





Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura  
Escuela de Postgrado

Cecilia Vicuña, por una poesía tras los orígenes

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

*Florencia Velasco Sanhueza*

Profesora-guía

*Dra. Alicia Salomone*

Santiago de Chile, año 2014

## **Resumen**

El trabajo que presentamos aborda algunos aspectos que consideramos relevantes de la obra escrita de la creadora chilena Cecilia Vicuña. Mediante un corpus de textos publicados por la autora y seleccionados para este estudio, podemos distinguir una recurrencia temática en su poesía en relación a una indagación originaria y un compromiso con los destinos de la humanidad y la naturaleza, las condiciones de la vida actual y la creciente pérdida de armonía global.

Hacernos cargo de algunas de estas preocupaciones vicuñeanas ha requerido identificarlas y exponerlas como núcleos que han caracterizado su propuesta estética, pero sobre todo que señalan una postura ética de la vida. Para Vicuña –y es lo que nos proponemos comprobar aquí–, su poesía es una disposición que recupera un equilibrio y una memoria allí donde se han instalado lo precario y lo fútil, lo evanescente y lo descartable, y que propone una transformación paradigmática del individuo primero y de la sociedad a continuación.

## Índice

Introducción.....	1
Un poco de historia: removiendo las viejas estructuras.....	8
Capítulo I. El lenguaje como inapropiabilidad.....	13
Capítulo II. La poesía de Cecilia Vicuña y el lenguaje inapropiable.....	26
Capítulo III. Poesía y género: dejar el cuerpo en la escritura.....	39
<i>1.Gravitación poética del tejido.....</i>	<i>53</i>
Capítulo IV. Poesía e identidad étnica: construir vínculos, recuperar filiaciones.....	61
Conclusiones.....	71
Referencias Bibliográficas.....	74

## Introducción\*

El primer inconveniente a enfrentar para el estudio de la obra de la poeta y artista plástica chilena radicada en Nueva York, Cecilia Vicuña, es la reducida existencia de material crítico en español acerca de ella. Pero esta exigüidad –que no deja de ser un escollo a la hora de considerar diferentes perspectivas de interpretación y análisis de su obra– es, no obstante, uno de los mayores incentivos para la aproximación a una creación singular, prácticamente desconocida en Chile, a excepción de los círculos más especializados en el estudio de la poesía nacional.

A partir de esta realidad de insuficiencia bibliográfica, sería posible suponer el presente estudio como un pequeño aporte al conocimiento crítico de un trabajo de creación de más de cuarenta años, realizado mayoritariamente lejos del país.

Quisiera señalar desde ya que Vicuña posee una obra relativamente extensa, que ha desarrollado un diálogo permanente entre la escritura y la expresión visual. Esto quiere decir que su creación poética está estrechamente imbricada con sus propuestas en el campo de la plástica–instalaciones– y el soporte audiovisual –documentales–, éstos como correlatos de un trabajo de escritura por donde circula permanentemente la preocupación por las “cuestiones primordiales” de la existencia, reactualizadas en la aproximación valorativa a culturas e identidades americanas mestizas, donde aún prevalecería un aliento sagrado que la particularidad del lenguaje poético sería capaz de condensar.

Metodológicamente, para llevar a cabo este estudio y análisis del modo más acotado posible, hemos optado por trabajar principalmente a partir de un restringido corpus de libros; a saber, *Palabramas*, *La Wik'uña*, *Sabor a mí* y su antología, *Soy yos*. Lo anterior sin perjuicio de que podamos, eventualmente, considerar poemas incluidos en otras obras de la autora, aun cuando serán los títulos señalados aquéllos en los cuales centraremos prioritariamente nuestra atención.

---

\* Esta tesis se realizó en el marco del Proyecto Fondecyt 1110083 que dirige la Prof. Alicia Salomone.

Con el mismo imperativo de ceñirnos a una extensión más o menos acotada para estos propósitos, se ha organizado la estructura de esta tesis distinguiendo tres categorías, definidas en función de la presencia de elementos temáticos recurrentes en la poesía de Vicuña y que conforman, según mi apreciación, ejes vertebrales de su producción. Se trata de motivos que encontramos a través de buena parte de su proyecto creativo, y resultan gravitantes en la medida en que determinan algunas de las particularidades de su poética.

El primero de ellos, y con el cual se dará inicio a este estudio, es el problema del lenguaje, de la palabra en tanto posibilitadora del desarrollo de la espiritualidad humana, como una de las características fundamentales de la obra vicuñeana y de la que, en consecuencia, nos haremos cargo, proponiendo un análisis de su escritura desde esta perspectiva. Pero antes, a modo de marco contextual y conceptual que sustente nuestra propuesta, abordaremos una noción de la lengua en sí misma, desde la particularidad de una reflexión que considera al fenómeno como perteneciente a un ámbito metafísico y poético.

Ciertamente la pregunta por el lenguaje ha tenido y sigue teniendo una capital importancia en los estudios de las Ciencias Humanas, en especial en el campo de la literatura, la lingüística y la filosofía, desde donde distintos pensadores han hecho de esta insondable facultad su fértil objeto de estudio y reflexión. Sin embargo, la amplitud de sus alcances y la necesidad de circunscribirlos a una práctica poética específica, obligarán a limitar operativamente el fundamento teórico de mi investigación a un reducido número de pensadores y críticos como Ivonne Bordelois, Alicia Genovese, Walter Benjamin y Humberto Giannini, principalmente, quienes han indagado acerca de la naturaleza de la lengua y de la lengua poética como manifestación excepcional de la expresividad humana, y de quienes recogeremos algunas nociones para hacerlas circular. Estas ideas serán consideradas desde dos atributos de la lengua aquí propuestos: por una parte, su existencia autónoma, no funcional; por otra, una dimensión mágica y sagrada, y lo que ambas concepciones suponen en la poética vicuñeana y en la realidad actual que los niega y reduce.

En la perspectiva de esta tesis, a la particularidad de la lengua poética en su poder transformadora a través de un lenguaje original que inaugura—y éste como manifestación de

una discrepancia fundamental expresada en la obra–, se suma la confianza en su capacidad de transmitir el misterio y el fondo sagrado de la existencia, cuya idea distinguimos también en la obra de Vicuña. No sólo manifestación del espíritu y visión del artista a través de la lengua, sino el resultado de la particular relación de aquél con ésta, traducida en una refundación verbal de extendido alcance. Sabemos que esta refundación de las palabras de la mano del creador compromete al mismo sistema de representaciones del universo, pues altera sus relaciones, las categorías y valores con que habitualmente actuamos como si de verdades inamovibles se tratara. La (no)lógica de la poesía hace oídos sordos al valor de lo convencional, interrumpe el lugar común de las palabras, desestabiliza las formas rígidas de lo establecido y, por efecto de lo mismo, las explicaciones exclusivamente racionales de los fenómenos de la existencia.

El eco del diálogo alguna vez fluyente entre la naturaleza, el hombre y su relación con el espacio de lo sagrado–“triálogo” concebido aquí como práctica espiritual–es justamente aquello que Cecilia Vicuña desea traer de vuelta en su escritura, como recuperación vital de un vínculo en permanente riesgo de olvido; amnesia provocada por el confinamiento de la actividad espiritual a ámbitos segregados de la vida cotidiana de los individuos, empeñados éstos en la eficacia, el rendimiento, la inmediata satisfacción de las cosas, que la especie economicista de la vida moderna ha impuesto, mas empobrecidos, adelgazados, diluidos o líquidos, como señala el sociólogo y pensador Zygmunt Bauman para referirse a la pérdida de identidad de las personas. El abandono paulatino de una práctica de comunicación abierta a diferentes dimensiones de la existencia, práctica de imaginación, reflexiva, asociativa, sensorial, sagrada, etcétera, se experimenta como pérdida, por lo tanto, de una capacidad de conexión metafísica como sustento del hombre. La desestimación de su importancia para el desarrollo más completo de cada individuo y del conjunto de la humanidad, ha comprometido, en consecuencia, al lenguaje al limitarlo en sus funciones, sometiendo al apremio de las formas de la comunicación moderna que lo han convertido en instrumento de mero superficial intercambio informativo de las urgencias del día a día de los individuos, reduciendo su infinito potencial.

Consciente del vínculo estrecho que liga lengua y espíritu, Vicuña emprende en su obra una tarea que tiene por objeto sacar a la palabra de este encierro semántico y funcional, “desprendiendo sus costras”, como diría Walter Benjamin, según consigna Ivonne Bordelois<sup>1</sup>, para ir en busca de las riquezas significantes en la unidad mínima de la palabra. La descomposición silábica que realiza la poeta, la elaboración de juegos adivinatorios, la creación de términos nuevos, tienen el propósito de encender una luz sobre los significados ocultos de la lengua y sobre la historia y tradición que carga cada étimo. Son, igualmente, las formas que utiliza Vicuña para dar cuenta de su poesía como expresión metalingüística que, en su despliegue como un tejido –para hablar en sus propios términos– se las arregla para volver siempre al Verbo que invoca a la vida, desde elaboraciones sintácticamente alteradas, “jugando al re-vés”, contrariando el carácter de mediación que se ha querido imponer al lenguaje como mero vehículo de traspaso comunicacional. Al “palabrar”, es decir, al ejercitar poéticamente la lengua con renovada fuerza expresiva, la palabra se activa, sorprende, estalla, para revelar sus insospechadas asociaciones significativas. La palabra así eximida de su carácter funcional, se vuelve potencia poética y con ello aspira a la potenciación de la existencia misma.

*Ver las palabras desde hoy es quizás ver al revés;*

*Revés es re ver, o ver otra vez.*

(“Palabrar”, *Palabrar*mas).

Al fragmentar las palabras, al descomponerlas jugando a recombinarlas dándoles una nueva disposición, Vicuña pretende provocar en su receptor una distancia y extrañeza que actúen como instigación irradiante, que descubran la naturalización del automatismo de la vida contemporánea que se manifiesta también en la lengua, con el propósito de que esta subversión vuelva a cargar el decir de sentidos y densidad, y reelaborar las formas de comunicación entre los seres, de modo que afecte sus existencias individuales y colectivas y con ello a las propias sociedades, para recuperar sus vínculos con la naturaleza, con su tradición cultural y también su capacidad espiritual.

---

<sup>1</sup>Ivonne Bordelois, *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2003, pp. 32-33.



Un segundo eje desde el cual se abordará el estudio de la obra de Vicuña determina la naturaleza femenina de la hablante, condición que hace posible la “costura” de un tejido creativo particular que conduce a una propuesta renovadora de la existencia, y cuyos hilos son estas palabras dislocadas, des-armadas, refundadas por una escritura. (“*Soy la vida/ colgando/ en hilos/ de sangre*”). No obstante la defensa y valoración manifiesta en esta poética del lugar de lo femenino en la organización humana, no podremos eludir la situación de permanentes tensiones, silenciamientos y conflictos en la producción creativa de mujeres, a consecuencia de la posición secundaria históricamente asignada a ellas. En las distintas épocas, las mujeres han sido tradicionalmente confinadas al estrecho espacio de lo doméstico, como estrategias de control y sometimiento ejercidas por una hegemonía masculina que de tiempos sin memoria se ha atribuido una superioridad, primacía que habrá ejercido en la intimidad y el espacio público sin contrapeso y pocas y extraordinarias excepciones a lo largo de la historia humana.

En un escenario tal, sería difícil eludir la pregunta acerca de las dificultades de distinta índole que han debido sortear las mujeres para hacer oír su voz, y el modo encontrado –si esto ha sido posible– para, en sus intentos de emancipación, desactivar los férreamente instalados dispositivos de dominio masculino. Con este propósito, será de mucha utilidad revisar algunos fundamentos de teoría crítica feminista que se haga cargo de esta tensión. Aun cuando existen innumerables acciones concretas de rechazo a los modelos tradicionales de relación entre los géneros, para algunas estudiosas de la posición de la mujer en las sociedades, no basta con una voluntad de liberarse del yugo masculino en sus manifestaciones externas, mientras no seamos capaces de reconocer los soterrados modos en que se reproducen en las propias mujeres estas prácticas hegemónicas. En el campo de la creación artística femenina, esta sospecha de cooptación adquiere connotaciones más graves, en la medida en que tendemos a suponer que un espacio de reflexión naturalmente crítica como es el medio del arte, habitualmente transgresor y propicio al despliegue de subjetividades marginales, haría posible un decir genéricamente propio y distintivo del universo femenino; es decir, construiría, inaugurando, un lenguaje diferenciador, los recursos que pudieran poner en tensión y desactivar el arrinconamiento y desvalor que ha

sido la realidad histórica de la situación femenina. Sin embargo, con demasiada frecuencia estas prácticas artísticas conducidas por mujeres y sus discursos, permanecen cautivos de las lógicas del sometimiento. Para una revisión en esta perspectiva, nos apoyaremos en autoras como Hélène Cixous, Tamara Kamenszain, Adriana Valdés, Alicia Genovese, Simone de Beauvoir, para señalar cómo sus reflexiones resuenan en la escritura de Vicuña. Esta vinculación supone en la poeta una defensa y un llamado a transformar el espacio de lo femenino, la propia relación con su contraparte masculina, reasignando su lugar social, señalando la necesidad que debe asistir a las mujeres de ejercer su soberanía, con mayor fuerza aun desde la creación.

Por otra parte, la esfera de lo indígena, la presencia de una identidad étnica andina que se sostiene en el valor de la sabiduría ancestral de los pueblos originarios y su relación con la naturaleza y un particular sistema de divinidades—como es el caso del universo incaico que reconoce Vicuña como próximo—, se configurará en este estudio como una tercera categoría a revisar, dada la relevancia que parece tener en la obra de la poeta chilena. En ésta, la expresión reiterada de una identificación con el mundo andino viene a sumarse a una suerte de exaltación del ser femenino como centro de la vida. Esto querría decir que Vicuña sugiere una asociación determinante de estos dos mundos marginales a los que asigna un evidente protagonismo temático.

Es usual encontrar en la obra vicuñeana una profusión de intertextualidades a través de un repertorio amplio de referentes y voces múltiples que circulan como citas, epígrafes y diálogos que suprimen la distancia temporal, que participan en la configuración de una poética arraigada en la perspectiva de un fondo original, y que son elementos gravitantes a considerar también. Pero original aquí no sólo en tanto ligado a un origen sino a aquello que Vicuña reconoce como genuino, es decir, poseedor de cualidad natural y auténtica en la expresión de una experiencia amorosa total que se anhela y valora y que se experimenta como determinante, en la medida en que es capaz de instalar e irradiar una positividad transformadora del mundo, en donde la razón pueda gobernar en los seres humanos acordada con los sentimientos, en una “co-razón”.

*Recordar en el sentido de tocar las cuerdas de la emoción*

*Re cordar viene de cor, corazón.*

A riesgo de ser sospechosa de tropiezo en el lugar común de la libre expresión de sentimientos como perteneciente casi con exclusividad al universo de lo femenino, en la poesía de Cecilia Vicuña la creencia en su poder mediador es un aspecto que no podemos soslayar. Éste se manifiesta como fuerza pachamánica, a veces transfigurada en mito maya o sabiduría oriental, o convertida en un estar gozoso también en el amor carnal, en el placer de los cuerpos en comunión, que incide en el equilibrio universal de la existencia.

En el cruce de los diferentes elementos de la realidad y la imaginación que así como la vida misma configuran su escritura, Vicuña va tejiendo hilo a hilo, palabra a palabra, su propuesta poética. Sostenida en la revaloración de cosmovisiones arcaicas, de formas de comunitarismo alternativo, en un reconocimiento al género femenino y su poder, por un sentimiento de lo amoroso esencial, es que su propuesta creativa ofrece “pistas” a la tarea de recuperación de la llave maestra para el “buen vivir” de la comunidad de los hombres.

**Un poco de historia:removiendo las viejas estructuras**

La paráfrasis vicuñeana “A Mao s los unos a los otros”, perfecta síntesis de los nuevos referentes que comenzaban a irrumpir en la década de los sesenta, exhorto cristiano convertido en eslogan paradigmático del movimiento hippie, es expresión de un ánimo extendido de transformación profunda de las sociedades. A través de esta consigna creemos ver asomarse el leitmotiv de la década que se jugó por el divorcio de los discursos y valores hasta ahí circulantes y una modificación del clima emocional general. La carrera hacia un desarrollo irreversible, que fue la “vedette” de los discursos republicanos fundacionales de fines del siglo; la imposición ideológica de la Alianza para el Progreso luego del fin de la Segunda Guerra Mundial y el reparto del mundo en dos bloques de influencia inconciliables; las cruentas guerras de Argelia, Camboya, Vietnam, y un largo etcétera de miserias y violencias alrededor del planeta, mostraron que la ilusión de una mejoría creciente en las condiciones de vida de buena parte de la población, no era sino eso: una vana promesa sin asidero en la realidad.

