

Cecilia Vicuña y las ruinas del lenguaje

Jeannine M. Pitas

University of Dubuque

Resumen

Este ensayo explora el arte y la poesía de Cecilia Vicuña (Chile, 1948) en diálogo con las ideas de Walter Benjamin (1923-1939) con respecto a la traducción y la comunicación entre culturas. Con sus “basuritas” y “precarios” (objetos efímeros de arte que la poeta deja en lugares públicos), con su poesía que crea “etimologías poéticas” entre palabras, leyendas, mitos y conceptos de varias culturas, Vicuña esencialmente juega con las ruinas del lenguaje. Este trabajo propone que ese proceso representa un esfuerzo para reconstruir una especie de Torre de Babel, para buscar unidad dentro de la fragmentación de la posmodernidad. Es un proceso análogo a lo que Benjamin describe como la tarea del traductor: evocar el “lenguaje puro” y reconstruir una totalidad desde los fragmentos. Aunque no es posible crear una unidad sin ruptura, Vicuña busca y encuentra nuevas historias y posibilidades para una conexión entre las ruinas del lenguaje.

Palabras clave: poesía latinoamericana - traducción - arte público - lenguaje - ecología.

Cecilia Vicuña and the ruins of language

Abstract

This essay explores the art and poetry of Cecilia Vicuña (Chilean, b. 1948) in dialogue with Walter Benjamin's ideas about translation and communication among cultures. With her “little litter” and “precarious pieces” (ephemeral art objects that she leaves in public places), with her poetry that creates “poetic etymologies” among words, legends, myths, and concepts from different cultures, Vicuña essentially plays with the ruins of language. I argue that this process represents an effort to reconstruct a kind of Tower of Babel, seeking unity amid the fragmentation of postmodernity. It is an analogous process to what Benjamin describes as the translator's task: to evoke “pure language,” to reconstruct a totality from the fragments. Though it is not possible to create a unity without rupture, Vicuña seeks and finds new stories and possibilities for connection amid the ruins of language.

Keywords: Latin American poetry - translation - public art - language - ecology.

Caminamos por un bosque de imágenes rotas. El siglo XX vio la destrucción o por lo menos el cambio radical de las ideologías y metanarrativas grandes, dejando a su paso rastros de símbolos aislados y fragmentos perdidos. Ahora, la era de la información ha traído el mundo a nuestro alcance mientras a veces nos aísla de las interacciones personales con las personas más cercanas, y la “información” que recibimos con mayor frecuencia viene en una forma muy fragmentada. Pero dentro de estos laberintos hay artistas que buscan cruzar los límites y recoger los fragmentos rotos de las metanarrativas perdidas. A través de su trabajo con imágenes y palabras, la poeta y artista chilena Cecilia Vicuña es una de esas creadoras. Uno de los motivos principales tanto de su obra de arte como de su poesía es el de los hilos que cruzan ríos y montañas, que unen los textos sagrados de la India con los de los mayas antiguos, que vinculan la filosofía griega con la sabiduría andina. Mientras tanto, ella produce arte en medio de la realidad de la vida cotidiana. Si bien parte de su trabajo se ha exhibido en museos, la mayoría de sus obras, que ella denota como “precarios” y “basuritas,” son actos sencillos en espacios públicos como ser: derramar un vaso de leche frente a uno de los edificios principales del gobierno de Bogotá, o el acto de escribir la palabra “participación” en una carretera en Nueva York, o el unir las dos orillas de un río con hilo. Al romper las barreras entre el arte y la vida cotidiana, Vicuña revela los objetos ordinarios de una manera completamente distinta y plantea preguntas sobre las presuposiciones que frecuentemente damos por hecho.

El objetivo de este ensayo es explorar las formas en que funciona el tema de la ruina y la fragmentación en el trabajo de Vicuña. Este tema le ha tocado personalmente a esta escritora testigo del golpe de Estado marcado por el suicidio del presidente democráticamente elegido Salvador Allende (11/9/1973) y la toma del poder por parte del dictador Augusto Pinochet, cuya determinación de eliminar a toda la oposición resultó en el exilio de 200.000 ciudadanos chilenos, la tortura de 28.459 y el asesinato de 3.227, según informes de la Comisión de Verdad y Reconciliación.

Nacida en Santiago, la capital, en 1948, la joven Vicuña fue una partidaria activa del gobierno de Allende y le dedicó a él personalmente algunas de sus primeras obras de arte, como cuando llenó el Museo Nacional de hojas, en 1970, para celebrar lo que consideraba una nueva época en la historia de Chile: el advenimiento del socialismo. Después de estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Chile, recibió una beca para continuar sus estudios en Londres. Cuando el golpe de 1973 ocurrió, sabía que sería peligroso regresar a su país natal. Durante unos años permaneció en Londres y se hizo activa en la comunidad de expatriados chilenos y en el movimiento anti-Pinochet. Sin embargo, después de poco tiempo empezó a extrañar su América natal, y en 1977 se estableció en Bogotá, Colombia, donde trabajó con grupos teatrales y musicales y dio conferencias sobre la situación política en Chile. En 1980 se mudó a Nueva York, donde desde entonces se ha vuelto activa en la comunidad de artistas latinoamericanos en el exilio. Por lo tanto, no es difícil entender por qué, después de ver la ruina política de su país y vivir con las consecuencias de ella, ella daría un lugar central en su obra a la idea de ruinas.

