

Cecilia Vicuña: Poesía visual y afirmación de la identidad

Concepción Bados

LA PRODUCCIÓN POÉTICA de Cecilia Vicuña ha operado desde sus comienzos como un arte de la disposición y del trazado. En Concón (Chile) a fines de los años sesenta, en su habitación de la casa familiar, Cecilia disponía un hilo azul que cruzaba el espacio para dibujar el mapa de un vacío de habitabilidad. De modo que la habitabilidad del arte desde su propio existir ha sido la demanda de la artista desde sus inicios como tal.¹ De ahí que la poética de la suspensión y la disposición sea la que atraviesa y cristaliza su obra. Una obra que, al aunarse en las representaciones públicas o *performances*, se canaliza a través de materiales naturales y ancestrales como la lana, los hilos, las piedras, las conchas o la madera; en mi opinión, todo ello se halla atravesado por una intención: la de conectar y conjugar el contenido mágico y sagrado de la poesía (que la poeta sitúa en las tradiciones andinas y en la lengua quechua) con el mundo de la tecnología y de la industria; un mundo atávico, duro y artificial, sin duda, pero un mundo en el que a Cecilia le ha tocado vivir.

Su primer poemario *Saborami* (1972) fue censurado en Chile porque plasmaba versos audaces, irreverentes, eróticos y rompedores, de manera que Cecilia se exilió en Londres donde se volvió a publicar al año siguiente un libro con el mismo título, aunque con un contenido muy diferente. *Saborami* prefigura las líneas que destacarán posteriormente en la creación de la poeta chilena. Esto ocurre en *Precario/Precairious*, un poemario cuya génesis se remonta a 1966 cuando Cecilia sintió la necesidad, inexplicable, según sus propias palabras, de construir una especie de ciudad con los huesos, piedras y basuras que encontró en una playa cercana a su residencia en Chile. Más tarde, relacionó este impulso con una forma de pensamiento ancestral en la

que estaba presente la idea de ofrenda. En una entrevista a Claudia Donoso, la poeta asegura que *precario*, proviene del latín *preces*, que significa oración.² En efecto, este libro se halla recorrido por distintos poemas visuales que constituyen metáforas espaciales situadas en otros tantos lugares específicos de Chile o Colombia: la playa de Concón, un parque en Santiago, un vaso de leche en Bogotá, unas rocas en Antivero (Chile), de nuevo en Colombia, siguiendo un sendero Chibcha y, por último, en la playa de Tunquén (Chile) suscitan la palabra creadora en forma de plegaria y como ofrenda que eleva los deseos humanos a la divinidad sirviéndose de materiales elementales y transitorios. Sin duda existe un contrapunto espiritual muy fuerte en el proceso de producción de estas instalaciones espaciales que alcanzan la permanencia con la palabra poética. En “Sendero Chibcha”, la voz poética afirma esta permanencia:

La poesía habita
algunos lugares
donde los riscos
no necesitan
sino ser señalados
para vivir:

dos o tres líneas
una marca
y el silencio
empieza a hablar

(*Precario/Precairious*)

La reciprocidad entre el ser humano y los elementos naturales es una de las leyes más esenciales en las culturas tradicionales del mundo andino y, en este sentido, Cecilia Vicuña afirma su identidad al tiempo que reconoce la necesidad de mantener una estrecha relación con las di-

vinidades que se hacen presentes y visibles en cualquier espacio geográfico. La poeta asegura que “Delgados caminos cruzan la cordillera de los Andes en Cundinamarca, cerca de Bogotá. Los Chibchas y otros pueblos precolombinos los trazaron. Sus huellas aún visibles permanecen para el que las sabe buscar” (*Precario/precarius*). Por eso, Cecilia recorre estos caminos, para realizar pequeñas instalaciones en los mismos y recrearlos por medio de la palabra que los hace permanentes en el papel del poemario. Del mismo modo, en Concón (Chile), cerca de la playa, Cecilia compone un poema que dice así:

La materia prima estaba ahí,
esperando ser vista
como una forma de oír
un sonido interior
que obliga a realizar
esta o aquella unión

una pluma ladeada
un trofeo que vuela.