En un clima de desánimo tal, toma cada vez mayor fuerza la necesidad de renovar o directamente remover las viejas estructuras sociales, económicas y culturales de las sociedades. Surgen –en Latinoamérica en particular– distintos movimientos populares y políticos de liberación –algunos insurreccionales– y nuevas tendencias artístico-culturales que se hacen eco de esta voluntad extendida de transformación. Prueba de los nuevos tiempos que se anuncian son la Revolución Cubana; la pretensión de extenderla por el continente con la incursión de Che Guevara en Bolivia (en el intento de llevar a la práctica su consigna de “crear uno, dos, tres Vietnam”); la aparición de los movimientos hippie y beatnik; las revueltas estudiantiles multiplicadas en diferentes puntos del planeta: California, Madrid, Berlín, Praga, Londres, Ciudad de México, Pekín, Tokio, Frankfurt, entre otros; un paradigmático mayo del 68 francés, movimiento apoyado por un importante número de intelectuales, entre los que se contaban figuras de la talla de Jean-Paul Sartre, Michel Foucault y Louis Althusser. En Chile, la reforma universitaria, liderada por el dirigente estudiantil de la Universidad Católica, Miguel Ángel Solar, y el emblemático lienzo desplegado en el frontis de su Casa Central denunciando “Chileno: El Mercurio miente”; la Reforma Agraria; el triunfo de la Unidad Popular y Salvador Allende, y un largo

etcétera. Eran tiempos de euforia expansiva en que todo orden anterior debía ser puesto en cuestión. En sincronía con esta efervescencia social, la aparición de la “Tribu No”, agrupación plástico-literaria que nace en 1966 y de la cual Vicuña es fundadora junto a Claudio Bertoni (quien por entonces era su pareja), Coca Roccatagliata, Marcelo Charlín, Francisco Rivera y Sonia Jara, es igualmente expresión de un malestar que busca ser comunicado desde una práctica artístico-existencial contestataria surgida en la comunidad de una tribu. Una tribu que tiene para Vicuña y compañía la virtud de conservar ciertas formas de vida colectiva que se avienen con sus posiciones de rechazo al estado actual de la sociedad de la época y los valores que en ella imperan. Desde la realidad del tiempo histórico convulsionado que les toca vivir, un giro hacia modos originarios de organización aparece para estos jóvenes artistas como un camino coherente y posible. Así lo explican Claudio Bertoni y la propia Cecilia Vicuña en conversación con Soledad Bianchi.

Bertoni: “(...) Ahora, “tribu”, pienso que es por el asunto que siempre tuvimos, y tenemos todavía, de la admiración por el indio americano: leíamos mucho de eso, me acuerdo... El “No” es un asunto como de intensidad, de negación (...); estábamos molestos con todo lo que sucedía, en realidad, a nivel social y, después, también, desde el punto de vista como la gente conducía sus vidas cotidianamente, nos parecía mal cómo ocupaban su tiempo.”

Vicuña: “¿Sabes cuál es la forma como yo lo entiendo? Que en el arte popular americano está la supervivencia del espíritu indígena precolombino, ¿te das cuenta?, totalmente mestizado, totalmente acriollado, por supuesto, pero donde está, digamos, la esencia, por ejemplo de la percepción del cuerpo.”<sup>2</sup>

Junto con los atributos que venen una organización de esta naturaleza, en donde todo es posible de ser discutido y resuelto en conjunto, en sus declaraciones la poeta también deja entrever la idea de un puente tendido entre indigenismo y naturaleza, en este caso metaforizada en la conciencia del cuerpo. La preocupación por la cuestión del cuerpo en su

---

<sup>2</sup> Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/Centro de investigaciones Barros Arana, 1995, p. 150.

materialidad y el erotismo como su expresión gozosa, son rasgos presentes en su obra desde muy temprano, como veremos.

Pero en ese momento, en las apariciones públicas del grupo, ya fuera en programas de televisión, lecturas públicas, actividades culturales oficiales (como la irrupción en el Encuentro Latinoamericano de Escritores de 1969, donde dieron lectura a su No Manifiesto-proclama “Los hijos deben enseñarles a los padres”), tanto desenfado y no pocas dosis de arrogancia levantaron, si no polémica, al menos alguna polvareda aquí y allá en quienes se sintieron pasados a llevar por sus actitudes transgresoras. Recuerda Antonio Skármeta (quien los invitó a un programa que conducía en la época):

(...) yo buscaba las voces alternativas para hablar de ellas o mostrarlas. No siempre, por supuesto, éstas iban acompañadas de un lenguaje tolerado o aceptado, así en algunos programas de televisión que tuve, incluso en algunas entrevistas que había hecho, muchas veces tuve problemas por la sinceridad y la pasión y el tono inusuales con que hablaban algunos. Claro, tal como dices, los de la “Tribu No” fueron con guagua y le dieron papa ante las cámaras, y hubo llamadas telefónicas de protesta...<sup>3</sup>

Se trataba de romper un orden establecido, torpedeando por medio de la provocación el statu quo social para levantar una “contracultura” sustentada en una fuerte atracción hacia el comunitarismo, el misticismo y las religiones orientales; el énfasis en la vuelta a la naturaleza; la experimentación con diferentes drogas; el valor concedido a los sentimientos y la imaginación frente al predominio de una razón instrumental y a una postura crítica acerca de la alienación de la vida, la tradición, la institucionalidad, etcétera.

Estas intervenciones “contraculturales” de la Tribu No, más plausibles de asociar a una concepción hippie de la existencia, tenían para sus integrantes, sin embargo, un claro carácter político. Aun cuando el grupo no adscribía a ninguna formación partidista particular, sus posiciones ideológicas eran explícitamente de izquierda. Como señala Bertoni:

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 159.

Nosotros lo que menos queríamos es que se nos tomara como *hippies* despolitizados (cursivas en el texto), esta huevía nos reventaba, entonces dedicamos nuestra lectura, me acuerdo, al Partido Comunista, a la UP, al MIR, a los Panteras Negras, y a todos los movimientos de liberación, de Palestina, y de todo el mundo. Y en la televisión fue lo mismo, o sea, pusimos énfasis en esto y hubo como un desfase porque esperaban una cosa, y nosotros de lo que más hablábamos era de lo político.<sup>4</sup>

Contracultura o marginalidad, el caso es que ésta hoy casi desconocida agrupación de amigos, unidos por un común gusto por una literatura norteamericana y europea alternativas y una música de corte popular, empeñados en desafiar –aquí sí en la corriente de la época– algunas viejas concepciones patriarcales y hegemónicas, tuvo una participación más o menos intermitente en la escena local. Aun cuando ninguno había publicado en ese momento en Chile, la revista mexicano-estadounidense de poesía *El corno emplumado*, dirigida por el poeta y editor Sergio Mondragón, incluyó en uno de sus números algunos escritos de Charlín, Bertoni y Vicuña. El hecho, que podía traducirse como un reconocimiento a una creación joven, merecedora de ser publicada y, en consecuencia, analizada y discutida, no tuvo en nuestro país, sin embargo, la repercusión esperada. Sus autores atribuyen este mutismo al corte erótico de sus poemas cuyo lenguaje explícito era inusual y chocante para un país fuertemente influido por la Iglesia católica. Pese al optimismo reinante acerca del comienzo de una nueva era histórica, quedaban demasiada moralina en el ambiente y un conservadurismo difícil de destronar. Además, sus posiciones e intereses alejados de la contingencia política militante de aquellos años les valían una mirada desconfiada y censora por parte de los sectores de izquierda más radicalizados. Sus incursiones artísticas, sus declaraciones éticas y estéticas, sus *performances*, aparecían como hechos aislados que no suscribían “ni con Dios ni con el diablo”, en un tiempo de polaridades tan intensas que lo menos que se esperaba era que todo el mundo tomara posición.

En el caso particular de la poesía de Vicuña, su misma dificultad de clasificación, el interés por las mezclas culturales y genéricas y por las formas de oralidad, las permanentes citas

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 159.

intertextuales y en especial una creencia en la conexión metafísica con todo, es decir, del hablante poético permeado por múltiples dimensiones sagradas de la existencia, darán a su poesía un carácter excéntrico, una de cuyas características será su interés por los modelos colectivos originarios de organización social.

La segunda operación contracanónica de Cecilia Vicuña es llevar a un límite la negación, la ruptura del arte como expresión romántica, confesional del yo individual (...) ahora la salida es en otra dirección, (...) Cecilia Vicuña plantea la pérdida del yo en un todo colectivo.<sup>5</sup>

Para la crítica Magda Sepúlveda, la producción poética de Vicuña puede entenderse como realizada desde sus inicios en los bordes del sistema institucional –operaciones contracanónicas las llama– donde los valores de género, etnia, posición social, se ven desestabilizados. Tal vez ésta sea una de las razones que explican que el libro *Sabor a mí* fuera víctima de una misteriosa censura cuando iba a ser publicado por las Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso a principios del año 1973, y que el golpe de Estado perpetrado unos meses después, se encargó de sepultar, prolongando su silenciamiento durante largas décadas hasta la publicación en nuestro país de una nueva versión recién en 2007 (dos más aparecerían en Inglaterra y Venezuela en 1973).

Lo que nos parece claro, más allá de confinamientos y censuras, es que el compromiso de la poeta con la realidad tiene la forma de un apego irrenunciable a un cosmos que podríamos situar en lo que hoy entendemos como ecológico, que alimenta y cruza su quehacer artístico. No resulta descaminado afirmar que el resultado, antes que un propósito estético o incluso político (que lo es también), es una propuesta ética que se reafirma y verifica en cada nueva producción realizada a lo largo de muchos años, como espero demostrar a través de estas páginas.

---

<sup>5</sup> Magda Sepúlveda, “Cecilia Vicuña: la subjetividad poética como una operación contracanónica.” *Revista Chilena de Literatura* n° 57, 2000, p. 115.



## Capítulo I. El lenguaje como inapropiabilidad

*“El texto –o debería más bien decir la lengua– llama y quien se deja llamar se entrega al vértigo de un acercamiento que descontrola, que descubre la diferencia en el centro mismo de la identidad y hace, por tanto, impensable cualquier apropiación.”*

Elizabeth Collingwood-Selby

Considerar el lenguaje en situación que rebasa su función comunicativa es, como señalamos, una provocación, un asalto a la normativización del ejercicio común, una cuña insidiosa en el uso de sus reglas de uso, una licencia de su práctica previsible y, por ello mismo, en riesgo de pauperización permanente, para demandar de él solicitudes extraordinarias.

La finalidad de la lengua como instrumento de comunicación e intercambio –idealmente sin tropiezos– de experiencias y saberes auxiliares de la vida cotidiana y común entre los hombres, ha sido desde siempre desafiada por ciertas reflexiones y “haceres” humanos que entrañan una forma de sabotaje a su domesticidad útil, y la desprenden de la esfera funcional para dar rienda suelta a una dislocación en su condición. Ya la pregunta filosófica y la pregunta poética por su esencia original (naturaleza) son una subversión, pues la búsqueda implicada en ellas conduce al creador y al filósofo a desestimar tanto las sujeciones de la razón común como la posesión de “verdades” –en las cuales el hombre habitualmente se cobija–, alejándose mediante la palabra de las fronteras de sentido conocidas, para arriesgar proposiciones y correspondencias únicas, inéditas, irreconocibles en su desfamiliarización.

Pero más aún, cuando una cierta reflexión filosófica ha desafiado a la lingüística para afirmar que la lengua no sostiene sino a la propia lengua, que, como plantea Walter Benjamin, “cada lengua se comunica a sí misma”<sup>6</sup>; es decir, que el contenido de la lengua no es sino la lengua misma, que ésta no es un *medio para* sino un *medio en sí*, aquél que

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. En: Elizabeth Collingwood-Selby. *Walter Benjamin, la lengua del exilio*. Santiago: Arcis/Lom, 1997.

tiene la propia lengua para expresarse ella misma en ella, nos encontramos en el centro de un desconcierto total. Porque, ¿qué significa que la lengua sea su propio fin y propósito? ¿Qué concepciones previamente establecidas de la realidad y especialmente del hombre son desafiadas en esta proposición? ¿Qué extraña entidad se yergue en la preferencia de la palabra? Como señala Pablo Oyarzún en el prólogo a *Metafísica del lenguaje*, de su maestro Humberto Giannini: “Siento que siempre hay en el lenguaje algo más que sentido; no que haya más sentidos, polisemia, riqueza exuberante de la significación, sino algo otro, inasumible, inhumanizable, una *débaçle* sin vuelta. Nada nos garantiza que el lenguaje sea humano”.<sup>7</sup>

Ya con estas formulaciones iniciales estamos entrando ¡qué duda cabe! en un territorio minado, en un callejón abismal (y veremos el modo en que esto gravita aquí); pero aun cuando la sensatez aconseja huir de tema tan farragoso, el diseño del estudio que nos hemos propuesto hace ineludible su trato. Y precisamente de un trato se trata, valga aquí la redundancia y el juego sonoro y semántico. Esto es, reflexión que pretende abordar una relación (un trato) del hombre y la lengua, pero también la condición de éste en ella. Obsérvese bien: del individuo en ella. Como alteración, lo que se expresa con esto último es una desviación en donde queda el campo a la lengua para que sea ésta, soberana, la que manifieste ella misma su misterio. “Reflexionar acerca del habla requiere entonces adentrarse en el hablar del habla para establecer nuestra morada en ella, esto es, en su hablar, no en el nuestro. Sólo de este modo podemos llegar al ámbito dentro del cual puede darse o no darse que desde ella misma el habla nos confíe su esencia.”<sup>8</sup>, señala el pensador alemán Martin Heidegger. Y desde la experiencia poética expresa Vicuña, “El cuerpo de las palabras se abría para dejarme entrar y yo sentía su interior como ellas me sentían a mí. Cambiábamos de lugar con la fluidez de un gozo corporal.”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Pablo Oyarzún, “Metafísica y redención” (prólogo). En: Humberto Giannini, *Metafísica del lenguaje*. Santiago: Lom Ediciones/Universidad Arcis, 1999, pp.12-13.

<sup>8</sup> Martin Heidegger, “El habla”. En: *De camino al habla*. Versión castellana de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990, versión digital, s/f.

<sup>9</sup> Cecilia Vicuña, *Palabraromas*. Santiago: RIL editores, 1984, p. 14.

Aun en su brevedad, las citas que hemos seleccionado resultan particularmente ilustrativas, pues en ambas está sugerida algo así como una interioridad de la palabra, la composición de una rara sustancia que la anima, a lo que se suma, en la cita de Vicuña, la idea de una materialidad que concibe a la palabra en una autonomía tal grado radical, que el poeta experimentará con ella un singular intercambio de placer de dos cuerpos que se penetran y dialogan; una intimidad entre esencias divisibles que, en su juego, fundan una nueva forma de erotismo.

De este modo, el centro puesto en lo humano del lenguaje se ha desplazado y desestabilizado la preponderancia de una conciencia lógica. Y no solo dubitación de un cierto racionalismo objetable en los términos de este recorrido, sino acerca del rol del propio individuo como su materializador. Al subvertir los ejes convencionales, como hemos hecho en esta proposición, debemos necesariamente anteponer la idea de una naturaleza (estado) otra de la lengua y dejarnos capturar por sus particularidades. En este punto será la lengua la que nos envuelva y no nosotros quienes ejerzamos un dominio sobre ella.

*Palabra es pala y abra  
para que entre la luz*

*Labra parabólicamente y en su labrar  
labra antes que nada al palabrador* (“Palabrir: palabra”, *Palabrar*mas)

Como nos proponen estos versos, nuevamente estamos situados en el punto de una concepción diferenciadora en la que la palabra parece poseer vida propia y abre, como la pala, la tierra, el camino de una exploración. Es ella la que hace germinar al propio labrador, lo crea y modela.

Por otra parte, y retomando lo anterior, un acuerdo (un trato) solo es posible en la concurrencia de al menos dos; es decir, en la existencia de un colectivo que establece y se somete a una convención con sus leyes y normas. Probablemente no hallemos en el universo nada que sea, en esta perspectiva, más esencialmente consensuado que el propio lenguaje,

sistema de códigos y signos que asegura la comunicación y (en apariencia) la “comunización” (para usar la expresión del filósofo chileno Humberto Giannini) de los seres humanos. Podemos vivir en comunidad gracias a que nos comunicamos y esto se realiza fundamentalmente por la mediación de la lengua como concierto entre unos y otros.

A este consenso entre los seres humanos dada su necesidad de gregarismo se refiere el filósofo alemán, Friedrich Nietzsche, para quien el establecimiento de un trato está en la base de la vida en sociedad. En él se acuerda un pacto que neutralice el impulso natural de la destrucción, el temor hobbesiano que radica en la capacidad del hombre, no sólo de matar a otro hombre, sino que —e implicada en ello— la certeza de su propia vida dable de ser destruida por aquél. Así, la realidad de una regulación supraindividual, extensiva a todos los aspectos de la convivencia humana alcanza de igual modo el ámbito de la moral, ésta como el conjunto de conductas dictadas a partir de la existencia de una verdad. Sin embargo, para el autor de *Genealogía de la moral*, la propia idea de verdad inmanente esencialmente debe ser cuestionada en sus fundamentos, pues es doblemente equívoca. Por una parte, surgida desde la ley del lenguaje como imposición, no sería, por lo tanto, sino una de las múltiples convenciones que rigen los actos humanos; por otra, y a consecuencia de lo anterior, una falacia que permite el desarrollo de la “*communitas*”, pues la inclinación natural del hombre es hacia la mentira y la crueldad y el motor que lo anima, su enorme y determinante vanidad que lo sitúa como centro del universo.