Sin embargo, aunque su obra es indudablemente política, el interés de Vicuña por las ruinas va más allá de la preocupación por la guerra y la violencia política. Aunque es de ascendencia mestiza, española e indígena, ha elegido identificarse principalmente con sus raíces andinas; de hecho, su propio apellido, “Vicuña” (que no es un seudónimo), es el nombre del pariente salvaje de la llama, considerado un animal sagrado por el pueblo quechua. Al explorar los lenguajes y las culturas precolumbinas, se ocupa ampliamente de las “ruinas del lenguaje” y, mientras crea vínculos entre distintas palabras, ideas y creencias culturales, busca lo que Walter Benjamin (1968) denominó el “parentesco de los idiomas”, la idea de que cada idioma es un fragmento destrozado de un idioma completo prebabeliano que se ha perdido sin remedio, pero que se puede evocar a través del proceso de traducción. Al observar el arte y la poesía de Vicuña, vemos que ella también evoca este parentesco entre los idiomas. Al dividir palabras e imágenes en fragmentos y luego entrelazar esos fragmentos en combinaciones sorprendentes, no intenta lograr una totalidad limpia, simplista y completa, sino más bien trata de revelar sus puntos de intersección, mientras protege la individualidad de cada idioma, cada imagen, aún cada palabra.

Walter Benjamin y el “parentesco de los idiomas”

En *La tarea del traductor* (1968) Walter Benjamin plantea que la traducción de una obra literaria de un idioma a otro implica mucho más que presentar una obra de literatura a un público nuevo. “La consideración del receptor nunca resulta fructífera” (254), dice, tampoco implica una simple transmisión de significado de un idioma a otro: “La función esencial [de una obra literaria] no es la comunicación o la entrega de la comunicación”. En cambio, el proceso de traducción revela algo más profundo que dicha transmisión, algo relacionado con la naturaleza del lenguaje mismo:

Todas las manifestaciones intencionales de la vida, incluido su mismo propósito, tienen en el análisis final su fin no en la vida sino en la expresión de su naturaleza, en la representación de su significado. La traducción, en última instancia, sirve para expresar la relación de los idiomas con nuestra respuesta. No puede establecer o revelar esta relación oculta en sí misma; pero puede representarlo al realizarlo en forma embrionaria o intensiva. Esta representación de algo significado a través de un intento de establecerlo en forma de embrión es de una naturaleza tan singular que rara vez se encuentra en la esfera de la vida no lingüística... En cuanto al parentesco postulado de las lenguas, está marcado por una convergencia peculiar. Este parentesco especial se mantiene porque los idiomas no son extranjeros entre sí, sino que, *a priori* y aparte de todas las relaciones históricas, están interrelacionados en lo que quieren expresar (1968: 255).

La traducción logra evocar (en lugar de declarar directamente) este parentesco entre los idiomas, y a través de este proceso sugiere la idea del “lenguaje puro”: una totalidad antelapsaria (según los católicos para quienes los decretos de Dios preceden a la “caída” de la criatura humana), prebeliana que se ha perdido para nunca recuperarse por completo, pero que se vuelve temporalmente accesible a través de la convergencia de los idiomas “fuente” y “destino”. Benjamin sugiere que todos los idiomas, si bien están sujetos a distintas formas de expresión, tienen la intención de tener el mismo significado, el significado que solamente se puede expresar completamente por el lenguaje puro ausente. Los idiomas individuales son las ruinas de este lenguaje puro, y al examinar los fragmentos se evoca la imagen del todo. “La tarea del traductor consiste en encontrar la intención particular hacia el idioma de destino que produce en ese idioma el eco del original” (258), dice Benjamin. Ya que el trabajo del traductor consiste en tratar el idioma (tanto el idioma extranjero como el suyo) como una entidad total, difiere del proceso del poeta, que está trabajando con elementos específicos dentro de su propio idioma.

A diferencia de una obra literaria, la traducción se encuentra no en el centro del bosque del lenguaje sino en el exterior frente a la cresta boscosa; lo invoca sin entrar, apuntando al único lugar donde el eco es capaz de dar, en su propio idioma, la reverberación de la obra en el otro (259).

Benjamin imagina a un poeta parado dentro del bosque del lenguaje, enfocando su atención en los árboles individuales, mientras el traductor contempla el idioma extranjero desde afuera, escuchando los “ecos” de su lengua materna.

Un aspecto interesante del proceso de traducción ilustrado aquí es la desfamiliarización del lenguaje. Si bien se entiende que el “bosque” de Benjamin es el idioma extranjero, el propio idioma del traductor también se convierte en una especie de bosque desconocido. Esto es especialmente cierto cuando el traductor queda atrapado entre los polos opuestos de la fidelidad al original y la libertad de invención. Benjamin da el ejemplo de las traducciones demasiado literales de Sófocles hechas por el poeta Hölderlin, en las que la lengua alemana comienza a adoptar el sonido y la sintaxis del griego antiguo. Sugiere que esta es una de las trampas más comunes del traductor y que:

una traducción, en lugar de imitar el sentido del original, debe incorporar amorosa y detalladamente la forma de significado del original, haciendo que tanto el original como la traducción sean reconocibles como fragmentos de un lenguaje mayor; así como los fragmentos son parte de un vaso (260).

Sin embargo, este proyecto de “reconstrucción” del lenguaje puro original al que pertenecen ambos idiomas invariablemente implica dar un paso atrás y escucharlos a ambos desde la distancia,

tratando de detectar las notas donde la música del idioma de destino resuena con la de la fuente. Ilustra esta idea con una metáfora geométrica:

Así como una tangente toca un círculo ligeramente y en un punto, estableciendo, con este toque y no con el punto, la ley según la cual debe continuar en su camino recto hacia el infinito, una traducción toca el original ligeramente y solamente en el punto infinitamente pequeño del sentido, siguiendo su propio curso de acuerdo con las leyes de fidelidad en la libertad del flujo lingüístico (261).

