

A photograph of a woman with long dark hair, smiling, sitting on a large, textured tree trunk. She is wearing a white short-sleeved top, purple trousers, and pink shoes. The background is a dense forest with sunlight filtering through the leaves.

Cecilia Vicuña Transandina

MALBA LITERATURA

Cecilia Vicuña Transandina

Museo de
Arte Latinoamericano
de Buenos Aires

ÍNDICE

5

Presentación
por Magdalena Arrupe

7

Cecilia Vicuña
Transandina

26

Un casi no ser nada que lo es todo
por Gerardo Jorge

30

Selección de poemas

Presentación por Magdalena Arrupe

La exhibición *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)* presentada en Malba entre diciembre de 2023 y febrero de 2024 y curada por Miguel López reúne cerca de 200 obras, entre las que se incluyen dibujos, pinturas, afiches, registros de murales de tiza, volantes, improvisaciones orales y libros originales, que dan cuenta de más de 50 años de producción de la poeta y artista visual chilena Cecilia Vicuña.

Desde la aparición de sus primeros poemas en la revista transnacional *El corno emplumado* (1967), junto con sus compañeros poetas de la *Tribu No*, Claudio Bertoni y Marcelo Charlin, hasta la publicación de libros como *Samara* (Valle del Cauca, 1986) o *i tu* (Buenos Aires, 2004), su obra poética da cuenta de un tejido de colaboración, escritura y escucha a lo largo de nuestro continente, impulsada por la itinerancia de la artista y su interés por la diseminación del acto creativo arraigado en un lenguaje ancestral y común.

El manuscrito de su primer libro, *Sabor a mí*, un conjunto de 100 poemas escritos entre 1966 y 1971, fue entregado en 1972 para su publicación a Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, UCV. Este manuscrito, del que se habían seleccionado 60 poemas, fue censurado y, se presume, lanzado al mar junto a otros manuscritos allanados con la irrupción del golpe militar (*El zen surado*, Santiago de Chile, Catalonia, 2013). Parte de los poemas que componían ese libro desaparecido germinaron en publicaciones en diversas ciudades de América como Bogotá, Ciudad de México, Buenos Aires y Santiago de Chile.

La publicación *Cecilia Vicuña. Transandina* fue pensada como un ejercicio de “arqueología de la poesía” (términos de la artista), a través del cual se recupera parte del contexto social y cultural que acogió la obra de Cecilia Vicuña a partir de la década del 80 cuando decide instalarse parcialmente en la Argentina. Las coordenadas en las que tiene lugar la publicación de la

obra poética de Cecilia Vicuña permiten revelar su vocación y alcance, su aspecto solidario.

Tres libros fueron impresos en Buenos Aires y dan testimonio de distintas etapas de su trabajo poético y vínculo con nuestro país: *PALABRARMAS* (El imaginero, 1984), *i tu* (Tsé-Tsé, 2004) y *Libro Venado* (n direcciones, 2022). Pero también *La Wik'uña* (Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1990) fue escrito parcialmente durante sus estadías en Buenos Aires, y en las palabras finales de este libro reconoce las contribuciones en el ámbito de la antropología, la arquitectura y el arte textil de colegas argentinos con los que cohabitó en la “búsqueda de los manantiales de altura donde estará nuestro origen”.

Sobre estos lazos de amistad y colaboración en Buenos Aires trata el testimonio especialmente recogido para este dossier en el marco de la exposición *Soñar el agua*, acompañado de documentos del archivo de la artista, una breve nota a cargo de Gerardo Jorge y una selección de poemas.

Esta publicación forma parte de *Dossier*, una serie de piezas editoriales destinadas a recuperar materiales de archivo, animar la memoria colectiva y el patrimonio intangible de la región, y relevar las redes de colaboración en el ámbito artístico, con la finalidad de transmitir desde el museo un material de ingreso al universo poético y vital de artistas mujeres que produjeron en Latinoamérica.

