, para instalar nuevos postulados que fomentan la libertad del hombre, la empatía, el trabajo con los elementos y la validación de lo escatológico. Proponen el parricidio intelectual y la eliminación de las “vacas sagradas” de la literatura. Se reconocen ecologistas, defensores de los derechos de los afroamericanos en Estados Unidos y luchadores por los oprimidos del mundo.

(...)
nuestro intento macabro es dejar desnudos a los humanos.
sin ideas preconcebidas ni atamientos convencionales.
atamientos = vestiduras.

(...)
no se asusten. nuestras obras tardarán años en aparecer.
no estamos jugando, el interior de las semillas es suave.
ello se conoce únicamente viviéndolo. sea lo que fuere ello.
ello está todavía por descubrirse.

Coincidiendo con el grupo peruano Hora Zero; la expresión inmediata, el equilibrio entre los opuestos y la afirmación de lo negado constituyen parte de la liberación física y espiritual del hombre. La acción de estos movimientos se sitúa entre el olvido, la memoria y la necesidad de denunciar la dependencia y explotación, acentuada por la Revolución Cubana. Su dimensión efímera da cuenta de aquello que se disuelve casi en el acto. Entonces, la obra está hecha para desaparecer junto con el ego autorial de su ejecutor/a.

Quizás por eso no sea antojadizo considerar a la Tribu No como la primera agrupación propiamente neovanguardista de nuestro país, ya que –si bien es cierto– en los 60 autores como Nicanor Parra, Enrique Lihn y Gonzalo Millán recogen ciertos preceptos (sujeto escindido, relación con lo urbano, desconfianza en el lenguaje, noción de desarraigo, contexto que genera la necesidad escritural), Vicuña y su grupo incorporan el desplazamiento performático, en el sentido de “hacer” poesía; es decir, utilizar la dramatización de un cuerpo (tiza, rostro, mostacilla, manos, voz) que desplegando sus sentidos deviene a su vez en escenografía del mundo y de sí.

Indagan en la acción de arte misma, exponiéndose en tanto objeto/obra, y modificando la noción de lírica tradicional; pues para ellos la escritura es insuficiente para vivir lo poético. Así, buscan otros soportes. Las mujeres se convierten en dueñas de su devenir/hacer; cualidad que se masificará en Chile recién a comienzos de los 80. Esta actitud es retomada por Vicuña en su trabajo posterior siendo censurada por la provocación de su corpus a un orden masculino, canónico y occidental. Según Juliet Lynd en su prólogo a *El zen surado*,

para Vicuña, la celebración del cuerpo femenino y el rechazo de tabúes eran parte de una transformación social más amplia que encajaba perfectamente con el discurso revolucionario de la Unidad Popular, llevándolo más allá de los discursos de justicia socioeconómica, para también condenar el sexismo y el racismo, celebrar diversas perspectivas religiosas y filosóficas y exigir respeto por la naturaleza y el medio ambiente (Vicuña 2013: 15).

Evidenciando este modelo represivo, el bombardeo a La Moneda transforma la noción de cultura arrebatando el poder a las universidades tras instalar la economía como prueba de desarrollo. El clima de derrota asolaba al país meses antes, forzando a los artistas a establecer una relación íntima

entre sus obras y el contexto. Dicha necesidad reside en la imposibilidad de forjarse el propio destino, pues no sabe si sobrevivirá a manos de un verdugo capaz de dinamitar su cuerpo / página en blanco. Esta situación es abordada por varios artistas de la Escena de Avanzada² que utilizan el espacio urbano como *locus* de extravío y encuentro, coincidiendo con Vicuña al incorporar la *performance*, el hilo, la costura, la fotografía y la pintura como nuevos soportes para vivir y apreciar lo poético. A partir de su influencia y de la utilización de referentes simbólicos similares (sangre, leche, cuerpo, etc.) problematizan el arte desde sí mismo y ofrecen una nueva crítica en vías de la observación y realización de sus acciones. Tras conciliar discurso y praxis instalan un nuevo espacio de debate y búsqueda de una identidad chilena y latinoamericana³.

Esta mirada es destacada en la revista mexicana *El Corno Emplumado*, editada por Sergio Mondragón y Margaret Randall. La publicación es traducida a siete idiomas y se instala como una conexión para los poetas del orbe, que mantienen correspondencia entre sí y también con los editores, quienes convierten a su revista en una vitrina para la Tribu No en Latinoamérica e incluso dentro de Chile. Según Anselmo Silva:

Entonces venía mucha poesía colombiana de Gonzalo Arango, de los Nadaístas. Yo conocí a Cecilia Vicuña a través de "El Corno Emplumado". La publicaron y yo fui a la Escuela de Arte y la ubiqué. Entonces la di a conocer, la llevé al Pedagógico, a nuestro grupo (Bianchi 1995: 105).

En el número 22, editado en abril de 1967, son exhibidas dos cartas; una de Vicuña y otra de Bertoni donde celebran la posibilidad de comunicación y retroalimentación, junto con sus influencias y conexiones poéticas. Cecilia narra el encuentro (iluminado) de la revista, la necesidad de establecerse

² La primera en acuñar el término es Nelly Richard en su artículo "Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad". Según ella, dicha imagen está caracterizada por las transgresiones conceptuales, los quiebres de lenguaje y la exploración en nuevos formatos y géneros que los artistas realizan, orientando sus acciones hacia la *performance*, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine, el video, etc. A su vez, los miembros de dicha Escena batallan contra el academicismo del arte y la institucionalidad cultural de la dictadura, y al mismo tiempo pretenden renovar el léxico artístico y cultural de la izquierda.