(...) puesto que el hombre, tanto por la necesidad como por hastío, desea existir en sociedad y gregariamente, precisa de un tratado de paz y, de acuerdo con este, procura que, al menos, desaparezca de su mundo el más grande bellum omnium contra omnes. Este tratado de paz conlleva algo que promete ser el primer paso para la consecución de ese misterioso impulso hacia la verdad. En este mismo momento se fija lo que a partir de entonces ha de ser “verdad”, es decir, se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira. El mentiroso utiliza las designaciones válidas, las palabras, para hacer aparecer lo irreal como real;

(...)¿Qué sucede con esas convenciones del lenguaje? ¿Son quizá productos del conocimiento, del sentido de la verdad? ¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?

Solamente mediante el olvido puede el hombre alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una “verdad” en el grado que se acaba de señalar. Si no se contenta con la verdad en forma de tautología, es decir, con conchas vacías, entonces trocará continuamente ilusiones por verdades.<sup>10</sup>

En las ideas de Nietzsche, la palabra no aloja la verdad sino su apariencia y no es una entidad confiable pues el lenguaje –y en él los conceptos, categorías, valores que construye– sólo es resultado de una designación de lo consensuado como verdades que no portan la experiencia singular sino un remedo de ésta, o más precisamente, una convención nacida del lugar común de la experiencia de todos. Para el filósofo, el “impulso hacia la verdad” no es otra cosa que un compromiso social de normar y reproducir aquello que se ha pactado como verdad; “una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son”.<sup>11</sup>

Es evidente la divergencia de estas aseveraciones con las anteriores ideas de Benjamin; por una parte en aquello relativo a la propiedad de la lengua “humana, demasiado humana” en un caso; de carácter metafísico en el otro; y por otra parte, y por efecto de lo anterior, su función. Inclínados a considerar aquí las concepciones benjaminianas, a nuestros ojos tanto más sugerentes, lúdicas, insospechadamente ricas en sus posibilidades, y antes de seguir adelante hacia el punto de la poesía en general y de la poesía de Cecilia Vicuña en su particularidad –en la cual la centralidad del lenguaje es uno de sus rasgos preponderantes–, deseáramos detenernos aún en la tarea de un intento de explicación dirigida a la naturaleza del ser de la palabra que nos dé la ilusión de aproximarnos en el ejercicio a algunas de

---

<sup>10</sup> Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Technos. Versión digital en [dolphin.blogia.com/temas/Nietzsche.php](http://dolphin.blogia.com/temas/Nietzsche.php)

<sup>11</sup> Nietzsche, *ibídem*.

aquellas “cuestiones últimas” de la existencia. Más adelante, cuando nos corresponda abordar el universo poético vicuñeano, podremos examinar más precisamente la importancia de esta búsqueda esencial para la poeta chilena.

Las expresiones “en la palabra”, “en la lengua”, que podemos desprender de lo señalado por Benjamin, y que sugerirían una interioridad de la propia lengua, y con ello su condición autónoma, distinguen el fenómeno del habla de su mera funcionalidad. Como ésta, otras posiciones discrepantes en relación a su naturaleza surgieron en diferentes momentos de su estudio a lo largo de la historia; ya un cuando no pretendemos exponer aquí, como lo advertimos desde un inicio, los nudos paradigmáticos de las diferentes teorías filosóficas sobre el fenómeno de la lengua, ni tampoco los fundamentos de las diversas corrientes lingüísticas (que requerirían de una extensión y especialización otras que las de este trabajo), quisiéramos destacar, no obstante, dos cuestiones relevantes en vistas a nuestra aproximación actual a la poética vicuñeana; a saber, el cuestionamiento a su carácter funcional y la relación de las palabras y las cosas, del nombre de las cosas y su génesis. A la razón más extensamente aceptada de un vínculo arbitrario entre las palabras y los objetos, que quiere decir que el advenimiento del nombre habría estado determinado por una operación realizada por el ser humano desde una exterioridad, fuera ésta casual, onomatopéyica, convencional, etcétera, Walter Benjamin (que será para estos efectos nuestro punto de referencia más gravitante) nos ofrece una perspectiva que toma distancia de cualquier abordaje con visos de ciencia o de verdad. Nuestra adhesión a su mirada se explica en la distancia que creemos advertir en él con los esquemas tradicionales de análisis sobre el tema, pues sitúa sus reflexiones, según nos parece, en una dimensión que es sobre todo una apertura, cuya premisa inicial no sería otra cosa que entregarse a una expansión que posibilita un juego entendido básicamente como creación. Por otra parte, sus formas de reflexión provocan que se diluyan las fronteras del ensayo filosófico como género, para ir a alojarse en el más amplio espacio de pensamiento poético. En este sentido, afirma con Heidegger, que el misterio de la palabra sólo se deja decir en la poesía y en esos términos responde magníficamente desde su propia escritura al despliegue del habla en su reflexividad.

Su concepción acerca de la lengua arranca en la idea de la prevalencia de ésta en su ser en sí. Para Benjamin no existiría un fuera de la lengua, un contenido a ser transmitido por ella por el cual encuentra su razón de ser; portanto, suponerle una existencia puramente funcional, a consecuencia de la cual el hombre se atribuiría todo el dominio sobre ella, es permanecer—como lo expresa—ciegos a los alcances más profundos del fenómeno. Lo que según su reflexión se comunica en la lengua es el ser espiritual de las cosas y este ser espiritual no es sino lo que en ellas —en las cosas— es comunicable, su ser lingüístico. Así, la lengua sería, primeramente, comunicabilidad pura, lengua de la lengua, acción de ésta sobre sí misma. Pero señala de igual modo, y esto no debe ser pasado por alto, que la lengua comunica *lo que en ella hay de comunicable*.

En este giro que realiza Benjamin parece querer advertirnos sobre la condición imperfecta de la lengua en su comunicabilidad, pues en ella permanece un algo inapropiable, una reserva irreductible.

Y luego ¿cómo podemos entender, desde esta línea sobre la cual nos veníamos deslizando, que en la lengua soberana, esa que no responde sino a ella misma, quede un algo inaccesible a su propio acontecer? Veamos.

Desde el momento inicial de su reflexión, Benjamin ha adelantado la idea de la existencia de una caída, de una falta esencial en la palabra provocada por la caída. Caída original que pierde a la “lengua en la que cada cosa es su nombre”<sup>12</sup>, expulsando a la lengua del ser y al ser de la lengua en la disolución de la unidad esencial. Pero el teórico alemán nos lleva aún más lejos al señalar que el lenguaje humano surge de la caída; es, precisamente, la propia caída, el pecado original que puso a los hombres en el conocimiento del bien y del mal, conocimiento que solo es posible porque posterior y su consecuencia.

(...), no hay, humanamente hablando, lingüísticamente hablando, un antes de la caída, o más bien, no hay un “antes” que pueda entenderse como idéntico a sí mismo, como presente a sí, como pasado pleno. El nombre intacto sólo puede pensarse ahora —y desde siempre— como pérdida, como un “ya no”, como una

---

<sup>12</sup> Elizabeth Collingwood-Shelby, *Walter Benjamin, la lengua del exilio*. Santiago: Arcis/Lom, 1997, p. 54.

desaparición; sólo puede evocarse, es decir, solo puede pensarse en su haber desaparecido. La palabra humana es ese “ya no”, es huella de esa pérdida; y a su vez, el nombre intacto sólo existe, sólo es intacto en su ser un “ya no”.<sup>13</sup>

Nostalgia de unapérdida esencial, nostalgia ella misma esencial en la imposibilidad de restitución, porque solo en su falta nos constituimos humanos en tanto poseedores de un logos que es caída en la palabra que designa. Y en la ilusión de esa anterior completitud original, de esa posibilidad de un “antes de”se aloja un anhelo, el deseo de retorno a aquella unidadprimordial, el deseo que solo puede existircomo deseo.

En este punto y a partir de las anteriores premisas, quisiéramos señalarlas proximidades que creemos ver entre la concepción benjaminiana del lenguaje y ciertas ideas acerca de la naturaleza general de la poesía que señala en un pasaje de *El arco y la lira*, Octavio Paz:

Mas el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las, las devuelve a su plena naturaleza, las hace recobrar su ser. Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original.<sup>14</sup>

Intentar esbozar aquello que entendemos por poesía es confrontar también la misma noción que supone al lenguaje una propiedadobligatoriamente comunicable. Y esto que pareciera no ser sino una simple tautología que empata la facultad de comunicar conuna supuesta expresividad inmanente y funcional, traza el hiato gracias al cual podemos poner lasdiferencias. En un mundo como el que nos toca vivir, caracterizado por la omnipresencia del contundente argumento de lo útil racional, que tiene por efecto, en consecuencia, una categorización y servidumbre en las relaciones de toda índole, cualquier comunicación se establece, por tanto, con un fin. Es el mecanismo para lo solicitado y su obtención, la ecuación del dar y recibir, del intercambio liso y llano. Pero éste se realiza a menudo con la ligereza de los actos sin consecuencias, en los límites de la realidad inmediata. Y mantenerse permanentemente en la esfera de lo práctico, en la exclusiva dimensión de la

---

<sup>13</sup> Ibídem, pp. 55-56.

<sup>14</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 47.



materialidad de los hechos, produce una escisión, un corte con la propia espiritualidad interior, un abandono en el terreno de la superficie de las cosas.

En la poesía, que es por antonomasia el reino de lo que no tiene intencionalidad, se está precisamente en esa otra orilla donde queda abolida toda forma de utilidad, pues sólo a ella misma se debe, a la cadencia y ritmo de su propia melodía; y su reserva, que es justamente el punto donde ya nada es posible de reducir, es el indistinguible fondo de sombras donde el misterio último de la lengua parece guardarse. Esa inaccesibilidad es su distinción. La extrañeza que acusa la presencia de una lateralidad de la vida y ofrece la experiencia de sus dimensiones contiguas y paralelas. Así, la poesía se revela intempestiva en la medida en que se desliza a contracorriente de los apremios de la realidad más inmediata. Su lengua, lengua poética, disiente de esa realidad, la altera, la amplía y destituye.

Si en el ejercicio de explicar estas filiaciones parece confundirse de qué estamos hablando, si acerca de lenguaje poesía, atribuimos la distinción a que la condición de ésta implica una nueva disposición de aquél, mediante el desplazamiento hacia una órbita distinta de realización y apertura de sentidos, que se inaugura como una ruptura con la lengua convencional con la cual normalmente aprehendemos e interpretamos la realidad que nos rodea y determina. Aunque la radicalidad benjaminiana nos ponga sobre aviso del riesgo de la poesía de caer inevitablemente en las trampas del significado, mientras se despliega como búsqueda de renovación creativa, y que mantenerse sobre el abismo, siempre sobre él, sea una imposibilidad, en toda forma auténticamente poética se inaugura un campo de sentidos, una lucha que con frecuencia se sostiene en las fronteras de lo inteligible. Podemos decir entonces que la poesía se realiza bajo el signo de una tensión en la lengua y, en consecuencia, de una convulsión en la expresión de la experiencia. Y en esta cadena de correspondencias, indagar desde la poesía acerca del qué del lenguaje será enfrentarse a la búsqueda del qué del hombre, en tanto éste y aquél forman una unidad indisoluble que también los constituye mutuamente. Como en una red de pertenencias. Ya lo reconoce Cecilia Vicuña cuando expresa que

*Acercarse a las palabras desde la poesía, o intentar*

*una poética de palabrar, es antes que nada una forma  
de preguntar.*

*Preguntar es sondear o lanzar el anzuelo para buscar  
en el fondo del mar.*

(...)

*Otros sistemas caléndricos o numerales nos hablan  
de lo que ha venido y de lo por venir, pero  
la adivinanza de qué somos y para qué,  
solo la palabra la puede dar. (“Palabrir”, Palabraromas)*

Potencia de la lengua del hombre cuando se ocupa de la pregunta por su devenir. Potencia de la palabra vicuña que interroga a los dos –lengua y hombre– desde su expansión propositiva. Lenguaje que desafía al propio lenguaje en su aparente comunicabilidad de verdades fundamentales, y que acusa una zona de impenetrabilidad a no ser aquello que reverbera en la palabra poética. De este modo, la lengua de la poesía, a diferencia de la lengua instrumental que es pura sujeción, transmite la experiencia de lo inapropiable. En estado de gracia, es una fuerza arrolladora experimentada a veces como una revelación fulminante –un satori– que otorga a su atento receptor la posibilidad de asomarse –no más que una aproximación fugaz– a ciertas sustancialidades de la existencia, al avistamiento del acertijo indesentrañable del universo, del cual, aun así, el hombre despierto y atento espera volver a recibir una y otra vez sus destellos traducidos en experiencia espiritual.

Grave función de la poesía que comúnmente experimentamos, en primer lugar, como una sumersión en un oscuro mar de palabras y sonidos cuya (re)disposición nos toma por sorpresa y desconcierta, dificultándonos un acceso. Esta oscuridad de las palabras a que nos referimos nos remite a una oscuridad característica del propio poema y que Alicia Genovese intenta explicar:

[Un poema] podría verse como constelación significativa, donde cada palabra o cada frase, cada estrella arrastra su propio sentido y, a la vez, esa misma estrella se encuentra inmersa en un campo magnético atrayendo otros sentidos. Dentro de esa constelación, de esa pluralidad imantada por los múltiples objetos que intervienen en la composición, se instala lo opaco.<sup>15</sup>

No obstante los productivos rendimientos para el presente estudio de las concepciones que hemos venido siguiendo aquí, y según las cuales la lengua carecería de un origen excluyentemente humano y racional, de un fondo como una suerte de grado cero al cual pudiéramos eventualmente arribar, quisiéramos introducir nuevas perspectivas que no se encaminan necesariamente en la dirección de lo expuesto hasta aquí, pero abren líneas de desarrollo para nuestra interpretación.

En ese propósito es que considerar la dimensión etimológica de la lengua resulte provechosa para esta aproximación a Vicuña, una de cuyas particularidades es su preocupación e interés por la constitución semántica de las palabras. Agregar que la poesía es expansión de la palabra capaz de subsanar la violencia de un intercambio regulado de sentidos, éstos rápidamente domesticados a una funcionalidad a causa de la cual el lenguaje, en la exigencia de transparencia del mensaje, ha experimentado un incesante repliegue de significaciones. Para la poeta y ensayista argentina Ivonne Bordelois, este “utilitarismo comunicacional” habría tenido por resultado una lengua aligerada de peso semántico y cada vez más desconectada de sus fuentes, de un fondo etimológico que progresivamente dejamos de ver, el cual, recuperado, tendría inagotables posibilidades y desataría tempestades. Su consideración a los aspectos etimológicos de la lengua sugiere que “(...) contemplar las palabras significa también poder reconstruirlas en su infancia, seguir su proceso significativo desde el comienzo, sus ancestrales orígenes.”<sup>16</sup>

Esta afirmación de Bordelois, que atribuye al lenguaje una génesis reconocible, es decir, que se plantea como opuesta a la idea de ausencia de un comienzo verbal distinguible, se

---

<sup>15</sup> Alicia Genovese, *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 55.

<sup>16</sup> Ivonne Bordelois, op. cit., p. 43.

desarrolla a partir de la realidad de la decadencia de la lengua. Para ella, uno de los antídotos a esta pauperización idiomática sería la poesía cuando es capaz de traslucir las huellas de este origen y de las marcas de la historia que permanecen en las palabras como capas geológicas.

Las lenguas son ellas mismas dominios inmensos de tradiciones, vastos léxicos, que se nos escapan, reglas gramaticales subterráneas de las que apenas alcanzamos a atisbar los mecanismos, métricas tan espontáneas como misteriosas, poéticas realizadas y otras maravillosas por cumplirse.<sup>17</sup>

Según esta anterior afirmación, la “arqueología” lingüística tendría por objeto una restitución semántica de las palabras, que alcanzaría al propio sistema de pensamiento occidental, ampliando sus ejes de acción, ofreciendo nuevas performatividades revitalizantes que elevaran al individuo por sobre la pesantez pedestres de sus días. En este sentido, es en el espacio de la poesía donde aquello podría cumplirse en la medida que ella actúa –además de depositaria de una memoria antigua– como conciencia vigilante, como agente subversivo frente a la mecanización de la existencia.

Al llenar esta falta tomando distancia de la realidad inmediata, el lenguaje poético se convierte en una de las formas expresivas que más decididamente busca poner “al re-vés”, como expresa Vicuña, las palabras y el mundo, las experiencias del mundo en su propósito de ampliación de sus potencias.

En las páginas anteriores hemos querido trazar un primer marco general para el estudio de la poesía de Cecilia Vicuña, centrado en el lenguaje desde una perspectiva particular. De ahí que nuestra aproximación parta de concepciones del fenómeno que vinculan a éste con propiedades otras que las del uso común. Las propuestas como la de Walter Benjamin aportan una mirada diferenciadora de las nociones que habitualmente manejamos cuando se trata de pensar en esta facultad humana. El sustrato poético de las reflexiones benjaminianas, su giro en favor de la autonomía de la lengua, más como un constructo creativo y sugerente que como una realidad, la existencia en ella de espacios de

---

<sup>17</sup>Ivonne Bordelois, *ibídem*, p. 14.

irreductibilidad, su ser mediador de la actividad espiritual, fueron de gran inspiración para intentar una lectura de la poesía de Vicuña desde la perspectiva de una distorsión, entendida ésta como una torsión, como el giro de una cierta lógica que separara las palabras de su familiaridad y su efecto de “calcificación”. Proponer una apertura categorial que hiciera valer ciertos desvíos en las concepciones acerca de lo que constituye a la lengua, de lo que ésta es. Trabajar con los códigos de la poesía para hablar de poesía, con mayor razón cuando la propia poética vicuñeana se hace cargo de esta necesidad reflexiva en su propia indagación.