Los dos idiomas entran en contacto en el punto donde el lenguaje puro se vuelve audible momentáneamente, y luego se separan otra vez. Este proceso inevitablemente requiere que el traductor se sumerja simultáneamente en el lenguaje, prestando atención a los detalles más minuciosos para descubrir dónde ocurren estos puntos de contacto, y también que mantenga un cierto grado de distancia. Esta distancia es necesaria para reconocer mejor su tarea de buscar acceso al lenguaje puro sin caerse en la trampa de tratar de comunicar un significado literal de un lenguaje específico a otro. En la última instancia, el traductor apunta a la totalidad, pero paradójicamente es una totalidad fragmentada. El lenguaje puro se puede evocar, pero nunca se alcanza por completo, y las grietas y costuras de los idiomas individuales aún se pueden ver en el proceso.

Aunque Cecilia Vicuña no es una traductora en el sentido convencional del término, el método detrás de su trabajo resuena con las ideas de Benjamin sobre la tarea del traductor. Al observar su obra de arte, experimentamos una especie de desfamiliarización, no solo de palabras sino también de objetos. En sus “precarios”, los objetos ordinarios y las acciones sencillas y cotidianas se vuelven ajenas a sí mismas; exhibidas fuera de su contexto cotidiano, se dejan ver de una manera nueva. En *Palabramás*, ella hace lo mismo con las palabras, dividiéndolas para que surjan nuevos significados. Finalmente, en su acto de tejer fragmentos de textos de diferentes culturas y tradiciones, al buscar la unidad dentro de la fragmentación, Vicuña logra evocar todo el lenguaje que Benjamin está describiendo.

Basuritas: los “precarios” de Cecilia Vicuña

El arte de Cecilia Vicuña consiste principalmente en acciones: flotar pequeñas balsas por el Río Hudson, colocar pequeñas serpientes de arcilla alrededor de una boca de incendios, o hacer pequeñas esculturas llamadas “precarios” y dejarlas en la calle para que una persona cualquiera las encuentre, las ignore, las lleve a casa o las tire. Si bien algunas de estas acciones se han exhibido en museos, o han sido capturadas en fotografías o videos, la mayoría de sus “precarios” son tan efímeros como la basura que se barre de la calle todos los días. Vicuña indica que la palabra “precario” viene del latín *precis*, que significa “oración”. Según Eliot Weinberger, quien ha traducido el trabajo de muchos escritores latinoamericanos al inglés:

podemos tomar estas esculturas y los actos que las crearon en el sentido occidental: breves súplicas personales enviadas al cielo. O podemos tomarlos como numerosas culturas entienden la oración: enviada desde los cielos a la tierra (1992: X).

La historiadora de arte Catherine de Zegher comenta que estas obras son ejemplos de

“oración” entendida no como una súplica, sino como respuesta, un diálogo o discurso que aborda lo que está (físicamente) “allí”, así como lo que “no está allí”, el lugar y el “no lugar”, el sitio y el “no-sitio” (1992: X).

Son una forma de diálogo entre lo presente y lo ausente, lo real y lo hipotético, el “es” y el “podría ser”.

Vicuña comenzó a hacer “oraciones” con objetos ordinarios en la década de 1960, cuando era adolescente y viajaba en el autobús todos los días con un guante tejido diferente, cada uno con un patrón interesante o inesperado. “Queda claro cuán activamente participa en la definición de la

cultura y el tejido social del lenguaje el alterar la gramática impuesta por las figuras de autoridad y recuperar la textura de la comunicación”, comenta de Zegher (X).



Figura 1. Cecilia Vicuña en *Documenta 14*, Kassel, 2017.

Foto de Jane England. Cortesía de la artista.

El acto de convertir un material familiar (un guante) y un gesto diario (alcanzar la empuñadura) en un signo de interrogación, expuso los hábitos pasivos de los pasajeros e intentó intensificar el deseo y la capacidad de reformular modelos de significación (X).

Al distanciarse de los objetos normales y sus acciones cotidianas, Vicuña los expone bajo una nueva luz, abriéndolos a otros modos de interpretación. Repitió este tipo de acción de desfamiliarización en Bogotá en 1979, cuando hubo un “delito de leche”: los distribuidores habían agregado polvo y agua contaminados a la leche, lo que resultó en la muerte de 1.920 niños. Cuando los distribuidores no recibieron ninguna consecuencia legal por sus acciones, Vicuña, que vivía en Bogotá, anunció un acto de protesta. En un día programado, se paró frente al Palacio de San Carlos, la residencia de Simón Bolívar, derramó un vaso de leche y escribió lo siguiente en el pavimento:

La vaca
es el continente
cuya leche
(sangre)
está siendo derramada
¿Qué estamos haciendo
con la vida? (1992: 18)

El significado del arte depende de su contexto. Si un niño derrama un vaso de leche en el piso durante una cena familiar, no es más que un desastre que requiere limpieza. Sin embargo, cuando Vicuña toma ese mismo vaso de leche y lo derrama sobre el pavimento frente al Palacio de San Carlos en Bogotá, el contexto es bastante diferente. Al distanciarse de sí misma y distanciar el objeto de su contexto ordinario, Vicuña permite una multiplicidad de interpretaciones. El texto escrito en el pavimento ofrece la posibilidad de ver relaciones entre entidades aparentemente dispares: un vaso de leche, un gobierno que es indiferente a casi dos mil niños que mueren por envenenamiento, y un sistema de varios gobiernos opresivos en muchos países de América del Sur en ese momento. Según Meredith Gardner Clark (2015):

Directamente critica la falta de acción gubernamental para ayudar a la clase baja, pero la elección del signo de la leche añade dimensiones adicionales al mensaje [...] el líquido nutritivo se convierte en sangre, que evoca a la vez la menstruación y la violencia. Vicuña equiparó la tierra del continente mismo con la fuente del líquido vital femenino, así enfatizando el precio humano y la situación corporal de la situación política (113).