³ Según Ivelic y Galaz (1988), también se amplía el registro mediante un gesto corporal agresivo, el empleo de textos escritos e instalaciones basados en la ruptura de la idealización clásica. El peso testimonial del arte polariza los puntos de vista relativos a la misión del artista y la importancia de los elementos utilizados en su obra, pues el creador ya no observa la realidad con distancia, sino que se introduce en ella para participarla, intervenirla y elaborar un cuestionamiento atento al acontecer histórico. El acto de recordar prevalece en su discurso y el lenguaje visual sobrepasa al verbal (El ojo delata su principio de observancia). Porque de lo que se ha tratado (...) es de resimbolizar lo real de acuerdo con nuevas claves no solo de significación social, sino de reintensificación del deseo individual y colectivo. La elección de la corporalidad como material de trabajo en el arte de la *performance* o bien la intervención de la ciudad y de su red de tránsito en las "acciones de arte" practicadas por esa escena hablan de reasignarle valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia conformadoras de una cotidianeidad social: de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de microrrepresión (Richard 1987: 5).

en el presente, la orfandad creativa de la que es víctima en relación con sus pares chilenos, y su evidente admiración al grupo de Gonzalo Arango.

Por su parte, aunque Bertoni inicia su epístola con un relato más biográfico, no tardan en asomar cimientos ideológicos relacionados con su concepción poética, claves para comprender las pretensiones de la Tribu No. Además expresa la inutilidad de las ciencias para comprender los fenómenos humanos situando a la poesía como la única solución a los problemas del hombre.

Por su parte, en su "Nota sobre los colaboradores", Randall y Mondragón acogen a Tribu No, tendiendo un puente entre ellos y otros exponentes literarios de talla mundial:

CECILIA VICUÑA... poeta de veinte años, residente y oriunda de Santiago de Chile, es, junto con CLAUDIO BERTONI y MARCELO CHARLÍN (chilenos también) el último fruto del árbol de la poesía en lengua castellana. Estos poetas nos devuelven la mirada hacia las cosas simples de la vida, pero ya no "poetizadas", como en Neruda, sino iluminadas por la luz del humor y por esa otra luz de la "razón loca" que ha perseguido a Lautreamont y Breton, y que tiene por pariente lejano y raro al Zen y sus "disparates" (parecidos a los disparates de los Evangelios). El lenguaje de estos poetas es ya "otro lenguaje", nos están hablando de cosas absolutamente reales pero hay que tener pasaporte de simplicidad y de higiene mental para comprender sus claves. Solo la ceguera, la mala fe y el cáncer espiritual impedirán a cualquiera "ver" en esta poesía la voz de la "gente nueva", de la generación postapocalíptica, el retorno al cristianismo primitivo, al rito del fuego, al arte salvaje; tarea en la que ya inició Picasso nuestra sensibilidad. EL CORNO EMPLUMADO saluda en estos tres poetas, en particular en Cecilia Vicuña –la más marciana de los tres– a la nueva poesía, al nuevo espíritu, a estos auténticos profetas y revolucionarios. La poesía está de fiesta, no nos quedamos afuera del banquete (Vicuña 2013: 20).

Luego de estas publicaciones, la Tribu No continúa atacando a la institucionalidad literaria. En 1969 irrumpen en el Encuentro de Escritores Latinoamericanos donde participan Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti, Camilo José Celá, Rosario Castellanos y Mario Vargas Llosa. El evento es organizado por la SECH y congrega a los autores en torno a los 400 años de la publicación de *La Araucana*. Tras ser llamado a participar, Julio Cortázar rechaza la invitación obedeciendo a la propuesta de Vicuña quien –en desacuerdo con la sistematización literaria y las condiciones de Conquista española– le escribe una carta, argumentando que más que un encuentro se trata de un desencuentro avalado por la Democracia Cristiana⁴. Durante la

⁴ La reunión con Cortázar se materializa en 1970, cuando el escritor llega a Chile para celebrar la asunción de Salvador Allende al poder. Según Antonio Skármeta, en un artículo

jornada lanzan panfletos contra la actividad y leen su manifiesto "Los Hijos deben enseñarle a los padres":

hay que estar arrebatados por la luz... escritores amados nuestros... saquen a la luz sus últimas gotas de sangre... ustedes no iluminan, no viven, no aman... están demasiado alquitranados de su ego... despierten a esta guerrilla del alma... a la poesía... a entregarle los gestos y el tiempo de cada día, de cada instante de nuestras vidas...

(...)

nada menos revolucionario, ni menos humano, ni menos vivo que esta burocracia de la literatura, vomitamos, moqueamos ante esta cara supuesta del escritor. todos se tranquilizarían si declarásemos qué deseamos hacer y se encontraría cómo oponer reparos. no nos encontraríamos más frente a la "anarquía", al desorden, a la efervescencia incontrolable. ustedes son a la poesía lo que la iglesia es al evangelio: "sus tergiversadores" (Vicuña 2009: 177).

Luego, en 1971 la Tribu No es invitada a leer en "Museo 70", encuentro realizado a raíz del nombramiento de Nemesio Antúnez como director del Museo Nacional de Bellas Artes. Cecilia presenta el poema "Luminosidad de los Orificios", orientado a valorar los agujeros humanos en su dimensión espiritual a partir de lo cotidiano, que cierra con evidentes alusiones autobiográficas:

Por eso se llaman despertadores
o ÍNDICES DE LA SENSIBILIDAD
y al que se le desarrollan es un afortunado
y a mi novio le dicen LUCKY FORTUNATO
aunque se llama claudio.