## **Capítulo II**

### **La poesía de Vicuña y el lenguaje inapropiable**

*“La poesía es la expresión más alta, más compleja, más decidora, es el decir que se hace decidor, es la aspiración y la búsqueda, es el deseo de las palabras. Creo que éstas desean a la poesía y que nosotros estamos al servicio de ambas.”*

Cecilia Vicuña

Hay en la poesía de Cecilia Vicuña una suerte de mandato que parece atravesar su creación entera y que se refiere a “mirar las cosas *desde* las palabras”. La preposición orienta aquí un curso, las múltiples posibilidades de esta proposición que está en el arranque y la órbita del trabajo de la poeta chilena. Coincidente con su mirada, Bordelois señala que “son los poetas –junto con los niños– los que primero advierten las posibilidades más abiertas y secretas del lenguaje y juegan o se dejan jugar con ellas.”<sup>18</sup> A menudo como en un juego verbal, la propuesta vicuñaana pone a las palabras desnudas en un lugar gravitacional, a consecuencia del cual se desprende un universo poético prendido a ellas. Las palabras–el propio lenguaje– son en Vicuña el manadero y el destino de su poetizar. Solitarias, quebradas a veces, desmembradas en partículas menores, alteran el lenguaje en un ejercicio que descompone el signo como llamado a quedarnos en él y redescubrirlo, penetrarlo y gozar con lo que insospechadamente nos ofrece.

*Palabrar más o palabrir  
es armar y desarmar palabras  
para ver qué tienen  
que decir. (Palabrar mas)*

Palabras que se arman, que son armas, que (se) abren, como si se tratara de extraños cuerpos materiales incitando a una exploración. Y parece no haber búsqueda sin riesgo, a condición de que ésta se realice desde una conciencia inusual. Esto implica que la experiencia de la poesía entraña la particularidad de un abandono provisorio de la lógica de la comprensión racional inmediata y cabal (que en el caso de alguna poesía es una ruptura radical). Creemos adivinar que es justamente el carácter esencialmente subversivo y singular de toda expresión

---

<sup>18</sup> Bordelois, op. cit., p. 13.

poética lo que nos quiere indicar Vicuña con las formas de su propia lengua subversiva. En la circularidad del trabajo creativo con la propia palabra una vez abierta para restituirle su estatuto poético, en tanto en la poesía, y sólo en ella, se dejaría traslucir el enigma de la palabra, parece advertirse una clave fundamental de su escritura.

*Acercarse a las palabras desde la poesía, o intentar*

*una poética del palabrar, es antes que nada una forma*

*de preguntar. (“Palabrir”, Palabrarmas)*

Como señala el académico y crítico literario y cultural Grínor Rojo, “La poesía de Vicuña es una poesía de la poesía, un interrogarse sin titubeos ni descanso por los secretos del lenguaje.”<sup>19</sup>

En la breve cita, el crítico apunta a la condición metapoética de su escritura y a su reflexividad; sugiere igualmente la existencia de un velo en el lenguaje, la presencia de una opacidad semántica que provoca indagar, introduciendo “filones” –traducimos– que ejercen una desviación de la idea del lenguaje apropiable.

¿Pero cómo se jugaría en la propuesta poética de Vicuña esta percepción diferencial, en buenas cuentas? El entendido común con el que tenemos que vernosla en el lenguaje concibe a éste, lo hemos venido señalando, como vehículo de traspaso de contenidos que se situarían en una exterioridad. Una vez cumplida su tarea, la palabra retrocedería para dejar el lugar al significado, al “querer decir” de la transmisión verbal. Esta concepción lingüística originada en la centralidad del hombre y su voluntad, voluntad de dominio en tanto dirige a la palabra, la hace aparecer y la abandona una vez el mensaje aprehendido, es un fundamento que niega a la propia poesía y que Vicuña desmiente, extendiendo la palabra al umbral donde la lengua comienza a perder su naturaleza descifrable, desafiando la comprensión inmediata, aquel lugar de la asimilación que garantice un intercambio límpido y eficaz. Con ello reconoce su peculiar autonomía y niega su carácter instrumental.

---

<sup>19</sup> Grínor Rojo, “Hahn y Vicuña: Dos libros hermosos”. Artes y Letras de *El Mercurio*, 12 de febrero de 2006. [www.lettras.s5.com](http://www.lettras.s5.com)

Las palabras que hoy día pronunciamos son sobrevivientes de catástrofes históricas (...), pero estas palabras nos preceden, nos presencian y se prolongarán mucho más allá de nosotros en el tiempo: podríamos decir que en cierta medida somos sus vehículos; no su fuente misma y mucho menos sus propietarios.<sup>20</sup>

En el diálogo de la lengua con la poesía, ésta “desecha, o trabaja como inversión irónica, aquello que actúa normativizando la realidad dentro de casilleros donde el mundo es apenas algo más que lo de siempre. Lo poético exige como registro el descondicionamiento del lenguaje (...) José Ángel Valente menciona “el descondicionamiento radical de la palabra” como “la vía única que en la escritura lleva a lo poético.”<sup>21</sup>

Las palabras en Vicuña se presentan con una vitalidad nueva que le sale al paso a la docilidad en que vive cotidianamente encajonada la lengua y que la poeta no se cansa de consignar cuando afirma que “El uso y el abuso de la palabra/que ha oscurecido su razón de ser/la acabará por iluminar”(Ibídem). Veamos este poema como ejemplo:

*¡Estremezca sed!*

*Azapa fecunda*

*Parina redonda*

*Sacra cohera*

*¡Mismándose! (“Unuy Quita”, La Wik’uña)*

¿Cómo no reconocer en los versos la sintonía con la reflexión de Bordelois cuando ésta afirma que,

---

<sup>20</sup> Bordelois, p. 23.

<sup>21</sup> Genovese, op. cit., p. 16.



La violencia que ejerce el poeta contra el lenguaje inerte y cosificado con el cual tiene que medirse es la violencia de los dolores del parto que anuncian la creación de un nuevo lenguaje en el lenguaje, contra el lenguaje.<sup>22</sup>

En “Unuy Quita” hay una suerte de torsión en las palabras que hace que pierdan familiaridad: las reconocemos y no las reconocemos; y la distancia que genera esta dificultad obliga a prestarles una nueva atención, empeñados en su aprehensión, apremiados por el desconcierto que nos provocan. No sabemos bien de dónde asirnos y nos volvemos, en nuestra desorientación, hacia los efectos que la vibración sonora de la palabra, antes de ser concepto reconocible en nuestro interior, nos pueda sugerir. Como certeramente sugiere Genovese,

En las estructuras abiertas de la poesía contemporánea, no métricas en el sentido de la regularidad tradicional, el tono y el ritmo aparecen asociados principalmente con componentes inconscientes. Hay algo en el sentido que tono y ritmo transmiten por sí mismos en el tránsito del poema, que lo sostienen y empujan en su significación y que exceden lo planeado por quien escribe.<sup>23</sup>

La dimensión física de la emisión (aun cuando ésta no sea más que articulación mental) es una vía de acceso a nuevas y más ricas asociaciones. En Vicuña, la aproximación al poema se produce primeramente como extrañeza y desfamiliarización, pero la sonoridad sugerente de sus palabras –una junto a la otra– va construyendo una convivencia irradiante de sentidos. Y una manera de acentuar estos efectos sonoros comprende la creación de neologismos, recurso que la poeta utiliza con frecuencia a lo largo de toda su producción. Hay en la plasticidad del decir “neológico” vicuñeano un deseo de las palabras y una entrega a ellas que recuerda la idea benjaminiana sobre la lengua –y aquí cito a Elizabeth Collingwood-Selby– “como un ejercicio de entrega a la lengua, de escucha”, que no busca la inmediatez informativa de aquello que las cosas quieren decir, como un poder de lo apropiable que es una forma del poder “tout court”. El poema se vuelve una circulación sensorial, un mantra a repetir, una suerte de trabalenguas o un juego infantil que

---

<sup>22</sup> Bordelois, op. cit., p. 89.

<sup>23</sup> Genovese, op. cit., p. 38.

nos invita a oír y dejarnos llevar por su materialidad acústica. Por otra parte, la escucha, el oído receptor con que nos disponemos, son requisitos fundamentales de la oralidad. Y sus palabras fragmentadas son como un susurro, una oración.

Pero las palabras liberadas de su condicionamiento—y esto es determinante—son naturalmente la poesía. Vicuña se queda en ellas porque en ellas encuentra las formas de la poesía. Su poner de revés el mundo también implica la creencia en la fuerza de la creación poética capaz de construir su medio. Ya no serán las palabras que permitan la poesía sino ésta la que ha debido traerlas. Como expresa aquí:

*La palabra ha sido creada por y para la poesía*

*Y sólo en la poesía*

*correspondemos con una ofrenda*

*a la gracia recibida*

*la vida.* (“Palabrir: poesía”, *Palabraromas*)

Y sin embargo, pese a la advertencia benjaminiana, necesariamente habremos de caer en el abismo de la interpretación. En nuestra lectura, cuando la hablante vincula a sed una Azapa fecunda, está poniendo en relación asociativa por oposición la naturaleza desértica del norte chileno con una geografía excepcional como es el fértil valle de Azapa—jasapa—, palabra que en voz aymara significa tierra blanda y suave. En una tierra blanda y suave—que lo es solo a condición de que la alcancen las aguas de un río— es posible la vida. Fertilidad nutricia con la blanda redondez de un útero, la tierra es un nido, un lugar donde el sujeto poético puede plegarse para volver a encontrarse “mismándose”. Pero también existencia vinculada a una naturaleza dadora y por ello sagrada. Azapa como metonimia de una vasta región, cuna de culturas como la quechua o la misma aymara, enraizadas a la tierra y sus ciclos vitales y en donde —es evidente— la sequía traducida en sed es un peligro latente que puede amenazar la supervivencia de sus pueblos (cuestión que tocaremos en un capítulo posterior cuando

abordemos la importancia de las culturas originarias y la identidad étnica en la poética de Vicuña).

Cuando en “Dí vida” del libro *PALABRAS* Vicuña escribe “Yo vivía al pie del Plomo, estaba escribiendo en mi pieza y de pronto ‘vi’ una palabra armarse y desarmarse, bailar y mostrarme sus partes, como si viniera de otra “realidad”, la de su propia creación.”<sup>24</sup>, está siendo llamada a esa otra realidad que irrumpe y en la cual la palabra se aparece como entidad, cuerpo material que revela, por ello mismo, su ser mágico. Aquí la niña y la poeta en su continuidad se encuentran como Alicia en el país de su maravilla en el espacio creativo donde la palabra se sostiene a sí misma.

En la palabra vicuñeana no se está de paso en dirección a un significado mayor; su permanecer en ella como entidad poética requiere una detención del lector, una observación atenta a su existencia autónoma y al juego de su expansión semántica.

#### *CONRAZÓN/SOLIDARIDAD / CADA*

*ERROR*

(“Palabras”, *Palabras*)

Veamos. Cuando Vicuña distingue el vocablo—la voz— “solidaridad”, recoge de él el entendido de una adhesión a la causa de otros. Pero no llega solo hasta ahí, sino que abre el concepto, busca lo “que tiene que decir”. El acto de ponerse en la posición de un otro que requiere y es acogido en su necesidad sugiere en el poema una forma de afectividad, y un mandato que es un darse y un DAR desinteresado que viene a iluminar (como un SOL) la existencia de aquellos implicados en la acción.

Al desarticular en sílabas las palabras para descubrir sus componentes significativos, Vicuña realiza una operación interpretativa que apunta a sacar a luz asociaciones subyacentes en ellas. De este modo, al consignar CONRAZÓN, sintetiza y reúne en una palabra nueva, un binomio, la existencia de dos propiedades humanas fundamentales como son sentimiento y razón, a menudo concebidas como fuerzas contrarias; facultades con las cuales el hombre se

---

<sup>24</sup> Vicuña, *PALABRAS*, op. cit., p. 11.

conforma y organiza el mundo, y que en su complementariedad asegurarían la armonía y el equilibrio de cada individuo y entre sí. Al disponer las palabras de este particular modo, Vicuña está sugiriendo una pertenencia cruzada entre ellas; esto es, que en cada una estaría contenida en forma latente la otra en sus correspondencias mutuas y replicables en el mundo, como corazón razonable y razón corazonable, juego de combinatoria lúdica e insinuación de una poética que se fundamenta en el equilibrio del afecto y la razón. “¿Qué quiere decir el co-razón? Razonar juntos. Cuando razones solo, es la razón; es la co-razón; cuando tú razones en común, es el co-razón, es la co-razón”, diría el pintor Roberto Matta.<sup>25</sup>

Siguiendo en la línea del método de composición, cada error es una caída y/o la caída está antecedida por el error. El yerro como una herida en la palabra, un surco abierto a lo que antes estaba unido.

CA

ER.

En la página blanca Vicuña deja CAER la palabra, primero como composición visual que juega con las formas, tamaños y disposiciones de las letras hasta la lectura vertical del verbo que sugiere, en nuestra interpretación, las múltiples caídas del hombre y la caída original una vez que la cosa y la palabra que la nombraba dejaron de formar una unidad transparente, enfrentando al hombre a su suerte y su destino. Es el mito original del pecado y la historia universal tapizada de derrotas, la presencia del ser humano junto a los dioses y una vez que de ellos prescindió.

En la poesía de Cecilia Vicuña este movimiento actualiza la cuestión del origen como espacio-tiempo ideal en el cual las palabras y las cosas del mundo formaban una unidad orgánica pues pertenecían a una misma naturaleza.

---

<sup>25</sup>Roberto Matta. En: Eduardo Carrasco, *Autorretrato. Nuevas conversaciones con Matta*. Santiago: Lom Ediciones, 2002, p. 390.

“Una experiencia histórica y social cuyas huellas pueden (...) ser rastreadas hasta el punto lejano, impreciso, tal vez mítico, en que las palabras –y no sabríamos decir cómo- van a dar a las cosas.”<sup>26</sup>

Sin embargo, aquella unidad ideal de realidad y palabra habría experimentado una defeción desde el momento en que al lenguaje natural, naturalmente cargado de verdad en la propia cosa asignada, asoma la posibilidad del engaño y la mentira. Aun así quisiéramos sostener la idea de que en la obra de Vicuña este extravío en la falsedad no se experimenta como una radicalidad sin retorno. No hay aquí ninguna visión nihilista de la existencia, sino, por el contrario, un marcado optimismo producto de la centralidad otorgada por la poeta chilena a los buenos influjos de la afectividad.

*Palabramos por amor*

*no por necesidad*

*o el amor es la única verdadera necesidad*

(“Palabrir: poesía”, *Palabramos*)

En la misma dirección de la afectividad apunta Jorge Polanco Salinas<sup>27</sup> al referirse a la obra de Vicuña cuando trae a colación una cita a Friedrich Hölderlin, autor romántico alemán, para quien no existiría poeta que no tenga amor en su corazón. En Vicuña “el amor en el corazón” se traduce en adhesión irrestricta a la vida, a los seres y al prodigio de sus manifestaciones en la naturaleza, que es también, en su perspectiva, forma de la poesía. Del mismo modo en su escritura, el cuerpo amoroso se vuelve objeto de placer, otra forma de la afectación.

*Raijo*

*es tu bulto*

---

<sup>26</sup> Humberto Giannini, citado de *Desde las palabras* por P. Oyarzún en el prólogo a *Metafísica del lenguaje*, op. cit., p. 8.

<sup>27</sup> Jorge Polanco Salinas, “La poética del detritus de Cecilia Vicuña”. En: Revista *La piedra de la locura* n°6, 2005. Extraído de [www.letras.s5.com/cv151006.htm](http://www.letras.s5.com/cv151006.htm)

*Espeso*

*Fulgor*

(...)

*Ardido*

*calor*

*Brótalo*

*Pronto*

*Quéspero*

*yo*

*Brótalo*

*Dando*

*Qués solo*

*Tirón*(“Broto”, *La Wik’uña*)

En ocasión del lanzamiento de su libro *El zen surado* (noviembre de 2013) se le preguntó a la poeta con qué palabra se quedaría en caso de que todo el lenguaje debiera ser silenciado, a lo que ella respondió sin titubear: amor.

Su declaración no deja posibilidad de duda: las dimensiones de la afectividad tienen un lugar preponderante en el quehacer creativo vicuñaño y se cuelan a lo largo de toda su obra. Una predisposición al bien y sus influjos. Una disposición de orden ético con la vida, los seres, el planeta, la comunidad. Mirar con otros ojos y mirar con los ojos del otro. Encontrar en ello una vertebralidad. Hacer del predicamento poético una causa, elevar una

plegaria y hacerlo como un ritual; para atraer con él las energías benéficas del universo y crear un círculo virtuoso, una red de buena voluntad.