Después de la desfamiliarización, la siguiente técnica que utiliza Vicuña en su trabajo es la del tejido. Según Weinberger:

En todas partes del trabajo de Vicuña hay hilos y telas, productos de desechos naturales: el pelo muerto de los animales, la pelusa que envía las semillas de algodón al aire para que la planta se propague. El hilo, universalmente, es lo que une a las personas con los dioses; su arreglo de urdimbre y tejido, tela y el acto de tejer, sigue siendo una metáfora perenne de las complejidades y la perfección del mundo. Y también es oración: Vicuña señala que tanto sutra como tantra significan “hilo”. También es lenguaje: los incas (y posiblemente los chinos arcaicos) escribieron en un sistema de hilos anudados suspendidos de un pequeño palo. La tela tejida y bordada de innumerables culturas son registros históricos, colecciones de mitos, mapas del universo (1992: XI).

Lucy Lippard indica que muchos de los “precarios” de Vicuña son pequeñas esculturas tejidas, y sugiere que esto tiene que ver con la idea de “precario” como oración. Frecuentemente los textiles eran ofrendas religiosas en las culturas precolombinas; se pueden encontrar textiles en miniatura en las tumbas, y en Perú las telas más preciosas, que tardaron meses en ejecutarse, se quemaron en ceremonias (1997: 10). Agrega que las esculturas de Vicuña a menudo emplean la forma de una cruz, que representa el mismo acto de tejer:

la unidad de los opuestos, de horizontal y vertical, que en las religiones andinas representa la fertilidad y la continuidad de la vida [...] La cruz podría también ser un símbolo de la experiencia bicultural, caminos que se encuentran y salen [...] En el sagrado quechua, la palabra para el lenguaje es “hilo”; la palabra para una conversación compleja es “bordado” (11).

En la cultura andina original no había un sistema de escritura, sino más bien un sistema de quipu, patrones de tejido distintos que simbolizan conceptos distintos. En las propias palabras de Vicuña:

El quechua, el lenguaje sagrado, se concibe como un hilo.
Watuq, el chamán, es “el que ata”, de watuy, para atar.
Watunasimi, el lenguaje tejido, crea el mundo a través de oráculos, parábolas y profecías.
Hatunsimi, el idioma principal, usa palabras arcaicas con muchos significados, palíndromos y préstamos de otros idiomas.
Chantaysimi, hermoso discurso, es un discurso bordado.
Pero no escribieron, tejieron.
Tejer es unión (1992: 102).

Además de las pequeñas esculturas tejidas de los “precarios”, los proyectos de Vicuña incluyen demostraciones a mayor escala de tejido en el espacio. Uno de los primeros se completó en 1970, en Santiago de Chile, cuando entrelazó un nudo de hilo sobre la cara de su novio y lo enroscó con una red. En su libro *QUIPoem*, comentó sobre esta acción al afirmar: “La vida y la muerte están anudadas

en un hilo / la cuerda del ahorcado / y el cordón umbilical” (1997: 27). En otros trabajos similares, como ser *Puntadas sueltas*, entrelazó los dos lados de una habitación: “Cosí la habitación / con hilo azul / ¿Es así como se abre / la bisagra de los mundos?” (25). En *Antivero*, unió las dos orillas de un río (59). Según De Zegher, en este tipo de piezas se evoca un juego de “hamacas”, la creación de figuras de cuerdas que es:

una de las formas de diversión más populares del mundo. En *Antivero*, las dos orillas rocosas del río pueden considerarse como dos manos entre las que el hilo entrelazado parece funcionar como la cuna y la comunicación, como el “nido” y el “texto” (18).

Al observar estos dos temas en el arte de Vicuña, el distanciamiento del objeto y luego el tejido de objetos diferentes, comenzamos a ver el método detrás de su obra. Primero, elimina un objeto familiar de su contexto cotidiano para formular preguntas al respecto, y luego entrelaza objetos diferentes para revelar algún tipo de conexión entre estos. Sin embargo, eso no implica necesariamente una unificación simple y totalizante, sino más bien la idea de que el hilo toca los dos lados del río solamente en ciertos puntos y luego sigue su propio camino, similar a la forma en que la tangente de Benjamin toca el círculo solo en un apunte y luego parte en una dirección diferente. En un poema breve llamado “Allqua”, Vicuña asevera:

Al tejer escaleras suaves
los grados de emoción se transforman
Al tejer contrastes
el blanco y negro se enamoran
Al tejer sentidos,
la ruptura se vuelve a unir y el odio se convierte en amor
Tejer contrarios es un puente, el puente de neblina (1997: 123).

La idea de un “puente de neblina” es significativa porque muestra que las conexiones que Vicuña está tratando de hacer no son conexiones sólidas o absolutas, sino enlaces fluidos que se pueden romper y recombinar fácilmente. Nada es “traducido” o llevado a través de este puente; en cambio, permite que se acentúen diferentes puntos en cada lado; significados similares en cada orilla del río pueden mirar al otro lado y reconocer una “forma de significado” similar. Según de Zegher (1997), esta idea describe en gran medida la estrategia utilizada en el poema largo de Vicuña, *Palabrarmás*, en el que las palabras se dividen en fragmentos y los conceptos se tejen a través de varias culturas.