Esta lectura provoca escándalo nacional. La tendencia a erotizar, politizar y jugar por medio de métodos cercanos al surrealismo y la cultura Beat pone en jaque lo moralmente aceptado, sobre todo si proviene de una mujer que plantea cuestiones relativas a la sexualidad y los procesos femeninos.

Según sus propios protagonistas, la velada cuenta con cinco mil espectadores, quienes encaramados sobre las esculturas clásicas del MNBA escuchan rock, música barroca e instrumentos mapuches. Haciendo gala del mestizaje

publicado en la revista *Ercilla* del 10 de diciembre de 1970, *al finalizar el encuentro, los estudiantes se le acercaban, le hablaban y le regalaban cigarrillos. La artista Cecilia Vicuña le entregó una flor. Cortázar quedó cautivado con la Tribu No y en especial se maravilló con Cecilia.* Bertoni llegó al hotel junto con Marcelo Charlín. Cortázar sacó de su habitación tres botellas de vino que la SECH le había regalado, y partió con ellos. "Tenía unos ojos grandes que apenas le cabían en la cara. Era demasiado alto y apenas entraba en el jeep", cuenta el autor de *Harakiri* (...). Los poetas chilenos lo llevaron a una fiesta en Providencia. "Lo fuimos a buscar a las 7 de la tarde y a las tres de la mañana nos despedimos. Conversamos de literatura y jazz, bailamos, fumamos un par de pitos y terminamos todos abrazados. Fue muy bonito", recuerda Bertoni.

y solidaridad que han otorgado al grupo –y diferenciándose de los colectivos de la época–, los integrantes de la Tribu No dedican su presentación al Partido Comunista, la Unidad Popular, el MIR, los Panteras Negras y todos los movimientos de liberación del mundo.

La Tribu leyó temblando. La Coca leyó sus poemas eróticos hoy desaparecidos; yo, los poemas desnudos que fueron censurados después. Claudio, sus primeras indecencias y Pancho y Marcelo sus iracundias. El público enardecido gritaba: "¡Más poesía!" Antonio Skármeta se abrió paso entre la muchedumbre y abrazándonos nos invitó a su programa de televisión (Cecilia Vicuña 2009: 179).

Dicha transmisión no está exenta de polémica. Ataviados con vestimentas hippies hablan acerca del estado de las cosas. Sonia Jara amamanta a su hijo causando conmoción entre los televidentes, quienes reaccionan llamando al canal para sacarlos del aire.

Actitudes como esta revelan el carácter lúdico y el deseo de conferir sentido a un aparente sinsentido; características propias de la neovanguardia. Utilizando el contexto como uno de sus ejes inspiradores, los movimientos circunscritos deben hacer frente a la pérdida de la utopía accediendo al humor, el juego y el mensaje cifrado. Ahí radica la importancia visual de una poesía hecha para ser mirada incluso como si se tratara de un aviso publicitario o de un gesto condenado a desaparecer.

Consciente de lo efímero, en 1971 Vicuña expone "Salón de Otoño", nuevamente en el MNBA. Durante la muestra, llena de hojas secas de árboles la Sala Forestal, aludiendo a la caducidad de la galería como espacio de arte. Guardando cierta similitud con la repartija de leche del CADA, los nuevos cuerpos de obra son reunidos en camiones que recorren la Quinta Normal y el Parque Forestal. La acción trae consigo la recolección, ritualización y comunidad aparejadas al Land Art y lo precario, pues reúne a Vicuña, algunos familiares, Claudio Bertoni y Marcelo Charlín. Según Nemesio Antúnez:

Ella y todos sus amigos recogieron hojas caídas por el otoño, había como un metro, se entraba a la Sala, y uno quedaba casi sumergido en las hojas, todos quedamos de la rodilla para abajo con tierra: fue muy lindo, fue realmente notable. Se realizó en junio de 1971 y en la inauguración sirvieron torta de mil hojas (Bianchi 1995: 157).

Además, la artista escribe una cronología que da cuenta del proceso de recolección y los sentimientos involucrados en ella. Quizás esta sea una de las diferencias entre la Tribu No y el posterior desarrollo de Vicuña: inicialmente sus acciones permiten que el arte "sea" en su precariedad. En el segundo período desarrolla la denuncia. El cuerpo evidencia el dolor y la memoria como parte de ese peso subjetivo del que artista y obra forman parte: "una obra dedicada al gozo no es una obra apolítica porque quiere hacer sentir la urgencia del presente, que es la urgencia de la revolución", señala en "Otoño 1971" (Vicuña 2007: 65).

En síntesis, la mirada de Vicuña y su contexto de realización engranan con la generación de una primera neovanguardia latinoamericana. Formando parte de dicha efervescencia, la Tribu No incorpora el *Land Art* y el Arte Povera utilizando al cuerpo como eje de su acción. Asimismo, establece nexos con propuestas contemporáneas, entre las que se encuentran los Nadaístas, los Tzánzticos y Hora zero. En muchos casos la conexión es propiciada por "El corno emplumado", donde –celebrando el azaroso encuentro– el grupo chileno encuentra una vitrina que lo expone ante el resto del mundo.