La recuperación del fluir amoroso y colectivo de nuestras propias culturas en Chile y América del Sur es la condición de nuestro propio vivir y convivir humanos. Es la recuperación de nuestra proximidad: nuestra dignidad y nuestro respeto por nosotros mismos y por los demás. Es la posibilidad de hallar en el centro de nosotros el corazón, la co-razón que nos hizo vivir, convivir y resistir como pueblos a la cultura del desamor a lo largo y ancho del tiempo y del espacio.<sup>28</sup>

Estas palabraseson ilustrativas de la poesía de Vicuña, pues traducen el sentido que para ella tiene la afectividad –explícita, permanente, determinante–. Búsqueda y descubrimiento de lo que ha de ser el núcleo del ser humano, su corazón, para que éste actúe como su conductor.

En la idea de alcanzar una armonía universal, un equilibrio planetario en la relación del hombre con el hombre y su entorno, (lo señala Paz cuando expresa que, “el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal”<sup>29</sup>), es que su poesía se inscribiría en la línea de una poesía ecológica, categoría entendida y extendidacomo perspectiva política en la que se expresa una conciencia crítica frente a los manejos globales de la economía mundial y susestructuras de organización. De allí que podamos señalar que su obra puede traducirse también como discursoideológico, como consigna política, como arma y propaganda de transformación; social, desde luego, pero fundamentalmente emocional, para modificar lasdinámicas de las relaciones, para poner en el centro de la comunidad humana un ethos amoroso como exigencia moral de primer orden.

Escribe Vicuña:

*Las palabras se tienen unas a otras un amor,*

---

<sup>28</sup> Maximiliano Salinas, Jorge Rueda, Daniel Sierra, Consuelo Hayden, *Lo que puede el sentimiento. La vitalidad del amar en las culturas populares en Chile y América del Sur, 1800-2000*. Inédito.

<sup>29</sup> Octavio Paz, op. cit., p. 13.

*un deseo  
que culmina en la poesía*

*unión del ser y su palabra,  
palabra con palabra.*

*Palabramos por amor  
no por necesidad  
o el amor es la única verdadera necesidad  
("Palabrir: poesía", Palabramas)*

La vitalidad vicuñeana se manifiesta en una poesía de la acción y en la acción de la poesía, activismo que se extiende a su trabajo con la plástica y sus acciones de arte que, como con aquella, moviliza discursos, denuncia atropellos, demanda reparación.

Pero aún hay otra dimensión en la escritura de Vicuña que no hemos abordado y que se refiere al vínculo con lo sagrado. Su poesía construiría, en esta perspectiva, un camino exploratorio y reconstitutivo de la presencia de lo divino y de un tiempo mítico alojado en el lenguaje. El juego "desintegrador" que realiza la artista con la materialidad de la palabra tendría por efecto la aproximación a un fondo mítico –a sus huellas alojadas en la palabra– y cuya idealidad estaría en conexión con su misma esencia. La existencia de un (tras)fondo de la lengua, no solo como el lugar donde van a dar los sentidos olvidados de las palabras, como hemos venido siguiendo, sino como lugar de latencia de un universo sagrado donde

En el decir mismo tenía lugar la aproximación del Dios. El decir era en sí un dejar aparecer de aquello que entreveían los dicentes, pues ellos mismos habían sido contemplados por la mirada de eso entrevisto. Esta mirada conducía a los dicentes



y a los oyentes a la infinita intimidad de la contienda entre los hombres y los dioses.<sup>30</sup>

La anterior reflexión heideggeriana traduce la idea del vínculo del lenguaje con un universo divino y de la palabra como expresión de su origen sagrado. Esto mismo es refrendado por el filósofo chileno Humberto Giannini cuando señala que “ésta [la palabra] poseía para él [el hombre griego] una dimensión que, a veces, lindaba con lo sagrado.”<sup>31</sup>

Pero en Vicuña no se tratará de lo sagradovinculado a la cultura clásica griega, cultura europeo-occidental de extendido dominio, sino a una cultura andina tradicional en la que lapresencia de los dioses permanece profundamente solidificada a ella y esgravitante para sus pueblos en las actividades del diario vivir.

Recapitulando, nuestro acercamiento a la poesía de Cecilia Vicuña, desde la perspectiva del lenguaje,ha debido considerar como rasgo diferenciadorla apelacióna la materialidad de las palabras, la confianza en el poder del significante. Su poesía se alojaría en las formasverbales en síque hacen a la lengua, es decir, es en la plasticidad de las formaciones sonoras, visualese incluso físicas (cuando de niña afirma estar viendo palabras)endonde su poesía se manifiesta. Su propuesta es un entregarse al juego libre que rompe la normatividad lingüística, que desplaza sentidos para venir a proponer otros, que altera el orden silábico habitual. Es montarse enun “carrusel del lenguaje”, como diría Roland Barthes, para sumarse a su movimiento circular que encuentra en lasviejas nuevas palabras, latentes, sorpresivas, inusuales formas poéticas. En las palabras, poesía; y poesía que es vibración de las palabras. Contundencia y parquedad del decir breve, de la palabra desnuda que muestra su andamiaje estructural.Es esta materialidad que la poeta atribuye a la palabra y que señala y exhibe como pequeñas entidades vivas, el punto en donde creemos advertir una filiación con la idea de Benjamin de una facultad autónoma del habla humana. Las pequeñas piezas vicuñeanas tienen vida y esa vitalidad es la que impulsa la poesía.Esa

---

<sup>30</sup> Martin Heidegger, “La palabra”. En: *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990. Versión digital.

<sup>31</sup> Humberto Giannini, *Desde las palabras*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1981, p. 19.

vitalidad es la que ha arrastrado a la órbita de las palabras lo que de ellas Vicuña (pre)siente y revela en su obra.

Concepciones como ésta son las que fundamentan la creación vicuñeana. Con la conciencia de un deterioro y una pérdida de los fundamentos esenciales de la vida, todo en su obra parte de una subversión en busca de un cambio radical. Su poesía en este deseo se vuelve un llamado ético que ha requerido con anterioridad una toma de posición. Vicuña –su propuesta– es política porque en cada verso, en cada expresión registrada, el hombre en comunidad está presente. Su temática amplia, diversa apunta siempre a esta “comunización” que los modelos de la modernidad han atrofiado y que un lenguaje de nuevo orden puede recuperar.

Creemos que la vida cotidiana, marcada por la rutina y la repetición, se pone al límite de sí misma, escapa a sí misma, en aquellos momentos privilegiados en que los hombres buscan espontáneamente fundir sus temporalidades fragmentadas, e identificarse en una experiencia que los restituya a su ser común y universal. El medio de esta restauración es el lenguaje.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Giannini, *Desde Las palabras*, op. cit., p.16.

### Capítulo III

#### Poesía y género: dejar el cuerpo en la escritura

Situada en un contexto histórico de rechazo y ruptura social estratificado diseñado en el mapa idiosincrático chileno a los que su generación dio inicio, Cecilia Vicuña –al igual que otras artistas de su época– debió, no obstante, reconocer y hacer frente a los distintos niveles y formas de desvalorización y exclusiones de género que se mantenían vivas en nuestra sociedad, aun tratándose de tiempos de apertura y de un cada vez más extendido ánimo de transformaciones sociales y culturales.

Pensar en las diferentes aristas que presenta la escritura de mujeres, más aún cuando ésta se realiza “fuera de norma”, trae a la vista la pregunta acerca de la magnitud e índole de las resistencias individuales e institucionales con que la poeta debió lidiar. Prueba de las dificultades experimentadas es la sospecha de censura –nunca reconocida por los responsables– a su manuscrito *Sabor a mí* (1972), abiertamente irreverente y de fuerte carga erótica, el que originalmente sería publicado por las Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, pero que misteriosamente se extravió sin jamás volver a aparecer, poco antes del golpe de Estado, corte histórico-político que, por cierto, sepultó toda posibilidad de enmienda a tamaño “descuido”<sup>33</sup>. En Inglaterra Vicuña realizaría una nueva versión del texto, publicada en 1973 por la reconocida editorial de libros visuales Beau Geste Press. En ella, la poeta modifica su contenido para crear un libro de artista, una producción manual de apenas doscientos cincuenta ejemplares, realizada a partir de materiales varios, imágenes, residuos, poemas; todo reunido bajo la técnica del collage como experimentación de un “arte precario” y que incluye una férrea defensa al en ese entonces recientemente derrocado gobierno socialista de Salvador Allende y al marxismo en general, así como un decidido rechazo a la dictadura militar, situación que comprometió su regreso a Chile).

Aun cuando en muchos casos las dificultades puedan operar como un acicate, lo cierto es que los procesos y prácticas creativos que son insidiosos y constantemente encasillados,

---

<sup>33</sup> Recién en octubre de 2013, la editorial Catalonia reeditaría el libro con otro título, *El Zen surado* (que hace mención al verdadero destino del texto), reparando con ello cuarenta años de silencio.

reducidos, condenados al ostracismo, requieren, para perseverar en ellos a pesar de los contratiempos, de una fuerza a toda prueba que con frecuencia convierte al que porfiadamente los conduce en un renegado. Alguna escritura femenina ha debido tener que vérselas con las dificultades que supone atribuirse igual derecho masculino a la palabra, sorteando la censura y la exclusión tácitas, arrancar de la mudez, volverse extraña e incómoda a los referentes culturales vigentes y rehuir ciertos intereses editoriales que identifican y promueven una voluminosa producción de “literatura femenina”, expresiva de una sensibilidad delicada, sublime, inmaterial, de acuerdo a una maniquea visión de la naturaleza femenina, previsible y de corto alcance, estereotipo llevado y traído por esta clase de discursos ficcionales cuyos mensajes subyacentes –porque indudablemente los tienen– sugieren la pobreza de espíritu que los dictaría.

Los arquetipos malsanos de una literatura femenina confinada a ciertos temas y géneros ocultan una vez más, el aporte callado y rico de la mujer a esa tradición artesanal y milenaria de la letra escrita. Textos lacrimógenos, una falsa lírica endulzada con “bondad” y “dulzor”, la tematización permanente de ciertos conflictos vitales supuestamente propios de la mujer, vinieron a llenar páginas y páginas de una literatura que, pretendiendo ser “específicamente femenina” es, en realidad, específica de un mercado.<sup>34</sup>

Decir desde la condición femenina y desdecir el prejuicio instalado requieren una reapropiación valorativa de la discursividad femenina y su lugar de enunciación. En muchos casos, como plantea Kamenzain, en el silenciamiento impuesto se constituyeron las voces de su habla como susurros apenas audibles, emisiones producidas en el espacio del hogar, oralidad compendiosa del vivir cotidiano que precede y alimenta toda escritura narrativa y cuyo hilo conductor, aun implícito, es una relación de hechos de la realidad doméstica a transmitir de boca a boca primero, de escucha a escritura después.

Ya que nadie les demandó que escribieran, muchas mujeres, a través de los siglos, incubaron el síntoma canalizándolo en la plática o en las tareas domésticas. Sin

---

<sup>34</sup> Tamara Kamenzain, *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Santiago del Estero: Editorial Paidós, 2000, pp. 209-210.

embargo, el síntoma fue a habitar en sus hijos y así surgieron algunas obras firmadas por hombres, pero co-escritas por mujeres<sup>35</sup>

En otros, articular en el proceso creativo una voz resultado de desdoblarse y doblarse, como apunta Genovese, en una segunda voz que hace esfuerzos por liberarse de estancos y roles, por formular una identidad propia, aun fuera ésta vacilante e insegura. Una doble voz que, siguiendo las ideas de la crítica feminista Elaine Showalter, debe aparecer “cohabitando” con la tradición y el orden instituido.

En la realidad que debemos examinar como críticas, la escritura femenina es un “discurso a dos voces” que encierra una historia “dominante” y otra “silenciada”(…) dos textos alternativos y oscilantes (…) un discurso a “dos voces” que siempre encarna las herencias sociales, literarias y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes.<sup>36</sup>

Como una de sus trabas, para la emergencia de esa voz, la misma lengua es, según la crítica chilena Adriana Valdés, un obstáculo a la escritura de mujeres, de momento en que se trata de un instrumento que responde él también a estructuras de dominio masculinas, situación no menor ya que obliga a la pregunta acerca de las condiciones de posibilidad de su existencia.

Al entrar en el lenguaje, las mujeres caerían en una trampa: creerían hablar, hablarse (ser sujetos de la acción de hablar, referida a ellas mismas) y en realidad serían habladas (serían objetos de esa acción, cuyo sujeto sería el lenguaje que se vale de ellas para repetir una estructura implícita en ese mismo lenguaje). Dejarían entonces la mudez para tomar la palabra como hombres; para entrar en una palabra que no les es propia y perpetuar los valores y los “desvalores” que la constituyen.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 208.

<sup>36</sup> Elaine Showalter, “La crítica feminista en el desierto”. En: Fe, Marina (coordinadora), *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 105 y 109.

<sup>37</sup> Adriana Valdés, “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”. En: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996, pp. 187-188.

Como señala Valdés, toda enunciación del yo femenino se realiza desde un lenguaje impropio que necesariamente lo traiciona, al perpetuar reproduciendo los valores y sistemas de representación de la realidad desde una asignación predominantemente androcéntrica. Si el ingreso del sujeto al mundo y del mundo en él (como doble movimiento de pertenencia) son desde la partida determinados por un habla que los posibilita, ¿en qué condiciones toma una mujer posesión del mundo en la lengua, allí donde ha debido ocupar el lugar del otro, del extraño alojado en los márgenes simbólicos y materiales de la conformación social? ¿Cuál será por tanto el alcance de esta apropiación? ¿Podemos acaso referirnos a ella con propiedad? En el largo camino hacia esta transformación sustancial y sustantiva, se tratará, en primer término, de hacer legítimo este deseo, tarea ardua que debe hacer frente antes que todo a una extendida ceguera y negación acerca del hecho mismo de la sujeción; y luego recurrir a diversas estrategias para conseguir abrir espacios, desde una posición marginal en territorio ocupado. Existe cierta paradoja en esta marginalidad periférica que la concibe históricamente desde un estar “adentro de”: el hogar, la intimidad de la clausura, el silencio de las cuatro paredes que ocultan con el pretexto de proteger. La mujer ha sido la excluida interior que ha debido de muy antiguo buscar formas de vulnerar el sistema de domesticación y sometimiento, siendo uno de sus medios posibles la creación. Como en el caso ejemplar de sor Juana Inés de la Cruz, alguna escritura femenina ha logrado –pese a los riesgos de fracaso que implica retratar y proferir (quiero decir con ello, pronunciar en alta voz y proponer, traer a la superficie, ya no más con la palabra entrecortada de quien solicita un permiso, un levantamiento de la prohibición)–, un universo distintivo de la mujer desde estos condicionamientos del lenguaje, “tomarse la palabra”, es decir, apropiársela para desbaratar su statu quo, refundándola desde la adquisición de una conciencia más alerta vis a vis el sometimiento y la colusión.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse acerca de un extendido anhelo por lograr un justo acuerdo en el trato de su diferencia, el resultado de la creación con firma de mujer no siempre se traduce en expresión de una identidad genérica que releve la tensión en su interior. Más aún, incluso teniendo enfrente una disposición de poner atajo al desequilibrio

en la valoración y valorización (el mercado asoma también aquí) de las experiencias del hacer vital de mujeres y hombres, la usualmente imperceptible naturalización de los mecanismos de dominio en la escritura de aquéllas, a menudo ha tenido por efecto un refuerzo a la desigual distribución en el universo masculino que ha organizado y clasificado a partir de sus propios intereses y temores, todas las cosas del mundo. Como señala Simone de Beauvoir, “La humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí, sino respecto de él”.<sup>38</sup>

Y en esa caída en las trampas del consentimiento solapado, habrá que reconocer que las mujeres han colaborado una y otra vez desde tiempos inmemoriales, creando con el orden simbólico masculino del universo complicidades difíciles de desanudar. Como señala Nelly Richard:

Sabemos que muchos textos de mujeres –por mimetismo pasivo o por subordinación filial a la autoridad paterna de la tradición canónica– sólo obedecen el protocolo de la cultura dominante y reproducen sus formatos de subyugación masculina.

No basta entonces con ser mujer (determinante sexual) para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias. Puede ser que una mujer que toma la palabra sólo le rinda tributo conformista a la presuposición masculina de la cultura establecida. Tampoco basta con desplegar los contenidos del tema de la mujer y de la identidad femenina para que el trabajo con la lengua produzca (y no simplemente reproduzca) la diferencia genérico-sexual cifrada en la experiencia del cuerpo o de la biografía.<sup>39</sup>

No obstante, debemos señalar que lo distintivo de la escritura femenina, tal como lo plantea certeramente Elaine Showalter, no se juega en una sola dirección. Atribuir un enclave único donde se alojaría esta diferencia de la literatura femenina es dejar abiertos una vez más los flancos por los que se ha instalado la idea de una ausencia de complejidad del universo femenino y, por ende, de la naturaleza de su escritura. Para la crítica feminista, las

---

<sup>38</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, tomo 1. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965, p. 12.