Cecilia Vicuña Transandina

... la primera vez que vine a Argentina tiene que haber sido en 1964 o 1967. Yo era una adolescente y atravesamos la Cordillera con mi papá, que era un gran explorador y le gustaba recorrer Chile. Cruzamos en auto y pasamos una semana en Mendoza. Fue mi primer contacto. Pero yo tuve una intensa relación con la cultura argentina desde niña porque mi papá había estado exiliado: él llegó a Buenos Aires a los cuatro años, por la persecución que sufría mi abuelo Carlos Vicuña Fuentes. Entonces la Argentina estaba presente en nuestra casa: mi papá cuenta que cuando volvió a Chile, los niños le pegaban y decían “ahí llegó el argentino”, porque hablaba “en argentino”. Y él guardó un amor muy grande por la Argentina toda su vida.

Y cuando fue la época de la persecución a los peronistas, tras la Revolución Libertadora, mi abuelo y él defendieron a un grupo que había escapado de Río Gallegos a Chile y desde Argentina pedían su extradición. Entre estos hombres estaban Héctor Cámpora y John William Cooke. Pero recuerdo particularmente a Guillermo Patricio Kelly porque mi papá era entonces un joven abogado, ayudante de mi abuelo (que era un letrado importante y había sido abogado de Pablo Neruda), y Kelly quedó a su cargo. Entonces de niña en mi casa yo escuchaba “Patricio Kelly... Patricio Kelly...”. Y Kelly finalmente escapó de Chile disfrazado de mujer, y mi padre colaboró con la escapada y también tuvo que escapar por eso. Esto fue en 1957. A nosotros nos dijeron que papá y mamá se iban de luna de miel en uno de los transatlánticos de ese momento, el “Reina del Mar”. Y se fueron a Lima y a Machu Picchu, como en un viaje de turistas. Pero con los años comprendí que había sido una medida defensiva. Por suerte, no hubo represalias. Pero la idea de que a los peronistas había que defenderlos le quedó a la niña.

Por eso, cuando en mi vida apareció un argentino, mi papá y mi mamá tuvieron una reacción de “oh, qué maravilla”, como si hubiera llegado la felicidad a la familia. Vinieron de visita a Nueva York en 1980, donde yo llevaba

menos de una semana y ya estaba viviendo en la casa de quien es ahora mi ex marido [el artista César Paternosto]. En el viaje entre el aeropuerto y la casa le conté eso a mi papá. Nunca olvidaré el momento en que entró al *loft* y dijo “pero esto es como Valparaíso”, porque es una construcción de 1860 que nunca ha sido arreglada. A los pocos minutos estaba oyendo tangos. Cuando él era joven, el tango era algo prohibido porque era considerado música de burdel, pero una amiga de mi abuelita cantaba tangos en casa. Entonces, gracias a César, a mi padre se le reavivó el amor por el tango. Y cuando empezamos a venir a Argentina, que fue casi de inmediato, y tiempo después compramos un departamentito —muy pequeño, poco más que un clóset—, para mis padres fue como tener finalmente un hogar en la Argentina, después de toda la historia familiar. Y cada dos por tres venían de visita.