Palabrarmás y el desenredo de las palabras

A la edad de diecisiete años, Cecilia Vicuña tuvo una experiencia que daría forma a su futuro como poeta. Cuando los entrevistadores le preguntaron sobre su interés en las etimologías de las palabras y expresaron sorpresa por su tipo de poesía “cerebral”, ella respondió que realmente su trabajo no era cerebral en absoluto, sino que se inspiró en una serie de visiones bastante inusuales que le llegaron una noche:

La poesía comenzó de una manera visionaria para mí. Era joven, tenía diecisiete años y vivía en Santiago, al pie de los Andes, justo frente a El Plomo. El Plomo es el principal apu (señor, divinidad andina) de todo el valle de Santiago; es tan grande que puedes verlo asomándose desde muchos valles distantes. Vivíamos allí justo enfrente de esta cordillera y una noche estaba en mi habitación mirando las estrellas, muchas veces incluso dormí afuera para verlas mejor. De repente tuve la sensación de que una palabra acababa de entrar en mi campo de visión, una palabra casi como una persona. Y esta palabra comenzó a abrirse, a mostrarme sus partes internas, y comenzó a bailar: en-amor-ados, en amor enajenados (enamorado, enamorado lívidamente). En esta noche aparecieron unos sesenta acertijos y aparecieron y aparecieron. Entonces, muchos años después, cuando realmente comencé a “descubrir” las etimologías, hice una conexión entre mi avistamiento de los acertijos, que es completamente andino, pero en ese momento no lo sabía. Simplemente sabía que era importante, pero no sabía cómo colocarlo, posicionarlo. Esa comprensión se me ocurrió cuando vivía en Europa, muchos años después, en un texto de René

Daumal, el poeta surrealista, donde describe la importancia de las reflexiones etimológicas en la poesía sánscrita. Fue a través de la lectura de ese texto de Daumal que entendí y valoré lo que estaba haciendo. Entonces, comencé a investigar lingüística y etimologías. Mucho más tarde, cuando publiqué muchas de estas cosas, encontré el artículo de Robert Randall sobre la posibilidad de que un sistema inca haga lo mismo que yo: encontrar las etimologías que no son realmente una etimología precisa sino una etimología “poética”. Quería profundizar en esto y me embarqué en escribir una filosofía del lenguaje, pero desde una orientación poética (Isbell, 1997: 55).

Estas “etimologías poéticas” forman la base de *Palabramás*, un neologismo compuesto por cuatro palabras: “palabra”, “labrar”, “arma” y “más”. Las ideas de “palabra”, “labrar” y “más” son fáciles de entender en este caso, ya que transmiten la idea básica de lo que Vicuña está tratando de hacer: trabajar con palabras para que se abran, dejando surgir nuevos y múltiples significados. Sin embargo, la palabra “arma” es quizás un poco sorprendente, especialmente cuando uno lee el poema y no ve nada violento o marcial al respecto. Pero, tal vez ese sea justamente el punto. El acto de abrir el lenguaje a nuevas interpretaciones es en sí mismo un acto subversivo, simplemente porque desafía las convenciones culturales comunes y permite el surgimiento de ideas nuevas, ideas que potencialmente podrían alterar el régimen político establecido y muchas otras instituciones sociales y culturales. El acto de “labrar con palabras”, la actividad del poeta, tiene el potencial de convertirse en una estrategia de resistencia.

¿Cómo labra Vicuña sobre palabras? Comienza dividiéndolas en pedazos y buscando nuevas formas de unir las:

Las palabras quieren hablar; escucharlas es la primera tarea.
Abrir palabras es abrirse a uno mismo.
Descubrir las antiguas metáforas condensadas en la palabra misma.
Una historia de palabras sería una historia de ser, pero este escrito es solo una meditación a través de pistas y fragmentos, desde la imaginación, para la imaginación.
Imagen en acción (Vicuña, 1992: 36).

Esta idea de “una historia de palabras” como una “historia del ser” resuena con la idea de Benjamin de “lenguaje puro” que solamente se puede encontrar a través de las “pistas y fragmentos” de un sistema particular de escritura. Luego divide la palabra “imaginación” para formar “imagen en acción”. A través de esta labor de palabras, la imagen se distancia de nosotros, y esto es lo que activa nuevas posibilidades de interpretación.

El próximo paso, después de dividir la palabra en fragmentos, es rastrear sus “etimologías”, pero como ella dice en la entrevista, no es una etimología científica, sino poética:

Cada pueblo es su lenguaje, la visión que hereda.
Crear es partir de las primeras imágenes, el patrón original.
Pero a lo largo de la historia, las palabras se han ocultado y revelado, transformándose constantemente.

Como hemos perdido la memoria del significado original, podemos inventar un *etymon* (significado verdadero) que contenga lo que será la palabra. Ir hacia atrás y hacia adentro simultáneamente. Contemplar los orígenes y el futuro. El significado antiguo y actual.

revelar
volver a velar

considerar el origen
es con y sideralmente
contemplar el oriri
salir de los astros

Entrar en las palabras para ver, es el objetivo de la labora de palabras: labrar el habla, hablar viendo la labor del habla (38).

Vicuña asevera que los significados originales se han perdido; ya no podemos “volver al origen” para vislumbrar la primera totalidad o el lenguaje puro. Todo lo que tenemos son las ruinas. Sin embargo, ella sugiere que a partir de estos fragmentos podemos “inventar el etymon”; podemos crear un nuevo tipo de totalidad. En otra sección del poema, Vicuña menciona que la palabra “origen” proviene del latín “oriri”, que significa “la salida de las estrellas”. Jugando con este concepto, se refiere a nuestra búsqueda de orígenes como “contemplación sideral”. Cuando miramos las estrellas, realmente lo que estamos viendo es luz perdida; el universo es tan vasto y la luz se mueve tan lentamente que sus fuentes pueden estar muertas para cuando nos llegue. Las estrellas que vemos en realidad son solo fragmentos arruinados del universo, y es solo a partir de estos fragmentos que podemos tratar de armar una imagen de la totalidad.