<sup>39</sup> Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”. En: *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989, p. 40.

diferentes teorías que han estudiado el lugar donde esta diferencia residiría, aunque han ofrecido un avance para la investigación, no han abordado la totalidad del problema, quedando sujetas a una perspectiva unidireccional que no logra abarcar la total magnitud del fenómeno. Sin embargo, como sostiene:

Una teoría que se base en un modelo de cultura femenina puede brindar, en mi opinión, una forma más completa y satisfactoria para hablar sobre la especificidad y la diferencia de la escritura femenina que las teorías basadas en la biología, la lingüística o el psicoanálisis. De hecho, una teoría de la cultura incorpora ideas acerca del cuerpo de la mujer, el lenguaje y la psique, pero las interpreta en relación con los contextos sociales en que ocurren.<sup>40</sup>

La amplitud que supone una confluencia de variables biológicas, psicológicas, lingüísticas, incluidas en una teoría sobre la cultura femenina como punto de partida para la indagación de su literatura, no inhabilita los caminos que he ido proponiendo aquí y que han sido considerados como ejes independientes. Pese a suscribir los planteamientos adelantados por lo que Showalter nombra como *ginocrítica*, he optado por hacer foco sobre cada núcleo temático –y problemático– de forma separada, abordando cada uno, a su turno, como “el” aspecto diferenciador. Esto, simplemente por considerar que para el desarrollo de este trabajo resultaba de mayor productividad. Al ir adentrándome en la obra poética de Vicuña, una de las características que llamó particularmente mi atención, fue la claridad con que aparecían en su escritura estos temas, estos intereses creativos y sus formulaciones como poesía realizada por una mujer.

Como creadora, Cecilia Vicuña experimentó en la época algunas formas de extranjería al verse enfrentada a eludir los impedimentos puestos en el camino al universo creativo de mujeres en nuestro país. Si seguir un proyecto de escritura como el anhelado requería tomar distancia del lugar de origen para asegurar su continuidad, Vicuña puso tierra y mar de por medio y se trasladó –beca mediante– primero a Inglaterra y posteriormente a Caracas y

---

<sup>40</sup> Elaine Showalter, *op. cit.*, p. 100.



Nueva York para realizar, lejos de cualquier amenaza de censura, su trabajo artístico. El temor a verse impedida de desarrollar su obra –y más aún de darla a conocer–, no era cosa de aprensiones sin mucho asidero acerca de la posibilidad de un silenciamiento; ya había tenido prueba de ello como resultado de un trabajo que se había orientado “escandalosamente” hacia una exploración textual de su naturaleza femenina desde la realidad de un cuerpo que se asumía a partir de su sexualidad y su placer.

Llevando adelante la doble transgresión, desde muy temprano uno de los rasgos característicos de su poesía será la presencia que en ella ocupa el cuerpo como construcción simbólica, pero, antes que eso, como entidad prosaicamente material. Ya no sólo se tratará de que una mujer hable y nos preguntemos, acto seguido, si verdaderamente puede lograr hacer oír su voz, sino de que una corporalidad –con toda su carne– se despliegue. Resueltamente, Vicuña da el paso. Su hablante se atribuye el derecho largamente negado a disponer de su propio territorio físico, el más íntimo de todos, el de más difícil apropiabilidad en la medida en que culturalmente las mujeres hemos sostenido un difícil diálogo con él.

[Las mujeres] No han tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer.<sup>41</sup>

Reducida con frecuencia a categorizaciones convenientemente simplificadoras –advierde Adrienne Rich, es necesario analizar “cómo se nos ha inducido a imaginarnos a nosotras mismas”<sup>42</sup>–, la corporeidad femenina ha sido concebida en el imaginario masculino básicamente a partir de dos arquetipos maniqueos, que señalan de una parte a la meretriz, de otra, a la matriz. Confinadas a los bordes del propio borde que ha significado históricamente ser mujer, ambas representaciones del cuerpo femenino suman diferentes niveles y grados de exclusión y borramiento.

---

<sup>41</sup> Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995, p. 21

<sup>42</sup> Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. En: *Lies, Secrets and Silence*. Nueva York: W.W. Norton, 1979, p. 35. Citada por Elaine Showalter, op. cit., p.79.

La primera experimentará la pérdida de su condición de persona en tanto instrumento de placer masculino de dirección única, cuasi onanista, en cuyo acto sexual reiteradamente se cosifica. En una variante más activa aunque no menos objetualizada, la prostituta se (re)presenta como la hembra que permite al macho potente poner en práctica con absoluta libertad sus deseos e impulsos más íntimos, por cuanto está desprovista de necesario pudor y de moral; consecuentemente se trataría de una figura perturbada y perturbadora, dualidad simultáneamente promesa gozosa y amenaza de muerte en la temible fantasía masculina de castración. En ambas versiones de lo femenino mercancía esta imagen estaría asociada al mal, entendido éste en su doble acepción de enfermedad y perversión. Se inscribe en la mitología y la ficción narrativa como la bella demoníaca, la mantis devoradora, la medusa, que es equivalente a decir posesa, febril, loca, bruja, todas formas de la abyección.

En el otro polo de la representación masculina, la madre, por su parte, compone junto a un conjunto de idealidades a que se la suele vincular, un universo igualmente ideal. En él, como dadora de vida –la del hijo– es la figura intocada e intocable, impermeable a las pasiones y exigencias de la carne, disociada de las manifestaciones del cuerpo a no ser las de la maternidad, una de cuyas más sublimes expresiones sería la madre abnegada, hecha para el sufrimiento, el sacrificio y la postergación.

Contrariando estas figuraciones de lo femenino, en la poesía de Vicuña el sujeto mujer asume la realidad de la apetencia y admiración de su cuerpo, en respuesta al conjunto de representaciones como las señaladas, y cuya característica común es una corporalidad escamoteada, aun en la prostituta en quien la reducción del cuerpo a pura objetualidad tiene por paradójico efecto su anulación.

*Acabo de descubrir  
que ese gesto  
de encuclillar  
las piernas  
obedece  
a un impulso*

*del clítoris,  
que viéndose  
aplastado,  
así se libera.* (“Siete equívocos 2.”, *El zen surado*)

Desafiando estos imaginarios parasitarse a contracorriente del lugar común de la representación maniquea, en la poesía vicuñeana surge una hablante que rechaza abiertamente la coerción social a su naturaleza femenina y poética. Señala Valdés:

Es concebible también una escritura que pase por otro cuerpo, por un cuerpo, por un deseo, por una imagen menos alienada, menos dependiente de la mirada del otro. Es tarea tal vez de las mujeres releer: buscar esa escritura en el pasado, y escribir desde otra experiencia de su propia sexualidad, para hacer esa escritura en el presente: abrir un hueco para su palabra, para una palabra que no enajene su propia experiencia corporal.<sup>43</sup>

Tomar posesión del propio cuerpo como el lugar a partir de donde se realiza toda experiencia, por lo tanto devolverle su protagonismo y soberanía, es decir, aligerarlo de restricciones y reducciones, tendrá por efecto, como sugiere Valdés, una diferencia en la escritura de mujeres. Restitución y vuelta al cuerpo (si es que alguna vez hubo un estar plenamente en él) es, en proximidad con lo que plantea Valdés, lo que proclama poéticamente Vicuña cuando expresa

*Me encanta mi sexo  
Entre tu sexo y el mío  
no sé cuál elegir.  
Es que el tuyo  
es tan divertido  
y el mío tan bonito.*

---

<sup>43</sup> Adriana Valdés, op.cit., p. 192.

*Pero lo que hay que subrayar*

*es cómo cabe el tuyo dentro del mío...*

Son las sensaciones/emociones circulando libremente por su propio cuerpo aquello que ponen de relieve estos versos, uno de cuyos rasgos más interesantes—además del uso de un lenguaje provocativo en tiempos todavía extendidamente conservadores—, es la ocurrencia de un desplazamiento en los roles del juego sexual. En el poema, la hablante ocupa una posición activa, no sólo en la contemplación y deleite de su propio cuerpo, sino por el hecho de que éste se presente valorativamente comparable al masculino; más aún, el último verso del fragmento anterior parece deslizar con sutileza la idea de un protagonismo amoroso femenino al ser aquí el sexo que acoge, recibe, recubre al otro. Más adelante completa:

*Morir con la mano en el sexo.*

*No con la mano en la mano,*

*aunque de eso puede encargarse*

*la otra mano.* (“Poema puritano”, *Sabor a mí*)

Como gesto adicional de dominio de sí, en este pasaje la hablante se permite añadir una dosis de humor al amor, como otro indicador de un nuevo estado de expansión sensorial y emocional, una solvencia que ratifica este cambio de posición. Desplazamiento doble: del hombre tradicionalmente conductor, a la mujer marcando amorosamente el tono; metafóricamente, levantando sobre una voz habituada a imponer, otra; desmoronando el histórico y tenaz desequilibrio amoroso. Juego de sustitución del amor casto, léase espiritual, en la imaginería de tarjeta postal de las manos entrelazadas de los tiernos enamorados, a su más concreto uso en procura de placer sexual.

No obstante la exhibición, no hay aquí una prescripción excluyente que indique el sacrificio de una modalidad amorosa en beneficio de la otra, sino la multiplicación del placer en la

variación. La evidente ironía de su título, Poema puritano, participa del acto reivindicativo de la mujer a disfrutar de los placeres que su cuerpo le proporciona, sin tener que recurrir a los argumentos ni la justificación del amor.

*...pecho con pecho  
mis pezones  
y los tuyos  
los míos blandos  
y los tuyos duros*

*yo te los ponía en la boca  
y tú arrancabas  
y me decías:*

*“no respondo si tú...”*

*y yo te decía:*

*“no importa que no respondas*

*porque no te voy a preguntar nada”.*(“Un poco de calma”, *Saborami*)

Unos versos más adelante, vuelve sobre la idea de remarcar una posición de autonomía y control de sí, que se funda en el desinterés de la amante/hablante por obtener como condición al don de su cuerpo, la promesa del amor en la pregunta (tan habitual por lo demás) sobre la correspondencia afectiva. Su total independencia se traduce en la ausencia de demanda al *partenaire* en miras a una obtención (de seguridad, protección, estabilidad).

Sin artificios ni medias palabras, Vicuña instala el cuerpo en su poesía aunque antes se ha instalado en él, otorgando a su sujeto poética el pleno derecho a procurarse el mayor placer y (re)conocerlo.

*Me pareció que estaba asomada  
en una cascada del bosque  
mientras metías tu mano*

*en mis nalgas*

*(...)*

*Tu mano en mi sexo*

*me impulsaba*

*como pájaro húmedo*

*Floté gozosamente*

*en la ocasión*

*me mojé hasta las rodillas*

*y dos lágrimas*

*me pusieron negras*

*las mejillas*

*tanto estar*

*cabeza abajo*

*(“Mastaba”, Saborami/Luxumei o el Traspié de la Doctrina)*

Como señala Juliet Lynd en el prólogo a la más reciente publicación de Vicuña, *El Zen surado*, nuevo nombre para la largamente postergada aparición del *Sabor a mí* original: “Gran parte de los poemas que escribió Vicuña en aquella época eran eróticos, expresando un habla femenina que celebra la sensualidad del cuerpo y declara sin pudor sus placeres físicos y deseos sexuales”.<sup>44</sup>

Sin embargo, en la realidad del universo de la experiencia femenina, la afirmación que señala que—y tomo prestadas las palabras de Sergio Rojas—“del cuerpo no podemos

---

<sup>44</sup> Juliet Lynd, “La historia precaria de un manuscrito tenaz: Del *Sabor a mí* a *El Zen surado*”. En: Cecilia Vicuña, *El Zen surado*. Santiago: Catalonia, 2013, p. 15.

caernos”<sup>45</sup>, que traduzco aquí en el sentido de la presencia ineludible de una materialidad que nos sostiene y de la que debiéramos poder libre y soberanamente disponer, no ha sido una evidencia a partir de la cual las mujeres históricamente se han instalado en el mundo. El cuerpo femenino ha sido sistemáticamente escamoteado, confinado, utilizado. “¿Soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama?”, se pregunta Hélène Cixous.<sup>46</sup> Es su versión de un testimonio milenario, la síntesis de una experiencia común, del lugar oclusivo hacia donde todas, unas después de otras, se han visto arrastradas por la fuerza subyugadora de los dispositivos masculinos, frecuentemente coludidas con su naturalización. Buscando desactivar esta disposición, los poemas de Vicuña dejan oír distintivamente el cuerpo femenino. Manifiestan todo lo que de él emana (el comienzo, la propia identidad, la vida misma). Y lo reivindica en la escritura, lo vuelve escritura, en sintonía con lo que expresa Cixous acerca de que “Es necesario que la mujer escriba su cuerpo.”<sup>47</sup>, para lanzar el desafío de ir poniendo las cosas en su lugar e identificar en él –como sostiene– una fuerza que, pese a ser sistemáticamente oculta y silenciada, ha persistido incluso en el desgarramiento y la grosería de la que el cuerpo ha sido su primera víctima, pero para el que ha ido imponiendo su presencia en la proporción de su castigo. El arma de la mujer es intuir, pese a todo, el fracaso último al intento de ignorarla, reducirla, silenciarla (dejarla “maltrecha”), pues una vez comprendió (y esa comprensión reposa en su fuero interno) que no se puede herir lo que no existe, no se daña lo que no asusta. Eso solo confirma su existencia y su fuerza resistente. Dice Vicuña en estos versos:

*Soy la vida*

*colgando*

*en hilos*

---

<sup>45</sup> Afirmación que aparece en el libro de Sergio Rojas, *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago: Editorial La Montaña Blanca, 1999.

<sup>46</sup> Hélène Cixous, op.cit., p. 22.

<sup>47</sup> Ibid., p. 58.

*de sangre*

*Tres hilachas*

*maltrechas*

*y todo el poder*

(“Falda e´ sangre”, *Soy Yos*, Antología)

Esta mención que realiza la poeta a una particular forma de poder, el de dar vida, obliga, por otra parte, a hacernos cargo del prejuicio existente acerca de su poesía como tributaria del hippismo, es decir, de ciertos principios bien pensantes pero sin conexión con la realidad, sus conflictos y tensiones, y por ende susceptible de ser considerada como una obra acrítica, alejada de la contingencia. Para algunos estudiosos, entre ellos la propia Juliet Lynd, esta idea se habría originado en un maniqueísmo propio de la época por establecer la separación entre una poesía política de carácter explícitamente propagandístico y contingente, y aquella de Vicuña identificada como erótica, deslenguada, experimental. Esta clasificación habría impedido reconocer el sustrato político de su propuesta, en la medida que la sitúa fuera del contexto de las ideas y luchas sociales nacionales y continentales de mediados del siglo pasado, aun cuando en ella se reconozcan formas de provocación y desafío al propio sistema general por medio de un discurso transgresor. No obstante, el trabajo creativo de Vicuña –y en él incluyo sus propuestas/instalaciones plásticas en los espacios públicos de la ciudad o más institucionales de los museos y galerías– ha sido desde sus inicios, pese a una concepción simplista y esquemática de lo que en el pasado se tenía por “lo” político, expresiones de un quehacer efectivamente político no siempre considerado como tal, pero no por ello menos propositivo de una transformación radical de nuestras sociedades. El discurso de su cuerpo, esto es, de su conquista en autonomía, se hará extensivo a sus críticas profundas a un sistema socioeconómico y cultural global, y será equivalente también a sus denuncias acerca de la pérdida creciente del equilibrio medioambiental. No podemos dejar de señalar, a propósito de esto último, la reflexión



presente en su última poesía acerca del futuro del planeta, el temor a su destrucción sistemática, la necesidad de una toma de conciencia universal que ponga fin a la explotación indiscriminada de sus riquezas naturales.

Su poesía es, a no dudarlo, manifiestamente ideológica, políticamente incorrecta, precursoramente denunciante de las depredadoras acciones del capital y el interés mercantil. Hay en este pensamiento una ética evidente, una propuesta de orden moral. Frente a los argumentos económicos de las hegemonías actuales que imponen éste su nuevo viejo dios, Vicuña arma una resistencia con su verbo que señala una vía de libertad a la sujeción del poder y el dinero, a la cosificación de la existencia transformada en un inventario objetual.

### *1. Gravitación poética del tejido*

“Mi pensar es textil; para la instalación hago espacios con los tejidos, el cielo y la tierra, el este y el oeste, con trabajos simbólicos que llenen la sala”.<sup>48</sup>

Acercas de la situación de la mujer y su presencia en la poesía de Vicuña, algo debe ser adelantado desde ya: en el ejercicio de desfondar los muros del confinamiento social, la poeta se cuida de no arrastrar en la demolición algunas prácticas vinculadas como propias del espacio femenino, que no sólo reconoce sino que enaltece sin reservas. Entre ellas, la actividad de tejer. A lo largo de toda su obra, tejido, fibras y hebras tienen una extraordinaria presencia por sus amplias connotaciones culturales, textuales, simbólicas y poéticas, sin excluir su misma materialidad.

*Hilos y cuerdas*

*Los negros*

*y los dorá*

---

<sup>48</sup> Cecilia Vicuña, “La palabra es el núcleo”. Entrevista realizada por Carmen Ortúzar en diario *El Mercurio*, febrero de 1992.