DE ÁRBOLES PELADOS A REVISTAS: UN REFUGIO DE LA MALDAD

Ya en esa nueva etapa, la primera vez que llegué a la Argentina fue en 1981. Fue un viaje de visita, estuvimos un día en Buenos Aires y luego nos fuimos a La Plata, donde nos alojamos en casa de la familia Paternosto: aún vivía el padre de César, que había sido Decano de la Facultad de Química de la Universidad de La Plata. Tengo un recuerdo: en los parques o en los bosques aledaños a la universidad habían sacado gran cantidad de árboles, habían cortado o pelado los árboles de ramas, de manera de poder ver a los estudiantes, para vigilarlos y masacrarlos. La marca de la dictadura estaba presente en cosas así. Así que en ese momento no me hice ilusión de que aquí hubiera algo distinto de lo que había en Chile. Solamente era más disfrazado, porque yo veía en la gente una voluntad de mantener la vida cotidiana lo más posible. El refugio era la milanesa diaria. No había voluntad de hablar de nada, eso fue lo que más me impactó. Entonces nosotros pasábamos la mayor parte del tiempo en City Bell, eso era lo mejor. Había un estero, un arroyo, luciérnagas, un esplendor físico diferente del chileno, pero en ambos lugares estaba eso siniestro como fondo. Entre el año 81 y el 84 habremos hecho dos viajes más. Pero ya en el año 1984, en democracia, si no recuerdo mal hubo una crisis económica, bajaron los valores de las casas y con un dinero que conseguimos prestado compramos ese pequeño departamento en la avenida Martín García por 7.000 dólares. Y ahí cambió mi vida, porque ahora teníamos un lugar adonde llegar, y yo tenía un lugar donde escribir. Y empecé a profundizar los contactos con la comunidad poética en Buenos Aires. Entonces se abrió un período maravilloso.

Normalmente, pasábamos en Buenos Aires entre tres y cuatro meses por año. Una vez estuvimos seis meses. Siempre teníamos la idea de quedarnos porque cuando llegábamos éramos muy felices los dos. Pero al poco tiempo, él se sentía un poco marginado. Y como —siendo platense— no



Cecilia Vicuña en bicicleta frente a la Catedral de La Plata.
Foto: Jorge Vicuña Lagarrigue

“Estábamos paseando por La Plata con mis padres, y frente a la Catedral mi padre recordó que yo había pintado un sueño en 1971 en el que mi novio iba en bici frente a una catedral igual a la de La Plata, como una premonición.

Entonces decidimos hacer la foto para conmemorar la co-incidencia. La pintura se perdió y solo tengo una foto fuera de foco.” —Cecilia Vicuña

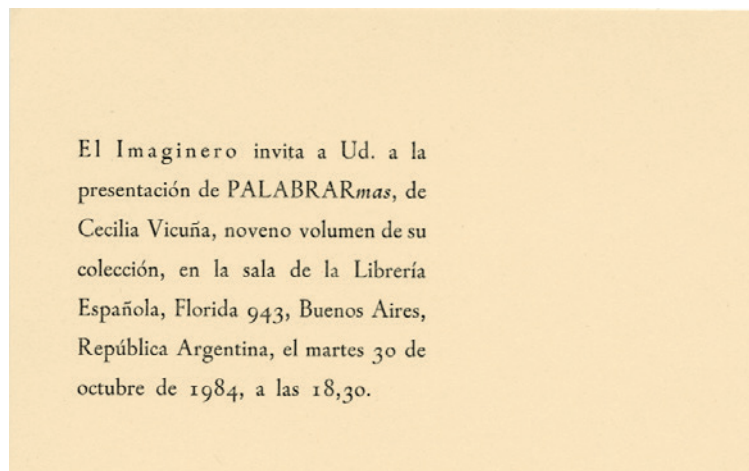
sentía tener un lugar en Buenos Aires, nos volvíamos a Nueva York. E íbamos y veníamos como buscando un lugar sin encontrarlo, como muchas veces pasa, en especial con nosotros los artistas.

Yo interpretaba Buenos Aires como un refugio frente a la maldad que había en Chile. El primer grupo con el cual hice amistad fueron las mujeres, las escritoras. Diana Bellessi fue cariñosa conmigo, porque cuando llegué ella ya había leído un poema lesbiano mío, que escribí en el año 71, que es “Amada amiga”. Entonces ella consideraba que era un gran poema del amor entre mujeres. Ella y otras poetas estaban en un momento de gran actividad y militancia. Y ella me presentó a todo el mundo y me dio “la pasada”, como decimos en Chile. Y empecé a conocer gente, había tres grupos o incluso más, era un momento de varias revistas. Yo participé en algunas lecturas y encuentros, a veces me invitaban, pero yo no era parte de ningún grupo en