Cuando miramos el trabajo de Vicuña en los términos de Benjamin, inicialmente parece que ella está completamente comprometida con la tarea del poeta en vez de la de un traductor. Claramente, ella está profundamente inmersa en el bosque de su propio idioma, examinando los árboles individuales y tratando de desenterrar sus raíces. Sin embargo, al observar la desfamiliarización que ocurre tanto en su poesía como en su arte, podemos ver que Vicuña finalmente está tratando de transformar su propio bosque en un bosque ajeno. Está intentando salir, o al menos estudiar, algunos de sus árboles desde la distancia. En este punto, comenzamos a encontrar lo decisivo de su proyecto: buscar la unificación. Sin embargo, en vez de tratar de llegar a una totalidad simplista y totalizadora, busca una unificación que solamente se puede encontrar en la fragmentación y la división.

El tejido de palabras

“El terreno común compartido por estos y tantos otros textos, ¿qué dice?”, pregunta Vicuña hacia el final de *Palabramás*. “¿Que todos estamos pensando juntos, pero expresándonos de miles de maneras diferentes e iguales? ¿O que una antigua sabiduría, suprimida y olvidada, revive en el pensamiento poético de cada época?” (1992: 52). Los textos a los que se refiere son numerosos, desde antiguas leyendas mayas registradas en el *Popol Vuh*, hasta los pensamientos de Heráclito y de Platón, extractos de los *Upanishads*, y citas de S. Freud y M. Heidegger. Al observar la estructura del poema, que alterna entre la división de las palabras que Vicuña realiza y la expansión poética de esos fragmentos, surgen reflexiones en torno a las ideas fragmentadas provenientes de diversas culturas. Hay allí un patrón que recuerda la técnica de T.S. Eliot en *The Waste Land* (1922), si bien la estrategia y el propósito son diferentes. Al intercalar narrativas desde varios puntos de vista con distintas referencias culturales, Eliot busca revelar la fragmentación de la sociedad europea después de la Primera Guerra Mundial; las piezas aisladas en el poema representan fragmentos de edificios culturales dañados que no pueden ser reconstruidos. En cierto sentido, Vicuña está escudriñando estos fragmentos y, al igual que ha unido los lados de una carretera o de un río, busca una conexión entre ellos. No encajan perfectamente; su creación no es un edificio ni un rompecabezas, sino más bien un tapiz de elementos dispares conectados por hilos firmes, pero fluidos. Según De Zegher, quien comenta tanto el arte como la poesía de la autora, se observa lo siguiente:

En el tejido espacializado de Vicuña, no solamente se considera la superficie plana de la cuadrícula, sino también la subversión de la línea. El discurso binario en la cuadrícula (naturaleza versus artefacto, referente versus lo real) se cuestiona [...] La característica espacial del tejido ocurre a varios niveles, a través de movimientos interpenetrantes que son externos a un espacio definido, pero a la vez crean esa superficie. Aun así, hay una diferencia y una disyunción entre la experiencia del espacio y el discurso del espacio, entre la mano y el tejido, entre el gesto y el trabajo [...] Por lo tanto, el tejido de Vicuña abre para la artista la posibilidad de encontrar sus propios gestos llenos de un significado nuevo, y revisa completamente el significado de dos valores: la variable y la constante, la móvil y la fija, la flexible y la sólida, al llevarlos simultáneamente al servicio del cambio. Las transposiciones duraderas de la artista son la única constante en su trabajo. Con una perspicacia enorme, desorganiza y redefine las formas de significado que se le transmiten desde su cultura andina y desde las culturas occidentales dominantes para anular las distinciones entre lo vernáculo y lo moderno y cambiar los modelos internacionales del lenguaje. Su uso de múltiples referentes fluctuantes y de ambigüedad se aplica tanto a su arte como a su poesía (1997: 28).

Un ejemplo de este tipo de fluidez ocurre cuando Vicuña analiza la forma en que el concepto de la “metáfora” funciona en distintas culturas. Ella comienza con una definición etimológica simple de la palabra “comparar”: “estar al lado” (1992: 41). Después, introduce una cita de Freud: “Nuestros conceptos deben su existencia a comparaciones” (41). Sigue con una cita de Heidegger con respecto a la palabra *logos*: “Originalmente *logos* no significaba discurso [...]. *Lego, legein*, del latín *legere*, es lo mismo que la palabra alemana *lesen*: reunir, recoger, leer, que es: poner una cosa con otra, juntar, en resumen, juntar” (41). Por lo tanto, después de presentar una simple introducción de la idea de comparación como una reunión o alineación, ella presenta dos “fragmentos” culturales relacionados con la importancia de este concepto.

Luego de presentar esta idea de comparación como alineación, Vicuña comienza a asociarla con una especie de movimiento al presentar un tipo específico de comparación: el de la metáfora. “Metáfora, de la metáfora griega, de *metapherein*, llevar o transferir. Meta: más allá. Pherein: llevar” (1992: 42). Luego declara: “La metáfora lleva más allá, hacia las formas de comparación más complejas y específicas; hasta lo más profundo, los límites del conocimiento, la esencia, el corazón del ser, su razón de ser” (42). Presenta la idea de la metáfora como el corazón y la razón de ser, e inserta una de sus divisiones de palabras características: corazón se convierte en “con razón” (43). Vincula la idea de “corazón” con el “movimiento” implícito en la idea de la metáfora, en tanto algo que va o llega más allá. Para hacer esto, presenta una cita sobre la antigua cultura mexicana de un estudio de Miguel León Portilla: “Corazón, *yollotl*, en náhuatl, se deriva etimológicamente de la raíz *oll-in*, ‘movimiento’, que en su forma abstracta significa *yoll-otl* la idea de ‘movilidad, la movilidad de cada uno’” (44). Agrega a esto una concepción del *Popol Vuh* maya, en la que “Dios es el corazón del cielo”. Para continuar con la idea del movimiento, introduce una cita de la “Carta a Cangrande” de Dante Alighieri, en la que dice: “Todo lo que se mueve, se mueve debido a algo que no tiene, lo que constituye el final de su movimiento” (45). Este “fin de su movimiento” recuerda la imagen de Dios, quien es el “primer motor” de toda la creación, y por lo tanto forma un vínculo con la idea maya de Dios como el “corazón del cielo”. Finalmente, agrega una cita de René Daumal, quien afirma que “en la poética hindú” un poema es reconocido como tal por “aquellos que tienen un corazón” (45).