3. La Tribu No y CADA

Como parte de esta escena, en 1979 Diamela Eltit, Raúl Zurita, Fernando Balcells y Lotty Rosenfeld se constituyen como Colectivo Acciones de Arte, CADA. Buscan renovar el escenario artístico mediante elementos neovanguardistas usando la ciudad y el cuerpo como soportes para evidenciar la tortura, la desaparición y el borramiento de la memoria. Previamente se reúnen con Cecilia Vicuña para compartir los pormenores de "Salón de Otoño":

Querían conocerme, porque decían que yo "había hecho una obra pionera en Chile" (...) Me sorprendió y alegró que lo vieran así. Hasta ese momento nadie había mencionado esa obra en Chile, y aún sería difícil encontrar cualquier referencia a esa obra. En Chile no es frecuente que un grupo reconozca a sus antecesores en cualquier terreno, de ahí que me maravillara su actitud. Celebré conocerlos y así comenzó una relación que fructificaría en la colaboración (Neustadt 2012: 201).

A nuestro juicio, su nexo con la líder de la Tribu No resulta evidente no solo en algunos de sus postulados sino en la conexión entre las obras "Vaso de leche" (Vicuña, Bogotá, Colombia; septiembre de 1979) y "Para no morir de hambre en el arte" (CADA, Santiago, Chile; octubre del mismo año), basadas en la crítica a la situación política, identitaria y económica, en colaboración directa y provocada por la invitación de los miembros del Colectivo a Cecilia, que ha vuelto a abandonar Chile, aunque se mantiene informada respecto de lo que sucede en nuestro país.

En su *performance*, el grupo multidisciplinario moviliza ocho camiones de la empresa Soprole a la comuna de La Granja para repartir 100 bolsas de medio litro de leche entre cada familia vulnerable como hiciera Salvador Allende durante el gobierno de la UP. Una vez vertidos, los envases son devueltos y entregados a diferentes artistas cuya misión es resituarlos en la escena nacional.

Simultáneamente, en "Inversión de escena", los mentores cubren con un lienzo blanco el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes dando cuenta de la censura, la represión y la sequía creativa advenida con el golpe de Estado. Lo que no ingresa en la galería también es parte de la cultura, extraviado como los cuerpos y la alimentación de un territorio que muere de miedo, de hambre y de sed. Además, publican en una de las páginas del volumen 115 de la revista *Hoy*:

Imaginar esta página completamente blanca
accediendo a todos los rincones de Chile
como la leche diaria a consumir

Imaginar cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas por llenar.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
CHILE / OCTUBRE 3 / 1979

Esta sentencia alude a la prohibición de publicar textos y fotografías en algunos medios escritos representando además la (auto)censura de la escritura, del cuerpo, del roce; la búsqueda del nombre inscrito en las listas y salas de tortura donde las víctimas subyacen a merced del celador; mientras el rol político del arte es discutido dentro y fuera de la academia. Según el sociólogo Tomás Moulián, la página en blanco trae consigo el blanqueo de Chile y su consecuente pérdida de la memoria, avalada por el neoliberalismo, que permite a los ciudadanos adquirir bienes de consumo en compensación por los cuerpos perdidos cuyos fragmentos impiden construir el futuro.

“Para no morir de hambre en el arte” incorpora la lectura pública del texto “No es una aldea”, como alusión a la carencia de un lugar donde establecer la historia y el pesimismo con que los creadores observan la realidad. El escrito es redactado en inglés, francés, español, chino y ruso; y leído con altavoces afuera de la CEPAL:

Ir creando las verdaderas condiciones de un país no es solo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es solo eso. Corregir la vida es un trabajo de arte; es decir, un trabajo de creación social.

(...)

No es una aldea el sitio desde el cual hablamos, no es solo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir.

Finalmente, en octubre, el CADA exhibe los videos de las acciones realizadas, junto con una caja de acrílico transparente que contiene treinta bolsas de leche, un ejemplar de la revista *Hoy*, una copia de la cinta magnetofónica de “No es una aldea”, y 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”. El cubo es armado y sellado por algunos miembros del Colectivo junto con pobladores delante del público⁵.

La realización de “Para no morir de hambre en el arte” incluyó un grupo amplio de gente que colaboraba en varios

⁵ Es posible observar una grabación de esta acción en el link: <http://hidvl.nyu.edu/video/003180963.html>

niveles. Un grupo de artistas poblacionales anónimos del Centro Cultural Malaquías Concha colaboró con el CADA sirviendo de contactos inmediatos entre el CADA y los pobladores. La acción llegó hasta Bogotá, Colombia; y Toronto, Canadá. En Bogotá, Cecilia Vicuña ató una cuerda a un vaso de leche y la derramó. En Toronto, el artista Eugenio Téllez bebió un vaso de leche y leyó un texto frente al edificio de Ayuntamiento (Neustadt 2001: 25).

Vicuña realiza su *performance* el 26 de septiembre de 1979; días antes del CADA. La propuesta consiste en conectar las ciudades aludidas. En Colombia cientos de niños han muerto por consumir leche envenenada, pues algunos comerciantes la mezclan con pintura para aumentar sus ganancias. El acontecimiento es conocido como "el crimen lechero".

Entonces, la obra avisa el derrame de un vaso de leche bajo el cielo por medio de un afiche realizado por las anunciadoras de Corridos de Toros, impreso en el mismo papel y estilo tipográfico. Vicuña posteriormente vuelca el recipiente frente a la Quinta de Bolívar, el Libertador. El vaso lleva anudada una hebra de lana roja que la poeta tira hacia sí misma para derramar el contenido. *Esa noche, y frente a un público mucho mayor, convocando a una "lectura de poesía", proyecté las fotos y narré el evento tripartito que se había realizado ese día simultáneamente en Toronto, Santiago y Bogotá* (Neustadt 2012: 201). Sus movimientos son capturados en imágenes posteriormente dispuestas de manera inversa. Acto seguido, escribe con tiza:

La vaca
es el continente
cuya leche
(sangre)

está siendo
derramada

¿qué estamos
haciendo
con la
vida?