particular, ni se publicaron textos míos en las revistas. Había un grupo que era el de *Último Reino*, que tenía una revista y una editorial, después estaba *Xul*, que es un nombre de gran significación para mí, y luego vino el *Diario de Poesía*, que era más “taquilla”, como decimos nosotros, una revista muy atractiva por su propuesta y porque estaba en los puestos de diarios, tenía mucha visibilidad, esa diferencia se notaba. Recuerdo a poetas de los distintos grupos: a Víctor Redondo de *Último Reino*, a Jorge Santiago Perednik de *Xul*, a Daniel Samoilovich del *Diario*. Recuerdo también la gran revalorización que se estaba haciendo de la obra de Juan L. Ortiz, a quien leí, y entonces era como un secreto que había renacido de las tinieblas provincianas. Yo me sentía partícipe de esa comunidad, y no le daba importancia al hecho de no ser acogida por completo, de que no se editaran mis poemas, porque yo lo que quería era ver, escuchar, estar ahí, pues las cosas estaban en movimiento, lo que estaba pasando era muy interesante.

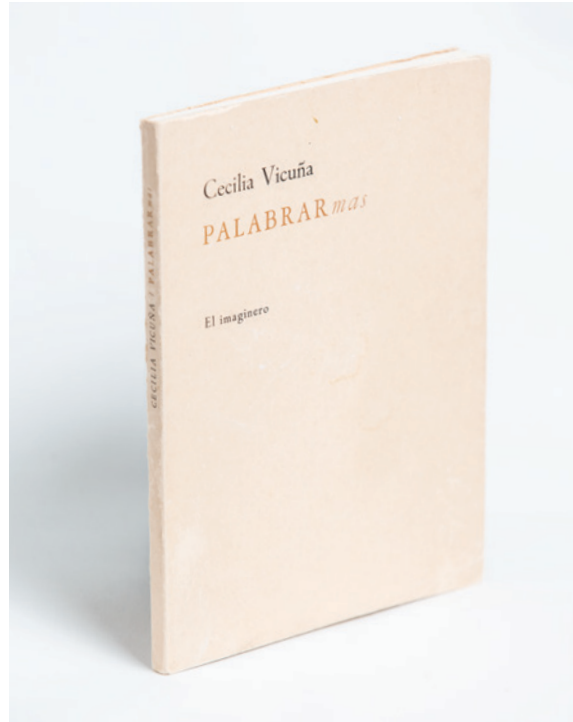
A la vez, como teníamos esta casita en Buenos Aires, hacíamos base e íbamos a Chile desde allí: en Chile yo hacía obra en la naturaleza, y participaba de pocas lecturas, porque era rechazada por la comunidad poética chilena. Siempre trabajaba en lugares fuera de Santiago, en la Cordillera, haciendo un trabajo silencioso, acciones en lo que ahora se llama “los territorios”, pero en nuestra época no, porque eran territorios a los que nadie les daba bola. Ya hacia 1987 empecé a conversar y a conocer a una serie de poetas chilenas de mi generación, como Elvira Hernández, Soledad Fariña y Verónica Zondek, y ellas tenían una intensa relación con Buenos Aires, también, y estaban más integradas, incluso Elvira publicó *La Bandera de Chile* primero en Argentina. Yo estaba intensamente ocupada de escribir, esa era mi ocupación. Escribir y leer, leer y escribir.

Ahora bien, más allá de ese halo de invisibilidad que me acompañó mucho tiempo, y también en Argentina, fue posible publicar un libro aquí, que es *PALABRARmas*. Cuando lo conocí a Paternosto, él tenía una amiga que era la ex cónsul de Ecuador en la ciudad de Nueva York. Leticia Guerrero se llamaba. Ella tenía una especie de cenáculo en el que recibía presidentes, funcionarios, personas de la cultura, y tenía un amigo al que adoraba que era el poeta Humberto Díaz Casanueva. Cuando ella descubrió que yo tenía una amistad con Humberto, eso hizo que yo me volviera aceptable también. Siempre hay un tejido humano de cariño y relaciones que hace posibles las cosas. Humberto Díaz Casanueva era amigo del hermano mayor de mi papá, el poeta José Miguel Vicuña. Y yo llegué a Nueva York en 1980 invitada para dar un performance de poesía en un lugar que se llamaba El Taller de Broadway, que era manejado por un fotógrafo chileno muy importante, Marcelo Montealegre. Montealegre tenía una suerte de radar por el cual cada vez que un poeta chileno en el exilio llegaba o pasaba cerca de Nueva York, armaba una lectura. Yo vivía en Bogotá y él supo