*Cavilan*  
*el punto*

*No se vaya*  
*a escapar*

*Hilo y vano*

*Lleno y vacío*

*El mundo*  
*es hilván*(“Oro es tu hilar”, *La Wik’uña*).

¿Qué representa el tejido? Es—lo más evidente— una elaboración, un objeto confeccionado que indica desde su muy temprana aparición, la necesidad y capacidad del ser humano de transformar en su beneficio los elementos que la naturaleza le ofrece, como gesto cultural primero de transformación de las primitivamente adversas condiciones materiales de la existencia. En la acción de tejer están implicadas envoltura y protección, el gesto de procurar calor ante la amenaza del frío. El tejido es, en esta perspectiva, una cobija, un velo que cubre la piel, protegiéndola como una segunda piel de hilos (hebras) que se traman en una disposición organizada como una construcción; vestidura que cubre nuestra desnudez frente al mundo mediados por su abrigo. Pero antes, amparo primordial de la nodriza hilandera que provee el seno nutricional y una “labor” que resguardan la vida. Tejedora madre que dispone uno a uno los hilos del nido para su creación.

El tejido es, por otra parte, símbolo del devenir y el destino. En las manos de sus artífices el tiempo es moldeado como un transcurrir hacia adelante o—en un movimiento antagónico— una suspensión.

El huso o la rueca con que estas tejedoras tejen el destino se convierte en el atributo de las grandes Diosas, especialmente de sus teofanías lunares. Estas diosasselénicas serían quienes habrían inventado la profesión de tejedor y son famosas en el arte del tejido (...) Las Parcas que hilan el destino son divinidades lunares, y una de ellas se llama explícitamente Cloto, “la hilandera”.<sup>49</sup>

Lo sostiene Marta López Castaño<sup>50</sup> cuando alude a dos figuras de la mitología europea para quienes hilo y tejido hicieron posible una vuelta a la vida. En la forma de este último, al intervenir como instrumento silencioso de un rechazo que difiere cuanto puede una respuesta a entregar, permitiendo a la ingeniosa Penélope ir adelante y atrás, es decir, permanecer siempre en el mismo punto (del tejido y, a consecuencia de ello, de la obligación de decidir) y esquivar por medio de su estrategia la fuerza del acoso; como hebra-cordón que ata a la vida de extremo a extremo, será la brújula ofrecida por otra mujer al sujeto de su amor, liberándolo del laberinto mortal; como texto, hilando una infinita red significativa de palabras y ecos y murmullos y cantos y ofrendas y razón; la propia articulación del mundo levantado en palabras.

Pero el tejido es, además, aquello que liga y une lo que está separado, asegurando una continuidad, reparando cortes y rupturas. Y Vicuña es la zurcidora de universos desplazados, su actualizadora, al hacerlos aparecer entre sus versos, conjurando el olvido.

En el caso de la tradición cultural del mundo andino –que nos interesa particularmente aquí por su relevancia en la obra vicuñeana–, la importancia de la actividad de tejer fue de tal magnitud que hizo parte de una obligación ciudadana al Estado en la forma de *mit'a* textil según la cual las familias le tributaban a éste fuerza de trabajo organizada, traducida en la elaboración de espléndidas y profusamente ornamentadas piezas de tejido, cuyas materias primas (lana, algodón y fibra vegetal, además de delicadas plumas de ave) el propio Estado debía proporcionar. La responsabilidad de la producción estaba principalmente en manos de las mujeres, pero igualmente participaban niños, niñas y ancianos de sexo masculino. Que

---

<sup>49</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE, 2006, p.330.

<sup>50</sup> Marta López Castaño, “El tejido como escritura y el orden femenino”. En: *Revista Historia Crítica* n°9. Bogotá, Universidad de los Andes, enero-junio 1994, pp.95-101, ISSN (versión en línea): 1900-6152.

distintos objetos tejidos formaran parte de un tributo institucional habla del lugar que el tejido ocupa en la organización social. Los cronistas de la conquista se refieren a “labrar mejor mantas” como señala John Murra en su estudio sobre el mundo andino, lo que indica la importancia y naturaleza de esta actividad manual, equivalente a la labranza de la tierra y su centralidad en pueblos eminentemente agrícolas.

Pero hay un aspecto de la creación textil andina que nos interesa particularmente destacar aquí: se trata de su carácter simbólico, de la estrecha vinculación del tejido con la sacralidad de los ciclos vitales, en especial la experiencia ritual de la muerte. Durante las ceremonias funerarias, el fallecido era enterrado junto a diversos objetos de valor significativo para la comunidad; entre ellos una variedad de tejidos que acompañarían al muerto en su tránsito al más allá.

De todas las etapas vitales, la muerte tenía la más íntima relación con el tejido y está bien documentada en la arqueología, las crónicas y la etnología. Polo [se refiere a Juan Polo de Ondegardo, cronista español del siglo XVI] notó que los muertos eran adornados con ropa nueva y varios vestidos sin estrenar se colocaban en la tumba. En la costa la arqueología indica que tal costumbre no fue sólo incaica sino panandina y que su antigüedad es de miles de años.<sup>51</sup>

En la poesía de Vicuña se evidencian al menos dos dimensiones de esta relación textil; de una parte, en su escritura las palabras son hilos –pues al igual que en el mundo andino el tejido es equivalente a hablar– que metafóricamente tejen/proponen nuevos modos de existencia, que restituyen formas originarias devaluadas por el orden hegemónico de la conquista española primero, y más tarde por una larga y con frecuencia demoledora modernidad. Bien sabemos que como uno de sus vehículos más efectivos, esta imposición hegemónica se reproduce y completa en la lengua, uno de cuyos efectos es la desaparición paulatina de formas lingüísticas originarias. Como una manera de neutralización, Vicuña da entrada en su poesía al mundo andino al incorporar por medio de sus voces quechuas un universo con el que establece una identificación. Al apropiárselo, manifiesta el deseo de un

---

<sup>51</sup> John Murra, *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. Lima: IEP Ediciones, 2004, pp. 157-158.

no-olvido de antiguas comunidades americanas, “reparando cortes y rupturas”, uniendo por medio de una “costura” dos mundos como contigüidad. Ligando, es decir, reuniendo, recogiendo.<sup>52</sup>

*La lengua es la memoria de la especie, el código poético de una relación:*

*el deseo e justicia, el juguito e la unión, yuxta posición.*

*Con jugar, dice la lengua, no sub yugar.*

*O así lo veía mi corazón embelesado en la con*

*templación, templo del con.*

*Unir y cortar, la con ciencia de una transformación.*

*(“Fábulas del comienzo y restos del origen”, *Instan / I tu*)*

Pero más aún, la lengua, según expresa la poeta aquí, tendría entre sus roles fundamentales el ser la inscriptora de un legado humano que no debe desaparecer, que Vicuña convoca en sus palabras como palabra poética. Esto equivaldría a recoger un patrimonio, a reunirlo en tejido, a leer. Como señala:

*En el Ande, la lengua misma quechua es una soga de pajatorcida,*

*Dos personas haciendo el amor, varias fibras unidas.*

*Tejer diseño es pally, levantar las fibras, recogerlas.*

*Leer en latín es legere, recoger. (Palabra e hilo, 1996)*

La lengua española que es de muchos modos expresión de poder, debe ser transformada, resignificada como positividad que permita el juego de la apertura, la invitación, la convocatoria, pues sabemos que “con jugar y no sub yugar”, no fue en ningún caso la

---

<sup>52</sup> Del latín Legere y de base indoeuropea leg, “juntar, recolectar”. Emparentado con el griego “légein”, hablar, decir, relatar; en griego arcaico de Homero, seleccionar, recolectar enumerar; y con la palabra “lógos”, con significado de discurso, pero que luego se extendió para decir pensamiento, argumento, relación, ciencia. <http://etimologia.wordpress.com/2007/01/17/leer/> (visitada el 19/10/13).

experiencia de la conquista europea en estas regiones del planeta (ni prácticamente en ninguna otra).

De otra parte, y en estrecha relación con esto último, el tejido como metonimia de una cultura que en el universo vicuñeano se hace extensiva a todo el mundo amerindio y más amplio aun cuando se trata de recuperar el ámbito de lo sagrado.

Es esta última una dimensión nodular en la obra de Vicuña, una permanente reflexión entre líneas y entre hilos a propósito de la vida moderna vaciada de espacios sagrados, es decir, de una actividad por la que en el pasado la humanidad hallaba parte del sentido de su existencia. Formar parte de un todo con la naturaleza y sus fenómenos traducía esta condición sagrada, la presencia de los dioses, su mirada vuelta hacia nosotros y la nuestra dispuesta en su dirección. Como señala al inicio de uno de sus textos la pensadora española María Zambrano:

Hace muy poco tiempo que el hombre cuenta su historia, examina su presente y proyecta su futuro sin contar con los dioses, con Dios, con alguna forma de manifestación de lo divino. Y, sin embargo, se ha hecho tan habitual esta actitud que, aun para comprender la historia de los tiempos en que había dioses, necesitamos hacernos una cierta violencia. Pues la mirada con que contemplamos nuestra vida y nuestra historia se ha extendido sin más a toda vida y a toda historia. Y, así, solamente tomamos en cuenta el hecho de que en otro tiempo lo divino ha formado parte íntimamente de la vida humana. Mas, claro está que esta intimidad no puede ser percibida desde la conciencia actual. Aceptamos la creencia –el “hecho” de la creencia–, pero se hace difícil revivir la vida en que la creencia era no fórmula cristalizada, sino viviente hálito que en múltiples formas indefinibles, incaptables ante la razón, levantaba la vida humana, la incendiaba o la adormecía llevándola por secretos lugares, engendrando “vivencias”, cuyo eco encontramos en las artes y en la poesía.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios, 1955, p.7.

“Engendrar vivencias” con la experiencia de lo divino, dice Zambrano. ¿No es acaso también el propósito de la obra de Vicuña si podemos legítimamente hablar de propósitos en la poesía?

En una propuesta donde todo se imbrica, donde unas realidades hacen sentido con otras y resuenan como dimensiones sorprendentes de la vida, naturaleza y espíritu también se conciertan en la poesía. En ella, la poeta toma el lugar de la médium a través de quien circula y pasa la palabra condensada, palabra que se habita, premisa que sugeríamos al inicio de esta investigación. Y en este habitar la palabra, ésta se vuelve una fuerza sagrada por su intermediación. Y no es casual en la medida en que se concibe –como Vicuña parece hacerlo aquí– al poeta como profeta, como vidente y mediador.

Recoge de otro poeta, el romántico alemán Friedrich Hölderlin:

*Es derecho de nosotros, los poetas  
Estar en pie ante las tormentas de Dios,  
con la cabeza desnuda,  
para apresar con nuestras manos  
el rayo de luz del Padre, a él mismo.  
Y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos  
el don celeste.*

Lo que estas palabras trasuntan es la proximidad del poeta con el ámbito de lo sagrado. Es el elegido para llevar a los hombres la verdad de una existencia trascendente.

(...)

*Y a nosotros nos corresponde permitir que una  
comunicación.*

*común única acción  
nos abra la puerta de un conocimiento hasta ahora  
velado y sólo entrevisto por los poetas iluminados.*

(“Incidir juntos en la unión”, *Palabraromas*)

Podemos sostener que a su trabajo escritural lo mueve el propósito mayor de recuperación de formas ancestrales de comunitarismo humano, que tenían lugar contando con que la vida no era posible de concebir sino con la densidad que la presencia de lo sagrado imponía y que la poeta distingue como aún existente en las culturas originarias amerindias y que abordaremos en el capítulo siguiente.

## **Capítulo IV**

### **Poesía e identidad étnica: construir vínculos, descubrir filiaciones**

Los dioses se han ido. No obstante, su presencia transfigurada en la naturaleza pervive en algunas culturas de la raza humana, cuyas formas de organización, pese a su dificultad de sobrevivir en una modernidad disolvente y sin anclajes al pasado, han sabido conservar



ciertos modos identitarios, un sistema de creencias de carácter simultáneamente blando y violento.

Vi al Supremo Señor de los Cerros, al Chicon Nindó (...) Yo lo podía ver a través de las paredes, yo estaba dentro de la casa pero mis ojos tenían el poder de ver más allá de todo obstáculo (...) Sí, era el Chicon Nindó, el que mora en el Nindó Tococho, el que es dueño de las montañas. El que tiene poder para encantar a los espíritus. El que asimismo cura a los enfermos. Al que se sacrifican guajolotes, al que los curanderos entregan monedas (cacao) para que cure.<sup>54</sup>

Estas palabras, que pertenecen a la chamana mazateca María Sabina, y describen su facultad de mediadora entre dioses y hombres, por medio de versos y cantos dictados en “veladas” consagradas a la ingesta de hongos con el propósito de curar por intervención divina a los enfermos, manifiestan de un lado el sincretismo amerindio de la vida religiosa y de otro, la persistencia del quehacer espiritual de algunos pueblos. Como éstas, constantes marcas alusivas a antiguas culturas americanas y asiáticas, están presentes y determinan mucha de la poesía de Cecilia Vicuña. Es el caso de la recurrencia al mundo andino entre sus líneas y versos, particularmente en su libro *La Wik’uña*, donde no sólo es posible descubrir en la poeta un sentimiento admirativo hacia este locus originario sino que, al transcribir su propio apellido a una posible grafía quechua, lo que está expresando es algo más significativo aún: una identificación étnica y cultural con un universo milenario y geográficamente próximo. Esta identificación, que se hace explícita en algunas obras en particular, tiene el carácter de una apropiación individual y subjetiva a partir de un desplazamiento, de una modificación del nombre de familia, del nombre del padre, gesto que expresaría una voluntad de emancipación de una estructura de pensamiento “blanco y occidental”, de un molde eurocéntrico que ha sido de muchos diferentes modos y durante siglos una imposición.

Si atendemos al hecho de que la propia palabra “vicuña” identifica a una especie animal endémicamente andina, la operación que leemos en el gesto de alteración ortográfica es una

---

<sup>54</sup> Álvaro Estrada, *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*. México: Siglo XXI editores, 1989, p. 43.

identificación primera con el animal y éste como metonimia de una cultura y una tradición. Esto quiere decir que la asimilación que creemos reconocer en la sujeto poética se desplaza desde una valoración subjetiva hacia la adopción de una cultura en su totalidad.

(...)

*Pálpita, pálpita*  
*saltarina*

*Señora de las*  
*altitudes andinas*

(...)

*Tú eres la Uru*  
*y la Bamba*

(...)

*Qué andas haciendo*

*Wik'uña al monte*

*tres prístinos mugidos*

*tres rápidos tris-tras* (“La Wik'uña”, *La Wik'uña*)

A través de un proceso personal y poético, creemos advertir un deseo de acogimiento multiplicador de un origen vernáculo. Así, esta asimilación idiomática permite que aparezca la naturaleza doble, mestiza, diversa, de la americanidad. Ya desde los títulos de portada – espacio de la identidad institucionalizada –, donde confluyen las dos vertientes del “vicuñar” – en la wik'uña originaria que está también la hispánica Cecilia Vicuña –, queda inscrito este cohabitar, la suma de dos cauces igualmente legítimos, o quizás para mayor precisión, su mestizaje. No resulta superfluo hacer esta última precisión: a buena parte de la propuesta poética de la autora la atraviesa el sello de Babel, es decir, una deliberada confusión y cruce de lenguas que van y vienen, alternándose, sustituyéndose unas a otras, “equi-valiéndose”

como gusta a la poeta poner. Parte de su programa poético es este crisol cultural que disuelve fronteras al ignorarlas, pasando en una misma composición de un código lingüístico a otro como si de un idioma universal se tratara.

(...)

*time bending*

*tongue*

*madre*

*del habla*

*imán*

*del gen*

*entwine*

*the betwist*

*double*

*thread*

*Palabra*

*Estrella*

(...)

*amar*

*el formans*

*gramma*

*kellccani*(“Alba saliva”, *Instan / I tu* )

Este recurso señalaría una amalgama que a través de su poesía señala el carácter necesariamente múltiple de la existencia en su totalidad. Y así como en la página se filian y tejen en una misma red de adhesión unas voces con otras, el anhelo de la hablante poética es el de alcanzar un entendimiento universal, un ideal de reunión planetaria.

En esa dirección, su simpatía particular por sistemas originarios pone de relieve una reactualización de saberes que constituyen modelos otros de convivencia humana, alternativas a las formas de vida de hoy. Esta integración parece responder al diseño de un programa poético –y ético–, cuya transmisión se realiza mediante la elaboración de un circuito de reflexiones diversas que reúne y pone en juego (hace jugar, encontrarse), recurriendo a citas y epígrafes, provenientes de nombres y culturas adyacentes a la tradición occidental y su canon, intercalados en sus propios versos. Vicuña hace el gesto de aproximarse sensiblemente estas culturas, contando para ello con que existen denominadores comunes a toda experiencia humana, nexos esenciales como puntos de convergencia posible al interior de sabidurías milenarias y sus prácticas en universos que, incluso paralelos y distantes, pueden ser hermanados en la búsqueda común de la especie humana. De ahí que en su poesía Vicuña reúna en una misma página y como en una suerte de diálogo entre universos culturales diferentes, las palabras de María Sabina, nacida en 1894, que afirma que “la sabiduría es el lenguaje”, con el *Kaushitaki Upanishad*, uno de los cerca de ciento cincuenta libros sagrados del hinduismo, escritos en idioma sánscrito entre los siglos VII y V a.C., y que en uno de sus pasajes señala: “Cuando hablamos, la vida habla”.