26 sept 79

En este punto notamos un vuelco en la mirada sobre la documentación; pues si en los 60 no pretendía situar visualmente su hacer, hacia los 80 esta tendencia cambia, quizás guiada por la modificación del rol del artista en tanto responsable de la construcción identitaria y su consecuente responsabilidad social como contenedor de una memoria.

Estableciendo conexiones entre ambas propuestas, advertimos la existencia de un material común: la leche; primer alimento del ser humano suministrado

por el cuerpo de la madre. Según Chevalier y Gheerbrant (1999), remite al sustento espiritual y la obtención de inmortalidad. También es equiparable a la ciencia, el conocimiento, el pensamiento y la semilla germinal, pues evoca el color del semen con su potencia creadora. Según nuestra visión, de igual modo significa la conciliación andrógina, pues tanto el hombre como la mujer poseen gérmenes susceptibles de formar vida(s).

Entonces, la discusión pertinente a los géneros se vacía para engranar con una mirada nacional y continental. Tanto Chile como Latinoamérica están siendo invisibilizados a partir de la muerte de compatriotas, utopías, alimento, libertad; y aquello afecta a lo femenino y lo masculino. Desde esta óptica el corpus transita por nuevos aprendizajes, pues su pérdida se alza como metáfora del apre(he)nder.

Además dan cuenta del hambre del pueblo y la sequía creativa producto de la represión. La reivindicación de una progenitora colectiva que busca, liga, teje las vestiduras con la misma lana que sirve a Vicuña para verter la leche / sangre es prueba de la búsqueda de un cuerpo marcado en el álbum familiar. Su ausencia condiciona el cese de la fecundidad, derramada en el lugar de la borradura y desaparecida, además, con la imagen materializada del hijo, el padre, el amante portador de una semilla ahora ajena y muerta.

El color de la página en blanco se alza como una lechería donde es posible observar el exterminio y callarlo y escribirlo como si no quedaran otras voces o resultaran infructuosas las tentativas de poseerlas. El cielo es testigo de la matanza. Si muere el hombre, ¿quién engendra a las futuras generaciones? ¿Para quién produce su alimento una mujer huérfana, estéril y abandonada?

La vocación internacional de ese gesto, me pareció un comienzo brillante, y unos meses después, en marzo de 1980, cuando realicé mi película "¿Qué es para Ud. la poesía?" en Bogotá, imaginé a nuestro equipo como una continuidad del Colectivo de Acciones De Arte. Una escena del documental recoge los restos del afiche de Vaso de leche, como memoria y homenaje al gesto. En ese momento pensaba que la propuesta estaba destinada a multiplicarse y continuar en muchas otras acciones simultáneas (Neusdadt 2012: 201-202).

En efecto, los restos / residuos de aquellos carteles que versan:

(...)

El acto

PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

Vaso de leche derramado hasta el cielo

Frente a la Quinta de Bolívar

son grabados y exhibidos en el documental "¿Qué es para usted la poesía?", que a nuestro juicio igualmente guarda relación con el trabajo posterior de Diamela Eltit.

Iniciado en Chile durante los 70 y finalizado en Colombia en 1990, el proyecto de Vicuña ofrece respuestas mediante el testimonio de transeúntes entre los que se encuentran bardos, niños, ancianos y policías que le atribuyen a la lírica una cotidianidad inherente al ser; aunque también portaría una dimensión onírica donde los acontecimientos se trenzan con los cuerpos involucrados en la lucha, la entrega y la agrupación comunitaria perturbadora de la paz.

Sin embargo, entre los entrevistados resultan llamativas las voces de prostitutas que entregan su testimonio a cambio de mantenerse en el anonimato y hablar específicamente de poesía. A nuestro juicio, sus respuestas no solo resultan esclarecedoras, sino lúcidas y viscerales:

La poesía es aquello que siente cada cual de su propia persona. Aquello lindo que tiene en su interior. Para mí eso es la poesía: la ternura interior que uno tiene sumergida en el fondo del alma. (...) Para mí la poesía es algo muy importante, muy fundamental en la vida de una persona, de un ser humano. Y hasta en el mismo sexo puede haber poesía. Por ejemplo, yo estoy haciendo el amor con un señor. Puedo inspirarme y de ahí sacar una poesía, de ese acto que tuve en ese momento. Se puede volver como sublime y bella, porque además es como un sacrificio que una hace. Por ese sacrificio una se puede también inspirar. Por todo se puede una inspirar. Por un sacrificio, por una emoción, una alegría, por todo. (...) El dolor y el sufrimiento son la experiencia más bonita que el ser humano adquiere. Que la experiencia cuesta mucho, ¿cierto? La persona que no ha sufrido ni ha sentido dolor yo creo que no tiene la misma inspiración que una que haya sufrido.

Utilizando el mismo espacio, en los 80 Diamela Eltit realiza "Zonas de dolor"; un recorrido por prostíbulos, cárceles y hospitales psiquiátricos edificados como *locus* de peligrosa marginalidad donde confluyen aquellos cuerpos marcados por el estro social con su prohibición de libre funcionamiento, pues sus reacciones no engranan con lo moralmente aceptado.

Luego de cortarse los brazos para dar cuenta de la tortura y violencia física padecida en Chile, lava con agua y escobilla el frontis de un lupanar. Simultáneamente, su rostro es proyectado dentro del recinto, donde lee un fragmento:

Todos los atenienses hacen a los jóvenes bellos y buenos fuera de mí. Que soy solo yo quien los pervierte. Eso es lo que dicen. Adelante pues has traído por pervertir y depravar a los jóvenes voluntaria e involuntariamente (...) Sus ojos son a los míos guardianes.