Al mirar esta serie de citas fragmentadas, podríamos argumentar que la técnica de Vicuña es forzada y demasiado artificial. Al eliminar estas citas de sus contextos originales y colocarlas de esta manera, podría ser acusada de insistir en que el lector vea conexiones que realmente no existen. Sin embargo, realmente no insiste en ninguna lectura en particular. Además de sus “etimologías” y las breves declaraciones poéticas que siguen a las citas, no analiza ni comenta sobre esos fragmentos, sino que los coloca ante nosotros y nos permite establecer nuestras propias conexiones. Así como cuando estamos ante las ruinas de un castillo destruido podemos imaginar la totalidad perdida a través de las piezas que quedan, aquí podemos hacer lo mismo. Para Vicuña, estos fragmentos de “bosques lingüísticos” diferentes no deben ser trasplantados en uno; más bien, ella simplemente propone la escucha de los ecos resonantes, para encontrar puntos de armonía entre ellos: “comunicar es escuchar” (54), afirma.

También divide la palabra “communication” (comunicación) en tres partes: “común”, “única”, y “acción”. La yuxtaposición de “común” y “única” es interesante ya que resuena con su tema principal de la unificación a través de la fragmentación. Más adelante declara: “La comunicación contiene el potencial para la acción común. ¿Qué puertas se abrirían si escucháramos juntos?” (54). Lo que se busca no es una unificación forzada, sino una forma de comunicación en la que los fragmentos individuales retienen su individualidad, pero, al escuchar al otro, pueden participar en una acción común.

Esta idea se relaciona claramente con la paradoja de la diversidad necesaria para lograr la unidad, con la que concluye el poema. Esa exploración poética comienza con un análisis de la palabra “conciencia”: “En ‘conciencia’ unimos dos raíces, *kom*, con y *scire*, para saber” (1992: 61), dice. Luego ofrece una exploración de las raíces de cada fragmento:

Kom, al lado, cerca, por, con. Germánico, inglés antiguo *ge*, juntos. Latina *cum*, co, con. Forma sufijada *kom-tra*, en latín *contra*, sufijado *cin kom-yo*, en griego *koinos*, común, compartido.

Sek, cortar, partir, scire latino, saber, “separar una cosa de otra”. Scrim, inglés antiguo, espinilla, espinilla, “pieza cortada”. Forma sufijada ski-ena, irlandés antiguo scian, cuchillo. Skitan, germánico, para separar, defecar. Forma sufijada sk (h) id-yo, en griego skhizein, dividida.

Demo (la raíz de la democracia) proviene de la raíz da, dai, dividir. Forma sufijada da-mo, división de la sociedad, demos, personas, tierras. (Los que dividen entre sí lo que hay) (61).

Esta serie de fragmentos apunta a que “la conciencia” se compone de dos significados aparentemente opuestos: “kom”/ “con”, que implica unificación y “scire”/ “saber”, que se asocia con el corte, la división y la separación. La paradoja de la conciencia es que requiere tanto la unificación como la separación. Para ser conscientes, debemos interactuar simultáneamente con algo o alguien fuera de uno mismo y, sin embargo, debemos estar fundamentalmente individualizados y separados de esa otra persona o cosa. Después de eso, relaciona este concepto de la necesidad de división con el concepto de democracia que, aunque es un sistema gubernamental que pretende unificar a un grupo de personas, puede lograr esta unificación solamente a través de un proceso de división de poderes. Es solamente a través de los fragmentos individuales que podemos lograr cualquier tipo de visión de conjunto. Sin embargo, no es una totalidad “original”, sino una totalidad reparada en la que las piezas mantienen su individualidad a medida que entran en comunicación entre sí. A través de este énfasis en la comunicación de una pluralidad de voces, vemos la idea de lo que algunos teóricos han descrito como una ecología moral: la idea de que, al igual que la acción de todos los miembros de un ecosistema tienen un impacto en su conjunto, entonces los miembros de la comunidad humana tienen un impacto en otros miembros de esa comunidad, incluso si ese efecto no es inmediatamente evidente. En última instancia, Vicuña sugiere que es nuestra falta de atención al lenguaje lo que ha permitido que el sufrimiento y la opresión continúen en el mundo.

Una ecología moral

“La tierra está muriendo porque la gente no ve las conexiones”, dice Vicuña, citando al reconocido ambientalista David Brower, “entre una hamburguesa y la muerte de la selva, el aire acondicionado y la muerte de la atmósfera” (1997: 6). De hecho, una corriente de preocupación ambiental atraviesa gran parte del trabajo de Vicuña. En *La Wik'uña*, ella dice:

La primavera redonda
su propio silencio
la llave silvina
terminará

¡Todo terminará!

¿Adónde irá la niebla?
¿La niebla que da vida?
¿Adónde irá?