Y los objetos, ¿de dónde venían?
¿Del alma de todos los indios que yo había sido?
¿De mi corazón de shamán?
Los oía bailando, arreglando algo en la playa
para ofrendar y amar al sol
y el mar

(*Precario/Precarius*)

Los poemas de Cecilia Vicuña nacen de la contemplación, de la recuperación de elementos de deshecho, inservibles (en ocasiones ella los llama “basuritas”) y, sobre todo, de la ofrenda y de la oración. En el poemario *Precario/precarius*, la poeta reconoce y confirma el valor de los objetos más elementales, de aquellos que son, a menudo, despreciados y rechazados, y los recupera y embellece por medio de la palabra, una palabra que se torna poesía, oración, agradecimiento a la misma naturaleza y, en suma, a los espíritus más ancestrales de su cultura andina. No en vano, en una de las páginas del libro, Cecilia menciona un referente cultural muy importante para ella: el quipu.³ Con este elemento prehispánico, que la poeta incorpora en sus diversas instalaciones, asegura haber iniciado su quehacer poético: “*El quipu que no recuerda nada*, una cuerda vacía, fue mi primera obra precaria. Oraba haciendo un quipu, ofrendaba el deseo de recordar. La ofrenda es el deseo, el cuerpo es metáfora nada más” (*Precario /Precarius*). En ese sentido, la obra de Vicuña suscita la vuelta al pasado, no sólo para afirmarse y reconocerse en el mismo como identidad, sino también para proponer alternativas en cuanto a la posibilidad de relacionarse con el espacio, con los elementos

más simples que se encuentran a nuestro alrededor, con las tradiciones culturales más ancestrales; también, sugiere una actitud evidentemente polémica y crítica frente a las propuestas más actuales, las que defienden la tecnología y los medios de comunicación más sofisticados, para, en su lugar, reconocer la importancia y la significación de las formas de expresión más locales, más populares y más primitivas. Para Vicuña, los poemas se caracterizan por la pluralidad de discursos, por la inagotable combinación de elementos y de significados, por las infinitas posibilidades que las palabras presentan a la hora de nombrar, de señalar, de identificar y, de esta forma, crear. Porque, en suma, lo que Cecilia Vicuña afirma en el poemario es la fertilidad de la palabra.

PALABRARmas es un poemario publicado en Argentina en 1984. Se apunta como un paso más en la exploración de la relación que se establece entre la poeta y el lenguaje para llegar a la creación poética. El título del poemario se desglosa en dos palabras: PALABRA/armas. Como asegura la poeta, “trabajar con las palabras como se trabaja la tierra es trabajar aún más, es pensar en lo que hace el trabajo para armarte con la visión de las palabras; y aún más, las palabras son armas, quizás las únicas armas aceptables” (*Unravelling*: 27). En este poemario se plasma, de nuevo, la exploración de la poeta en sus relaciones con el lenguaje y la creación poética. Al mismo tiempo, se afianza en su identidad como escritora andina y latinoamericana, pues el libro se compone, aparte de algunos poemas, de una especie de recolección de versos de otros poetas (Vicente Huidobro y Octavio Paz, entre otros), de una serie de aforismos y de diversas citas que aluden, directamente, a filósofos, poetas, traductores, lingüistas. Uno de los aspectos más originales del poemario es el de diseccionar las palabras (como se hace en el título) en unidades semánticas en un intento de devolver a cada palabra su sonido más primitivo y arcaico, su poder como instrumento para adquirir sabiduría y conocimiento. Unos versos apuntan:

Primero vi una palabra en el aire
Sólida y suspendida
Mostrándome
Su cuerpo de semilla
Se abría y se deshacía
Y de sus partes brotaban
Asociaciones dormidas
Enamorados
en amor, morado
enajenados

(*Palabrarmas*, 28)