Como prueba de alteridad, recita frente a la comadrona y las prostitutas; olvidadas, transmutadas; marginadas doblemente en la aparición limítrofe

de sus bordes. Un quiebre cultural asociado al sentido de la complicidad que las palabras (des)dibujan. El cuerpo. El sexo. La vigilancia de sus zonas impuras. Y en un sentido más general, la solidaridad con todas las víctimas de la dictadura mediante la reproducción del maltrato físico. Entonces, la poesía incluye la repetición de su (im)posible. Un tránsito de voces, ruedos y ojos vocalizando en su poema la urgencia de una nueva construcción social, enfermiza y limítrofe en el balbuceo de su herida.

El asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de educación vigilada, y por una parte, los hospitales, de manera general todas las instancias de control individual, funcionan de doble modo: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo, cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc.) (Foucault 2002: 203).

Luego, la acción "Ay Sudamérica" del CADA también incorpora estas coincidencias al proponer la existencia como un acto creativo. El 12 de julio de 1981, citando el bombardeo a La Moneda, seis avionetas lanzan desde los cielos de Santiago cuatrocientos mil volantes con un texto publicado posteriormente en la revista *Hoy*. Coincidiendo con la propuesta neovanguardista de la Tribu No, el escrito evoca la pertenencia a una zona geográfica marcada por el mestizaje, la relación entre creación y vida, la necesidad de exteriorizar la poesía desde la galería hacia las calles; y la consecuente solidaridad en un país marcado. En este sentido, no deja de ser llamativa la invitación de los convocantes: *Nosotros somos artistas, pero el hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista*. Esta noción coincide con la propuesta de Vicuña en su obra "Salón de Otoño": *El arte debe ser hecho por todos*.

Tampoco creemos antojadiza ni accidental la recolección de hojas de árboles realizada por la líder de la Tribu No en dicha *performance* y el posterior lanzamiento de hojas por parte del CADA. Las hojas / páginas / cuerpos en blanco evocan nervaduras, pieles y palabras que exceden la significación ordinaria de su dispersión para instalarse como voces que gimen desde las copas de los árboles, el suelo o el poder supremo. La acción parece finalizar en julio de 1982 sobre los cielos de Nueva York, cuando –como parte de su "Anteparaíso"– Zurita escribe con avionetas: "Mi Dios es hambre"; "Mi Dios es Nieve", "Mi dios es No".

Luego, una nueva invitación conecta el trabajo de Vicuña con la propuesta del Colectivo Acciones de Arte; y también con "Una milla de cruces sobre el pavimento" (1979), donde Lotty Rosenfeld dispone horizontalmente telas blancas sobre la señalética de tránsito de la Avenida Kennedy. Evocando la escritura callejera, la inscripción sobre el asfalto y la economía sígnica aludida por Nelly Richard (1987), forma una hilera de cruces evidenciando el sistema de representación y producción de la obra.

Una vez más, la artista remite a la caducidad del museo como espacio de exhibición, pues al ser intervenido por los militares impone su discurso hegemónico presentando muestras extranjeras relacionadas con el arte tradicional y no con la debacle graficada por los creadores nacionales. Además consideramos que las cruces evocan a los muertos azotados sobre el asfalto de una calle cuya doble significación remite a la clase social asociada al régimen de facto, y la mención al imperialismo norteamericano, evidenciado en Kennedy.

Retomando a Cecilia Vicuña,

En 1981, cuando ya vivía en Nueva York, recibí una segunda invitación del CADA en la que proponían a un enorme número de exiliados chilenos hacer una obra sobre la participación, o la falta de participación en la cultura chilena desde la distancia. Cada artista debía realizar su obra y enviarla a Chile, donde todas serían reunidas y proyectadas juntas en una noche. Escribí con polvo de color en una carretera abandonada de Nueva York: *Parti Si Pasión* (Decir sí a la pasión es compartir el dolor). Un ciclista hizo estallar el polvo de mi escritura en todas las direcciones. Envié las fotos de la obra a Chile, pero jamás supe si mis obras o mi participación habían sido incluidas en la noche chilena (Neustadt 2012: 202).

Asimismo, también nos permitimos relacionar la negación que bautiza a la Tribu junto con la penúltima acción del Colectivo Acciones De Arte: "NO+"; realizada entre 1983 y 1984; considerada la más importante y decidora de la agrupación. En ella intervienen el espacio público desplegando lienzos o rayando sobre los muros este imperativo como preámbulo a la masificación del grafiti, del que la Tribu No también forma parte.

Con el paso del tiempo, es posible advertir la incorporación caligráfica de los ciudadanos. De este modo, el NO+ inicial se transforma en NO+ tortura, NO+ violencia, NO+ muertes, o un Chile entero que –marcando la opción NO (+) en el Plebiscito de 1988– se niega a perpetuar la dictadura, de acuerdo con el epígrafe de Cecilia Vicuña que inaugura los pliegues de este artículo.

Si bien es cierto la Tribu No no pretende ni goza del aparataje técnico a disposición del CADA, que logra movilizar ciertas instituciones y realizar intervenciones macroespaciales, insistimos en su latencia como portadora de un devenir o, al menos, en el de (in)consciencia que permite moldear el camino para el desgarrar de voces posteriores que (presas del silencio) se erigen como sitios de ruptura y economía sígnica.