Fresco, renovado

El sustento de la tierra
Las ramas llenas de lágrimas

Nuestros corazones extinguidos
cuando se va la niebla! (1992: 113)

Vicuña asevera que este lamento por la desaparición de la niebla se basa en una creencia tradicional de los pueblos indígenas de Paraguay: “Los guaraníes de la selva tropical en Paraguay y Brasil dicen que cuando la niebla y el bosque hayan desaparecido, todos nosotros habremos desaparecido” (114). Al colocar su arte y poesía en el contexto del mundo natural, constantemente busca

recordarnos nuestra dependencia de la naturaleza para la existencia misma; al destruir la Tierra nos destruimos a nosotros mismos.

Sin embargo, ella busca conectar estas preocupaciones ecológicas con otros problemas morales vinculados con las relaciones humanas: “La Tierra, una gota de agua en el vacío. / Líquido amniótico de sacrificio, vaso de comunión. / Contaminar una corriente es contaminarlos a todos. / Las aguas residuales y las cuencas hidrográficas tarde o temprano se encontrarán” (1992: 113). El motivo del agua ocurre en toda la obra de Vicuña, ya que muchas de sus actuaciones artísticas, como atar dos riberas o establecer pequeñas embarcaciones hechas a mano para flotar por el Hudson (en medio de toda la basura), ocurren en relación a vías fluviales. El agua, que sirve para conectar masas de tierra cercanas y distantes, es el vehículo principal de enlace entre diferentes comunidades humanas; por lo tanto, las vías fluviales contaminadas se pueden ver como una metáfora de las barreras a la comunicación y al entendimiento mutuo entre diferentes grupos de personas. ¿Qué es lo que impide la comunicación entre las personas? Como todo lo demás en el trabajo de Vicuña, la explicación comienza en el nivel del lenguaje:

¿Una palabra que no honra la creación, que no escucha el funcionamiento de las palabras, ni distingue entre la verdad y la mentira?

La verdad se convierte en mentira y la verdad es mentira.

Pero ver la destrucción muestra el otro lado.

Al ser parte de la verdad, una mentira solo puede aumentarla.

El odio es amor bifurcado, dice el guaraní.

Mentira

Tira o rompe la mente (1992: 56).

Una vez más, al emplear la estrategia de la “etimología poética”, Vicuña divide la palabra “mentira” en dos fragmentos: “mente” y “tirar”. Así como nuestra falta de atención a lo que estamos tirando en el agua contamina el mundo entero, nuestra falta de atención a nuestro lenguaje contamina nuestra ecología moral, efectivamente desgarrando la mente. Vicuña desarrolla esta idea con una cita de Ernest Fenollosa, quien asevera:

los idiomas de hoy son delgados y fríos porque pensamos cada vez menos en ellos [...] Solo los académicos y los poetas dolorosamente tocan el hilo de nuestras etimologías y tratan de reconstruir la dicción, lo mejor que pueden, a partir de fragmentos olvidados (56).

Debido a que la población en general no presta atención al lenguaje y la forma en que funcionan las palabras, hemos permitido inadvertidamente la “contaminación moral” en la forma de injusticia social, una opresión que a menudo comienza con actos de lenguaje performativos. Al respecto cita a Heidegger en “¿Para qué son los poetas?” donde dice que:

El lenguaje en general está desgastado y usado, y es un medio de comunicación indispensable, pero sin maestría uno lo puede usar como quiera, tan indiferente como un medio de transporte público, sin obstáculos y sobre todo sin peligro (56).

La cita revela aún más claramente que el proyecto de Vicuña no implica una unificación simple y total de fragmentos distintos; hacerlo sería crear un medio simple de transporte público que las personas den por hecho. En cambio, ella busca restaurar el peligro del lenguaje; quiere mostrar los puntos de contraste y conflicto, así como la intersección y, ante todo, crear un espacio para preguntas. En última instancia, se mantiene optimista de que, a través de este constante reexamen de nuestro idioma, eventualmente llegaremos a algún tipo de entendimiento común: “Tarde o temprano llegaremos a la conciencia del trabajo de las palabras, el conocimiento compartido que, hasta ahora, la injusticia y la explotación han impedido” (1992: 60). Al examinar las ruinas del lenguaje y la cultura, logra vislumbrar el “lenguaje puro” de Benjamin y, a partir de esa mirada, se esfuerza por crear otro tipo de totalidad: un tapiz de fragmentos culturales entretejidos con el hilo de las palabras.



Figura 2. Cecilia Vicuña, *Lava Quipu*, performance multimedia, MUAC, México, 2020.

Foto: University Museum Contemporary Art, CDMX. Cortesía de la artista y de *Lehmann Maupin* New York, Hong Kong, y Seoul.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1968). "The Task of the Translator". En: *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Clark, Meredith Gardner (2015). *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo Sur/Norte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Isbell, B.; Harrison, R. (1997). "Metaphor Spun: A Conversation with Cecilia Vicuña". En: C. de Zegher (Ed.). *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Hanover: University Press of New England.
- Lippard, L. (1997). "Spinning the Common Thread". En: C. de Zegher (Ed.). *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Hanover: University Press of New England.
- Vicuña, C. (1992). "Five Strategies for Exit Art" (E. Weinberger, Trans.). En: *Unravelling words and the weaving of water*. New York: Graywolf.
- _____(1992). "Palabramás" (E. Weinberger, Trans.). En: *Unravelling words and the weaving of water*. New York: Graywolf.
- _____(1992). "La Wik'uña" (E. Weinberger, Trans.). En: *Unravelling words and the weaving of water*. New York: Graywolf.
- _____(1997). *QUIPoem*. (E. Allen, Trans.). Hanover: University Press of New England.
- Weinberger, E. (1992). "Introduction", *Unravelling words and the weaving of water*. New York: Graywolf.
- Zegher de, C. (1997). "Ouvrage: Knot a Not, Notes as Knots". En: C. de Zegher, Ed. *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Hanover: University Press of New England.