Realizar el acto de filiación, tejer sus uniones, generar vasos comunicantes entre ellos, es dar cabida y poner en valor cosmovisiones y sistemas de pensamiento largamente silenciados, atrayéndolos como una proclama poderosa que disuelve fronteras, que las ignora o las pone en suspenso para expresar un contrapunto y una resistencia al sistema institucional hoy; sugerir otro diseño de sociedades, a partir de la concepción de comunidades de intercambio.

Dice la poeta a propósito de esta intertextualidad:

*La equi-valencia entre éstos y muchos otros textos,*

*¿qué dice?*

*Somos uno solo pensando, en mil expresiones distintas y convergentes a la vez?*

*O un conocimiento antiguo, suprimido y olvidado resucita en el*

*pensamiento poético de todas las épocas?*

*(“Incidir juntos en la unión”, Palabramás)*

Por otra parte, de estos mismos versos podemos inferir la posición gravitante que ocupa en la obra de Vicuña el motivo de la memoria y una persistencia en el propósito de su recuperación. Esta memoria determinada por una historia y una identidad mestiza, por su reconocimiento. Por instituir como patria el espacio simbólico y geográfico de la infancia que nos da una primera pertenencia individual, y colectivamente el relato mítico de nuestra raíz originaria a no olvidar. Un pasado y su memoria. Un lugar, una memoria. Como certeramente declara el narrador del documental de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, “Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente; los que no la tienen no viven en ninguna parte”.<sup>55</sup> Y Vicuña rememora toda cultura amerindia que arriesga perderse en el olvido, trayéndola de vuelta a nuestro pensamiento, es decir, haciéndonos recordar nuestro lugar.

Vicuña memoriosa de la tribu cuando la tribu se extingue frente a los ojos del mundo actual.

*Ollanta, Ollanta*

*¿dónde viste la voz?*

*El hondo sílabo*

*Cruzando el río*

*El cuerpo*

---

<sup>55</sup> Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, documental, 2012.

*Y la entraña*

*Del Aguador?*

*Abismo*

*a pico*

*Perfume en calor?*

*Ahí, ahí*

*En el templo*

*guardián*

*(...)*

*Saliente*

*labrada*

*Vertiente*

*en canal*

*¿Quién te abandonó? (“Ollantaytambo”, *La Wiku’ña*)*

Nostalgia de lo sido, ausencia y falta. Y en la pregunta por el destino de un antiguo esplendor, el anhelo de una mediación restitutiva, así como lo experimenta el propio hablante nerudiano en su solicitud: “(...) A través de la noche de piedra, déjame hundir la mano/ y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,/ el viejo corazón del olvidado!”<sup>56</sup>

En la memoria que la poesía vicuñeana convoca no hay una exhibición extática de sus fuentes, sino una reelaboración verbal en que poesía presente y rito ancestral se funden al compás de sus versos breves, sonoros; experimentación y tradición; ritmos acústicos como plegarias a la tierra y a la naturaleza, a la manera en que se componen muchos de los cantos de la tradición oral quechua de la que esta poesía reconoce una influencia.

---

<sup>56</sup> Pablo Neruda, “Alturas de Macchu Picchu, canto XI”. En: *Antología Fundamental*. Santiago: Pehuén Editores, 1988, p. 106.

Tomemos como ejemplo una canción que el gran escritor peruano José María Arguedas recopila (e interpreta con su propia voz), para ilustrar lo anterior

*Pisa, pues, Sarukuy*  
*pisa; sarukuy,*  
*golpea, pues, taqllaykuy*  
*golpea. taqllaykuy.*

*Con tus pies Chaquichaykiwan*

*con tus manos maquichaykiwan*  
*pisasarukuy*  
*golpea<sup>57</sup> sarukuy*

(“Trilla de alherjas en pampas”)

Y luego, un poema de Vicuña del libro *La Wiku'ña*.

*Bá*  
*surame*

*Sura*  
*en mí*

*Ven a*

*Surear*  
*Séme*  
*Sur*

*Sur ame*  
*ya!* (“Ba Surame”, *La Wiku'ña*)

---

<sup>57</sup> José María Arguedas, *El sueño del pongo - Canciones quechuas tradicionales*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969, p. 25.

De entrada podemos distinguir en ambos ejemplos el uso de versos cortos de escasas sílabas y una palabra que se repite a lo largo del poema/canto. Esta concisión reiterativa marcando el ritmo de la estrofa, adjudicándole a la palabra desnuda, aislada, un protagonismo inusual cuya sonoridad seca tiene por efecto sugerirnos en los dos casos las formas de una oración. El poema de Vicuña incluye como elemento adicional y distintivo de su propuesta estética, el uso frecuente de neologismos o de alteraciones que también convierten sus versos en sencillos juegos verbales o sonoros trabalenguas que recuerdan sonidos vagamente infantiles. En la elaboración de términos nuevos, su poesía sigue la corriente de un inventor paradigmático, el andino César Vallejo, poeta mayor que renovó la poesía del siglo XX revitalizando la lengua en su experimentación.

En “Ba Surame”, la modificación de un sustantivo en verbo y sus combinaciones juega con la ambigüedad de sentidos que remite, por un lado, a la mención del sur, de la “suridad” (me permito apelar a los propios recursos estudiados para explicarme mejor), de hacerse sur originario, indígena o mestizo, que quiere decir tomar una identidad; y por otro, connotativo de una realidad de signo negativo en la visión regularmente blanca, conservadora, occidental, que peyorativamente asocia el sur con lo desechable. Basurear es fórmula de menosprecio, de descalificación. Es, llevado más lejos, ese arraigado desvalor de lo propio que subyace en la cultura hispanizante del conquistado.

No obstante esto último, el sentimiento que prevalece en la solicitud imperativa de una posesión, de un reclamo de conversión en los últimos versos del poema, es un enaltecimiento del sur americano, de su cultura, un deseo de transculturación hacia una región a menudo despreciada, para compartir sus raíces y destino.

Las instalaciones y performances que realiza Vicuña con “basuritas”, con fragmentos de objetos, retazos y desechos, corresponden a una estética conocida como arte precario que podemos definir a partir de dos acepciones que lo determinan: un carácter transitorio, entendido como fugaz, de rápida disolución, cuyo trasfondo podría remitir a la fragilidad de todas las cosas, característica de la modernidad y un estado de pobreza y despojo, acaso solamente concebible desde un lugar de enunciación tan vulnerable como la materialidad que lo expresaría. Como des(h)echos en los que permanecen trazas de lo que fue, de un pasado que todavía conserva sus huellas, Vicuña trabaja plástica y textualmente con esta



noción de restos: huellas de memoria, fragmentos de objetos, huellas en la palabra, la palabra desarmada y lo que conservan sus restos.

En 2012 realizó una instalación con palos secos de árbol y restos de lana natural que hizo flotar en las aguas de un lago en la isla de Chiloé, a la que llamó “Basuritas del fin del mundo”, significativo nombre que recoge como siempre presente en su arte, las precariedades de nuestro sur, amerindio, americano, latinoamericano, indígena, desplazado.



Basuritas del fin del mundo. Chiloé, 2012.

## **Conclusiones**

El estudio de parte de la obra poética de Cecilia Vicuña con el objeto de realizar una investigación de tesis de grado, me permitió, dada la extensión de tiempo requerida para ello, volver permanentemente sobre los temas recurrentes en su poesía.

De este modo pude comprobar, en primer término, que los motivos principales de sus reflexiones e inquietudes aparecían permanentemente en su escritura como componentes de una misma trama, interconectados y relativos unos a otros, surgidos de sus ideas decorrespondencia de las cosas en una infinita red de circulación, y en cuya organicidad manifiestan una perspectiva singular y una línea de pensamiento y acción desostenida coherencia a lo largo de cuatro décadas de creación. Considero este empeño de reunión como la expresión de lo que subyace en su escritura y en su producción artística en general: un programa ético que dirige el conjunto de sus realizaciones escriturales, discursivas, materiales.

No me atrevería a suponer una ética en la poesía como generalidad (aunque sospecho que pueda ser uno de los requisitos comunes a toda actividad poética), pero sí reconocer que ésta, la de Vicuña, es innegablemente una poesía ética y como tal, se despliega propositiva de comunidades humanas cuya organización tienda a dar mayor espacio alterreno de la afección. Y con ello quisiera hacer de entrada el distingo de ciertas praxis religiosas que invitan al amor, claro, pero regulado por las prescripciones de una fe única, totalitaria, como condición de acceso a una vida supraterrrenal. Para Vicuña, la misma confluencia de culturas, lenguas, prácticas, saberes alternativos, etcétera, al interior de sus propuestas estéticas, es prueba de que lo que entiende en el amor como fuerza transformadora tiene una amplitud y libertad que rebasan los dogmas de toda índole, cualesquiera sean éstos. Para la poeta, se tratará de una disposición de signo positivo que en esencia oriente y conduzca a un propósito mayor que es promulgar un respeto a la tierra y sus cuidados, y a una convivencia justa que otorgue valor a la diversidad entre los seres. Por otra parte, la comunidad de hombres (re)pensada desde una conciencia de las necesidades de resguardo de estas diferencias, así como de la salud de la propia naturaleza, será el núcleo determinante en su reclamo de armonía y equilibrio universal. Y en eso su poesía es lengua de campaña, eslogan propagandístico, incansable llamado de inversión otra sobre el porvenir.

Esto indicaría una disposición de la poesía como conciencia lúcida, pues la misma labor del poeta creador sería la de neutralizar el alejamiento de los individuos de aquellas que debieran ser las ocupaciones esenciales al espíritu en su natural búsqueda de felicidad.

En sintonía con esta tarea, la poesía de Vicuña advierte esta pérdida de ligazón paulatina con aquellos ámbitos significativos de la existencia, que nos ha dejado un poco abandonados a la suerte de los falsos ídolos del consumo, la codicia, la satisfacción inmediata, y cuyos síntomas –los de este extravío– se manifiestan extendidamente.

En determinados espacios de reflexión crítica se habla recurrentemente de un malestar y de una crisis global que tendrían entre sus consecuencias un retroceso del *élan* vital, un encaminarse de las sociedades hacia una desidia moral. Saco a relucir este antecedente que más tendría que ver con materia para las ciencias sociales, la psiquiatría, o incluso la filosofía, que con la propia actividad poética, precisamente porque Vicuña ha visto necesario consignar en su trabajo creativo las zozobras que amenazan la vida actual. Su poesía no es, sin embargo, una poesía de la contingencia en el sentido de responder a los hechos puntuales de la realidad. Su quehacer se desenvuelve desde una mirada de visión amplia y de largo alcance en más de una dirección, que es, como señalamos con anterioridad, un sello distintivo del creador y que en su caso la poeta ejerce como acción política, es decir, como interés por los asuntos que comprometen en su bienestar a la sociedad y su devenir. De allí que sus opciones éticas y estéticas encuentren en las reivindicaciones étnicas y de género –y en su defensa, extensiva a toda marginalidad forzada– un campo de acción y creación ineludible, irrenunciable, fundamental.

En otra dimensión de la poesía, la de Vicuña en particular, la lengua llevaría sobre sí la (e)videncia de un fondo sagrado e inaccesible. Aunque no volveremos sobre la cuestión, no resulta inoportuno recapitular acerca de que este espacio irreductible se concibe como una entelequia y ésta como idea y promesa que solo existe en cuanto tal y horizonte de expectativa. Como horizonte que puede proveer al ser humano de una comprensión más compleja de los fenómenos y sus experiencias, de la mano de una ampliación de la sensibilidad y de las fronteras de lo humano, que se desliga del tutelaje de la mera

realidad comprobable, y una potenciación de sus recursos que pasa por la destitución del dominio exclusivo del antropocentrismo, esto es, de la razón. Favorecer esta posibilidad es aceptar igualmente, y aunque parezca contradictorio con lo anterior, que hay ámbitos que solo existen como abstracción que es, en definitiva, aquella búsqueda de lo irracional del ser racional, búsqueda que motiva la creación.

Pero su poesía es además un juego para jugar y componer detrás del cual aún permanece la niña “a los pies del Plomo”, que baila al compás de las vibraciones de su voz. Y en la simpleza de esta suposición de una musiquita que se arma y se entona en la emisión de los sonidos propuestos, reside también una esencia de la poesía: su sonoridad, su indisoluble unión con el canto, el baile, el ritual.

Y su poesía es también un entregarse a un juego, una forma de carnavalización que revierte un orden mundano; es un recurso expresivo para burlar los límites de la realidad y sus normas, poniendo sus certezas en entredicho y auspiciar así otras concepciones acerca del universo de la palabra y de la propia palabra como portadora de universos simbólicos.

A través de sus formas precarias, fragmentadas, irreverentes a veces, incluso experimentales, la escritura de Vicuña arranca el orden confiado de los discursos y desarticula la lengua de que están hechos para desafiar y burlar su poder, el poder. Y no se trata de anteponer un otro poderío inexistente en la poesía. Su proclama, el llamado de conciencia, el resguardo del tesoro de la memoria, el anhelo de paz mundial, se realizan como acción y fuerza inspiradora. Su palabra reunida en libros es acto, gesto, movimiento en el espacio de la página. Y allí a veces gana el silencio en el blanco rotundo del papel. Acaso será porque hay mucho que decir, tal vez demasiado, acallado por la superabundancia de mensajes e información; y no queda entonces más que un cierto balbucear como el inicio de la palabra, como el inicio de la vida, el tanteo del mundo cuando el mundo viene a nosotros en el despertar.

## **Referencias Bibliográficas**

**Cecilia Vicuña**

*La Wik'uña*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1990.  
*Palabraromas*. Santiago: RIL editores, 2005.  
*Sabor a mí*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.  
V. Lima: © tRpode editores, 2009.  
*Soy yos. Antología, 1966-2006*. Santiago: Lom Ediciones, 2010.  
*El Zen surado*. Santiago: Catalonia, 2013.

## Otros autores

Arguedas, José María. *El sueño del pongo - Canciones quechuas tradicionales*. Santiago: Editorial universitaria, 1969.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*, t.1. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965.

Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres".  
En: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.

Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/Centro de investigaciones Barros Arana, 1995.

Bordelois, Ivonne. *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2003.

Carrasco, Eduardo. *Autorretrato. Nuevas conversaciones con Matta*. Santiago: Lom Ediciones, 2002.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.

Collingwood-Shelby, Elizabeth. *Walter Benjamin, la lengua del exilio*. Santiago: Arcis/Lom, 1997.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Estrada, Álvaro. *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*. México: Siglo XXI editores, 1989.

Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Giannini, Humberto. *Desde las palabras*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1981.  
*Metafísica del lenguaje*. Santiago: Lom Ediciones/ Arcis, 1999.

- Heidegger, Martin. “El habla” en *De camino al habla*. Versión castellana de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990, versión digital, s/f.
- Kamenszain, Tamara. *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Santiago del Estero: Editorial Paidós, 2000.
- Lynd, Juliet. “La historia precaria de un manuscrito tenaz: Del *Sabor a mí* a *El Zen surado*”. En: Cecilia Vicuña, *El Zen surado*. Santiago: Catalonia, 2013.
- López Castaño, Marta. “El tejido como escritura y el orden femenino”. En: *Revista Historia Crítica* n°9. Bogotá, Universidad de los Andes, enero-junio 1994, ISSN (versión en línea): 1900-6152.
- Murra, John. *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. Lima: IEP Ediciones, 2004.
- Neruda, Pablo. “Alturas de Macchu Picchu”, canto XI. En: *Antología Fundamental*. Santiago: Pehuén Editores, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Technos. Versión digital.
- Oyarzún, Pablo. “Metafísica y redención” (prólogo). En: Humberto Giannini, *Metafísica del lenguaje*. Santiago: Lom Ediciones/Universidad Arcis, 1999.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1986.
- Polanco Salinas, Jorge. “La poética del detritus de Cecilia Vicuña”. En: Revista *La piedra de la locura* n°6, 2005. Extraído de [www.lettras.s5.com/cv151006.htm](http://www.lettras.s5.com/cv151006.htm)
- Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. En: *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- Rojo, Grínor. ”Hahn y Vicuña: Dos libros hermosos. Artes y Letras de *El Mercurio*, 12 de febrero de 2006. [www.lettras.s5.com](http://www.lettras.s5.com)
- Salinas, Maximiliano; Jorge Rueda; Daniel Sierra; Consuelo Hayden. *Lo que puede el sentimiento. La vitalidad del amar en las culturas populares en Chile y América del Sur, 1800-2000*. Inédito.
- Sepúlveda, Magda. “Cecilia Vicuña: la subjetividad poética como una operación contracanonica.” *Revista Chilena de Literatura* n° 57.

Showalter, Elaine. “La crítica feminista en el desierto”. En: Fe, Marina (coordinadora). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Valdés, Adriana. “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”. En: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios, 1955.

### **Otras Referencias**

Guzmán, Patricio. *Nostalgia de la luz*, documental, 2012.