Vicuña establece en este poemario la autonomía del lenguaje y también la visión romántica del poeta como una especie de curandero que ayuda a la humanidad a descifrar la verdad y el conocimiento, siempre a través de la metáfora, que posee una enorme capacidad de sugestión. Pero junto al poder de la metáfora, ya vislumbrado por los poetas vanguardistas, Vicuña añade la visión inmanente de la cultura andina y de las culturas precolombinas. La poesía, con sus poderes metafóricos, se convierte en una fuente de existencia y de vida, al tiempo que la correspondencia que se establece entre el objeto y la palabra que lo nombra anota lo mágico de la creación a través del poema:

La palabra crea al ser y es creada por él
en un misterio del que sólo tenemos las claves
para hacerlo crecer.

(*Palabrarmas*, 66)

La Wik'uña, libro publicado en 1990 por la editorial Francisco Zegers en Santiago de Chile, devuelve a la poeta al país natal, después de muchos años de ausencia. El poemario hace oír y escuchar unos poemas breves, lacónicos, que exigen una lectura oral muy cercana a la oración, pues oral puede conjugarse como orar, en el sentido de que los poemas están escritos como ofrendas. Estos poemas de verso corto se presentan como reflejo del habla extranjera al indígena, cuando el castellano impuesto se pronuncia, a veces, sin verbos, sin artículos, pleno de neologismos, de derivados y de aliteraciones a la manera de hilvanes fónicos urdidos entre la multitud de voces que duplican rumores, verdaderos *kipus* sonoros donde el nudo más importante es la rima.

La Wik'uña, de otro lado, expresa la conciencia ecológica de Cecilia, mediante la inscripción de metáforas espaciales que se tornan rituales escritos, pues el grito de la vicuña se apunta como un grito de alarma, de reclamo, de alerta ante la posible destrucción del entorno natural que la rodea. Según Soledad Bianchi, en este poemario continúa la intención de la poeta chilena por nutrirse y afianzarse en el tejido amerindio, en el andino y por prolongarse en el impulso escritural de precursores latinoamericanos como José María Arguedas, Gabriela Mistral y José Lezama Lima, también a la mexicana María Sabina, portadora de poderes curativos relacionados con la madre tierra y sus elementos, a los que evoca en varios poemas.

Además de animales como la vicuña, el zorro, el colibrí, el puma, otros elementos de la naturaleza a los que se canta en el poemario son el agua, la luz, y sobre todo, los poderes

curativos y restauradores de la propia tierra, a la que se evoca como curandera y poseedora de sabiduría ancestral. Así dice el poema *Reflejos* afirma:

La Tierra,
una gota de agua en el vacío.
Pachawawa, Pachatira

Amnio sacrificial
Vaso comunicante
Contaminar una fuente
es contaminarlas todas
Cloaca y vertiente
tarde o temprano se encontrarán
Limpia cantando
Challa asperjando
Madre del agua, serpiente zigzag
(*La wiku'ña*, 89)

El poema "Oro es tu hilar" se inscribe precedido de un epígrafe de José Lezama Lima: "Las oraciones son los hilos y el tejido es la aparición de la luz" (29) y dice así:

Oro
es tu hilo
de orar
Templo
del siempre
enhebrar
Armando casa
del mismo
treznal
Teja mijita
no más
Truenos y rayos
bordando al pasar
Tuerce
que tuerce
El dorado
enderezo
El fresco
ofrendar...
(*La wiku'ña*, 31)