Invitación a la presentación de *PALABRARmas* en Buenos Aires.
Frente y dorso.

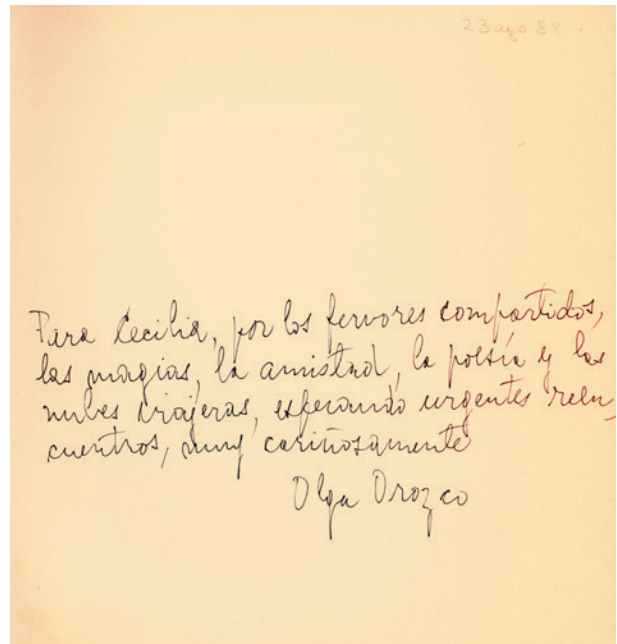
que yo había sido invitada a Tallahassee, a un encuentro feminista. Y cuando se enteró, me invitó y así me fui hasta Nueva York por mis propios medios, aunque no tenía un centavo. Y ahí llegó Humberto Díaz Casanueva, por este círculo de poetas chilenos en el exilio, que de algún modo nos manteníamos en contacto. Siempre teníamos este tejido de saber dónde estábamos, quién en Canadá, quién en Costa Rica, todos más o menos teníamos como un mapita mental de saber quién estaba dónde. Y entonces me encontré con Humberto y, cuando supo que yo estaba en pareja con un argentino y que íbamos a ir a Buenos Aires, me dijo “yo tengo amistad con un grupo de poetas que me han publicado y que seguro te querrán publicar a ti”. Y me hizo el contacto con Ricardo H. Herrera y María Julia de Ruschi Crespo, que llevaban adelante *El imaginero*. Eso dio origen a la publicación de *PALABRARmas*. Y lo presentamos en el Centro Cultural de España en Buenos Aires: yo hice una tarjetita muy linda que aún tengo guardada. Recuerdo a algunas personas que vinieron: estuvo Liliana Ponce, creo que también Tamara Kamenszain con



Primera edición de *PALABRARmas*

Héctor Libertella. Y Francisco Madariaga, un poeta maravilloso. Todo esto en 1984. Y luego conocí a muchos otros poetas, Néstor Perlongher, Olga Orozco, Arturo Carrera. Pero no volví a publicar un libro sino hasta veinte años después, cuando ya me conecté con la revista y editorial *Tsé-Tsé*.