Retomando la inclusión del grafiti en la agrupación de Vicuña, recordemos uno de sus actos más conocidos:

Encontré un chonguito de tiza azul y escribí: "Lea a Henry Miller" en la escalera de la Escuela de Bellas Artes. Seguí por la calle Mosquito y lo escribí otra vez. Así llegué hasta

el pedagógico. Caminaba mucho, y siempre andaba con una tiza, blanca o azul. La gente rayaba encima: "NO: LEA A SARTRE". Empezaron a salir artículos en la prensa, preguntaban "¿quién paga esta campaña pornográfica?" La tribu no participaba, solo se reía. Sola con mi tiza, y sin embargo la historia le llegó a Henry Miller. Cuando lo fuimos a ver el año 1969, me preguntó: "¿Es verdad que en Santiago alguien escribe en las calles Lea a Henry Miller?". Él creía que era un chiste del amigo viajero que había visitado esa ciudad sudamericana remota. En mis cartas yo no se lo había mencionado. Cuando le dije que era yo, me abrazó y me pidió que le hiciera un dibujo en la pared (2009: 178).

Según Rod Palmer (2011), coincidiendo con la búsqueda neovanguardista de los 60, la expresión de consignas políticas y poéticas en los muros de los países latinoamericanos surge como respuesta a sus contextos sociales. La pintura callejera se traduce en la capacidad de escribir rápida y económicamente espacios visibles y accesibles universalizando la información primero de manera sencilla y luego mediante trazos más elaborados con su consecuente uso del color y complejización de sus formas, relacionadas con la (in)visibilidad dada por el clandestinaje.

En Chile comienzan a utilizarse, en 1963, para promover las candidaturas presidenciales de Salvador Allende y Eduardo Frei Montalva. Sus brigadas consideran la pintura como una demostración popular que debe ser incluida en los discursos y decisiones nacionales. Por ello también posee un fin didáctico. Con estos antecedentes, no es de extrañar que tanto el grupo de Vicuña como CADA hayan desplegado esta acción social por medio de tiza, lienzos y ocupación de espacios públicos, sin olvidar que el cuerpo también encarna un sentido político debido a las fuerzas que operan sobre él.

Tejido, carne, sangre y piel sostienen los cimientos de la memoria; aquel entramado conformado por recuerdos encadenados simbólicamente al lenguaje. En él comienzan y terminan no solo los recorridos del texto, sino aquellos encuentros y enfrentamientos que lo transforman en un reservorio discursivo, político y capaz de organizarse en pos de un miramiento acaso común.

La memoria es una relación intersubjetiva, elaborada en su comunicación con otros y en determinado entorno social. En consecuencia, solo existe en plural. La pluralidad de memorias conforma un campo de batalla en que se lucha por el sentido del presente en orden a delimitar los materiales con los cuales construir el futuro. A la luz del presente las memorias seleccionan e interpretan el pasado (Lechner 2002: 62).

Entonces, todo lo que sucede marca al *locus* social donde acontece. La condición del cuerpo en tanto territorio de conflicto reafirma el rescate arqueológico reivindicado por los artistas. La Tribu No además incorpora dos propuestas hasta el momento ausentes en la literatura nacional, y presentes

en algunas agrupaciones neovanguardistas latinoamericanas: el *Land Art* y el Arte Povera. Posicionando a la ecología como una de sus bases, ambas tendencias se oponen a la sociedad postindustrial y promueven el trabajo directo del artista sobre la naturaleza mediante el ordenamiento de materiales devaluados, pobres y de fácil obtención como hojas, plumas y piedras que ya se encuentran a su disposición y que él solo reubica para dar sentido a la dispersión inicial y al proceso mismo de ordenamiento.

La pretensión subyace en ir contra la comercialización del objeto artístico y promover el cuidado del medio ambiente. Además, promueve un quiebre en el uso tradicional de los sentidos, la experiencia, la historia y la manera en que artista, obra y espectador se conciben a sí mismos al momento de enfrentarse.

A nuestro juicio, en su condición de productos destinados a desaparecer, los elementos situados en la obra instalan la discusión respecto del lugar que ocupa el recuerdo como espacio de evocación y memoria, ya que la contemplación –en la medida en que dichos objetos son barridos, por ejemplo, por el mar– debe ser perpetuada en la retina del observador con la huella de un palimpsesto buceador de su identidad.

Entonces, recuerda la comunión memorial del ser humano con el cuerpo/ objeto resquebrajado, carcomido por el tiempo y el clima, cuya marca imprime sobre el creador que lo reinstala. También consideramos que aquello le permite al grupo engranar con sus búsquedas originarias, encontrando a sus ancestros en contacto con lo natural; cuestión que Vicuña experimenta desde niña.

La Tierra se yergue como escenario principal del acontecimiento estético, rememorando la fuerza de la mujer, su fertilidad y sexualidad con su entramado escatológico y el regreso al sentido cíclico del tiempo; aspectos igualmente rescatados por la neovanguardia. En ese sentido, nos permitimos emparentar el hacer de la Tribu No y del trabajo autorial posterior de Vicuña con Jorge Eduardo Eielson; la acción de arte "Homenaje a la Necrofilia", de El techo de la Ballena; y la erótica presente en los textos de Carmen Ollé, integrante del grupo peruano Hora Zero.

Entonces, la piel se pinta, se calca, se abre, se tuerce para dar cuenta de una materialidad que con sus redes conecta lo humano con un sentido ritual latente en el sacrificio. Para muchos artistas la violencia, la autoagresión, la sexualidad y la resistencia a ciertos fenómenos físicos deforma y hiere como contestación al sistema económico, el poder, la heteronormatividad, el sistema político y el cuestionamiento de la situación del arte⁶.