En cuanto a la estructura del poemario hay que señalar que las estrofas son muy breves, al estilo del *haiku* japonés, pero sobre todo, porque emulan los modelos rítmicos de las canciones andinas. Así, el ritmo regular y una cierta simetría formal enfatizan del deseo de capturar y reproducir el tono de las mujeres andinas mientras cantan; al mismo tiempo, el intento de conseguir un lenguaje híbrido que sirva para conectar el mundo prehispánico y la tradición cultural occidental es otro de los propósitos del poemario. Es obvio que la yuxtaposición de elementos diversos, hermanados

mediante el lenguaje culmina en el equilibrio armonioso entre el pasado y el presente, entre los lenguajes indígenas y las inquietudes poéticas más actuales. Al final del libro, su autora apunta en *Tres Notas*, especie de glosa, que el libro empezó como un llamado y que fue tejido en tres puntos o tonos: el primero es lo que constituye el canto o la oración (el poema), el segundo es el punteo o tuntuneo (el ritmo) y el tercero es el explicatorio quebrado (los reflejos). Sin duda, es un manera singular de hacer poesía la de Cecilia Vicuña, pues su producción viene marcada por el estudio de las culturas precolombinas y sus lenguajes, así como del deseo de hermanarlos con el presente y la realidad más actuales.

Semiyá/ Sé mi ya (2000) se presentó en la galería Gabriela Mistral de Santiago de Chile a manera de exposición que recogía una colección de semillas, de tejidos, de materiales y de elementos orgánicos, todos los cuales componían lo que Cecilia Vicuña denomina *La botánica del poeta*, porque, sin duda, para ella, el poeta está capacitado para oír y tocar semillas; también para nombrarlas y así revivirlas, recuperarlas y guardarlas. En el prólogo de este libro, la poeta cuenta la génesis del mismo: en 1971 le sugirió a Salvador Allende la celebración de un día de la semilla, que consistiría en recoger y plantar semillas, para así convertir terrazas y techos en jardines, plazas y parques en bosques y chacras, y las ciudades y campos en un vergel. Asegura la poeta que Allende se rió y dijo pensativo: “quizás para el año



Transmutación, lápiz s/papel, 19 x 24 cm

2000” (*Sé mi ya*, 1-2). Lo cierto es que Cecilia comenzó a recolectar semillas y a guardarlas, con el fin de confeccionar la que sería su botánica particular.

La partición de la palabra *Semilla*, que se transforma en *Sé mi ya*, sugiere la importancia de los espacios en la cadena de la enunciación y remite a ciertos aspectos de la cultura más ancestral andina, pues el *quipu*, con sus espacios intermitentes evoca la suspensión temporal, así como también la disposición espacial. En este sentido, *sé mi ya*, la palabra partida, suspende el tiempo, evoca la nostalgia del pasado al tiempo que invoca su presencia. *Sé mi ya* parece invocar la suspensión de parte del yo poético, porque sólo en esa suspensión espacial y temporal puede existir como una idea de la continuidad amenazada. Es obvio que la poética de la suspensión en Cecilia Vicuña se torna en una poética de la disposición y ambas se combinan para dar luz a una reconstrucción del arte visual y plástico chileno de los últimos años, un arte que tiene sus orígenes en las tradiciones andinas y amerindias de la disposición y la suspensión en el espacio y en el tiempo. En las páginas que conforman la *Botánica del poeta* se inscriben poemas breves que exploran por medio de la palabra distintas semillas. Como ejemplo el poema que dice:

Canelo foyé, nadie más sagrado.
 Mi madre lo planta y recoge,
 y aún antes del antes
 en una época anterior,
 los servidores del voique, (foquibuye)
 bebían su savia
 para cantar su poder.
 Mayo de flor amarilla
 dirían los Incas,
 Sophora macrocarpa.
 Huañil de plumitas,
 Proustia ilicifolia
 Maqui, quelón,
 Aristotelia chilensis
 (*Sé mi ya*).

En estos poemas Cecilia Vicuña sugiere una particular concepción del poeta como intérprete y mediador a través del cual las voces, los mitos sagrados del pasado, no sólo se escuchan, sino que también se hacen visibles una vez que la palabra, con sus distintas combinaciones elocutivas, permite aunar las semillas, las plantas, como elementos externos, a los deseos, los cantos, las ofrendas, elementos internos. La originalidad de este libro, como en general la obra de Vicuña, consiste en la adaptación de la tradición oral inca a las formas europeas y viceversa, aunque también en la