⁶ Al respecto nos atrevemos a recordar los cortes autoinfligidos por Diamela Eltit en sus "Zonas de dolor" evocando la fisura nacional de aquellos territorios marcados por la marginalidad de su sangramiento. Asimismo, la mejilla quemada con ácido como obra y parte de la portada de "Purgatorio", de Raúl Zurita, y su masturbación frente al cuadro de Juan Domingo Dávila, acción que podemos emparentar con aquella llevada a cabo por Vito Acconci en abril de 1972, en la Galería Sonnabend de Nueva York, donde se erotiza bajo una rampa por donde circula el público.

En este contexto, evidenciar los mecanismos de elaboración y los puntos de vista privilegiados de visión de los cuerpos (femeninos, masculinos), forzar los límites de lo visible y lo invisible, diluir las interesadas distancias entre lo público y lo privado, constatar la violencia intrínseca que las miradas hegemónicas ejercen sobre nuestros cuerpos, se presentan, como ya apuntábamos, como objetivos transformadores dentro del trabajo de algunos y algunas artistas desde finales de los 60 hasta nuestros días (Ruido 2002: 15).

A partir de este giro, la mirada tradicional no basta. La obra debe dirigirse al mundo real: la naturaleza y lo urbano, insistiendo en la relación neovanguardista entre creación y vida; rompiendo las barreras discriminatorias entre arte y no arte. A su vez, subraya la personalidad, subjetividad y biografía del creador, propiciando su contacto íntimo con el material restante, que en su cualidad de residuo delata sus propias deformaciones.

Como parte del resultado, el *locus* registra un acontecer continuo lleno de sorpresas y experiencias capaces de nutrir al observador. Una vez realizada la obra, su hacedor debe abandonarla para que el círculo se complete. Entonces, el entorno surge como un nuevo artista que delinea sus bordes sin necesidad de otro lenguaje. Lo verbal cede paso a un nuevo tipo de comunicación, basada en el silencio, el tacto y el respeto por la alteridad.

Como evidencia de su novedosa propuesta, y más allá del cuestionamiento que los induce a unirse, Vicuña y la Tribu No no son conscientes del peso ideológico que bordea sus acciones. En su ideal revolucionario / ecológico notoriamente influenciado por el hippismo estadounidense rescatan la vida comunitaria (viven juntos, poniendo en tela de juicio el ideal de pareja tradicional) y abogan por el desarrollo de un arte libre, ligado a pequeños gestos; pobres y pasajeros como los elementos utilizados en su elaboración: palitos, hojas, ramas y plumas rescatadas por Cecilia anticipando su Arte Precario; pues para ella recolectar es recoger, elevar plegarias y reescribir el destino de los objetos, cargados de historia y significación. En ese sentido, su noción se relaciona con la de Edgardo Antonio Vigo (Argentina) y el integrante de Tebaida, Guillermo Deisler: "Sentí la necesidad inexplicable de construir una especie de ciudad con los huesos y basuras de la playa...".

4. Para cerrar

Estas y otras cualidades marcan el hacer posterior del Colectivo Acciones De Arte, CADA, que involucrando el cuerpo, la economía signica y la condición del artista en tanto objeto y obra, se alza como denuncia política. Su mirada trasunta junto con las creaciones posteriores de Vicuña en un marco ideológico contrario a la dictadura militar. El clima de violencia, desaparición y muerte exacerba la necesidad de mantener la resistencia en pos de una memoria que restituya la ternura, la palabra y el cariño.

Conscientes de la pérdida del juego que en algún momento identificó sus acciones, los integrantes de la Tribu No aceptan su desintegración como

parte de un proceso necesario. Meses antes del bombardeo a La Moneda, Vicuña emigra a Londres autoexiliada ante la escasa validación que siente entre sus pares. Previamente, el 7 de agosto de 1972, firma contrato con las Ediciones Universitarias de Valparaíso para la publicación de 3.000 ejemplares del *Diario estúpido*, que posteriormente es censurado debido a su contenido político-erótico y continúa sin editarse.

En ese sentido resulta fundamental situar, difundir y validar su propuesta en Chile, pues –a nuestro juicio– existe una deuda en lo que respecta a su hacer subterráneo y precario; tendiente a valorar lo femenino, lo escatológico y lo natural. Indiferente de la escasez de fuentes documentales que den cuenta de su trabajo, consideramos que la importancia de Vicuña y la Tribu No destaca por sobre la documentación, gracias a la potencia de su susurro en la maleabilidad de la memoria.

Obras citadas

- Bianchi, Soledad. 1995. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Foucault, Michel. 2002. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ivelic Milan, Galaz Gaspar. 1988. *Chile, Arte Actual*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Lechner Norbert. 2002. *La dimensión subjetiva de la política*. Santiago, Chile: LOM.
- Neustadt, Robert. 2001. *Cada día: la creación de un arte social*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Neustadt, Robert. 2012. *Cada día: la creación de un arte social*. Chile: Editorial Cuarto Propio. Segunda edición.
- Palmer, Rod. 2011. *Arte callejero en Chile*. Santiago, Chile: Ocho libros.
- Richard, Nelly. Enero 1987. "Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad". En: FLACSO N° 46. Santiago, Chile.
- Ruido, María. 2002. *Ana Mendieta*. España: Nerea.
- Vicuña, Cecilia. 2009. "No-guarida de lo imperfecto, La Tribu No". En: *Revista Cultural* 2010. N° 1. Año 1. La Serena, Chile. 175-179.
- Vicuña, Cecilia. *Sabor a mí*. Santiago, Ediciones UDP, 2007.
- _____. *El zen surado* (2013). Santiago, Chile: Catalonia.