Algo muy importante para mí fue conocer a Leda Valladares. Una de las primeras personas que me invitó a leer y hacer algo en Buenos Aires fue Ruth Benzacar. Entonces yo hice un performance en la galería, en el subsuelo de la calle Florida, y Leda estaba en el público. Nadie nos presentó, pero ella se paró, de pronto, porque yo canté. Y no sé si no toqué el cultrún también. Pero de lo que me acuerdo bien es de que Leda se paró y me hizo un saludo público, dijo “yo saludo a Cecilia Vicuña, que está cantando el canto más arcaico de América”. Y se mandó todo un discurso sobre la importancia de eso. Después, al final del evento se me acerca y me agarra así del brazo con gran agresividad, y me dice “¡tú! ¿Dónde aprendiste a cantar así?” Y yo le digo... “Yo... no aprendí en ninguna parte”. “¿Cómo en ninguna parte?”. “Sí, no sé, ¡esto sale solo!” “Ah, yo te voy a mostrar lo que es”, y me llevó a su casa, y me empezó a instruir, a educar, a mostrarme lo que eran las bagualas, y me dijo: “la forma en la que tú cantas no es una forma occidental, es una forma que viene de Siberia y que ha llegado hasta aquí y que solamente se encuentra entre los pastores más aislados: es inexplicable cómo tú puedes cantar así”. Y empezó una relación extraordinaria, de mucho cariño y mutuo respeto. Y ella y su pareja me acogieron, y fue



Edición de 1972 de *Las muertes - Los juegos peligrosos*, de Olga Orozco.

“En una visita a la casa de Olga Orozco en 1984, ella me regaló una copia de su libro, dedicándomelo.”—Cecilia Vicuña.

a través de ellas que conocí a un escritor platense, Leopoldo Brizuela, quien organizó a su vez una lectura en La Plata donde leímos Leda, él y yo. Leda vivía y actuaba como una etnomusicóloga autodidacta, sin formación académica. E hizo cosas maravillosas, como revivir los coros, pero no los coros occidentales, sino coros monumentales de dos o tres o cinco mil personas, coros indígenas, precolombinos; todo eso sucedía en Salta y Tucumán. A mí sus relatos me iban quedando y me impulsaban a investigar.

Por fortuna, después Leda empezó a vincularse con León Gieco y con rockeros, y empezó a ser visible, porque antes un poco le amargaba que estas cosas tan valiosas no tuvieran difusión. Parece que yo he tenido siempre un magneto para asociarme con personas en esa situación de negación o invisibilidad, como Leda o Paternosto. No es casual que, en los dos casos, lo que los marginaba fuera la pasión por la cultura arcaica, indígena, que ha sido una constante en mi vida y también en mi relación con Argentina. Pero yo encontraba que las cosas malas eran liberadoras, que cierta marginalidad era liberadora, justamente porque no daba pie a las expectativas.

Para esta misma época, Paternosto estaba escribiendo su libro *Piedra abstracta*, que es sobre las piedras incas, y buscaba siempre conversar con los arqueólogos, con los sabios de esos temas. Así conocimos a Alejandro Rex González, el gran arqueólogo y estudioso del arte precolombino argentino. Y a

su esposa, Ana Elsa Montes. Fue una relación muy linda. También a través de Rex (o quizás a la inversa) conocimos a José Pérez Gollán, director del Museo Etnográfico de Buenos Aires. Eso fue maravilloso para mí porque en Chile yo no tenía ninguna posibilidad de conocer a los arqueólogos y saltar ese límite disciplinario que tanto quería saltar, como lo había hecho con Leda y su antropología, su etnomusicología. En ese mismo sentido de cruzar hacia otros mundos y prácticas, las tejedoras fueron parte de mi alma en la Argentina. Porque cuando yo era adolescente tenía recortes y fotos de los Beatles, Yoko Ono y los cacharritos de Paracas: todo junto y en la misma línea, pegados en las paredes de mi pieza, yo vivía así. En Chile me escapaba del Liceo y me iba a vagar y terminaba siempre en la Librería Universitaria, que era la única donde había libros raros, extraños. En esa librería encontré El corno emplumado, la Amereida, la literatura guaraní, el *Popol Vuh*. Yo era una adolescente que leía todas esas cosas. Y cuando tenía dieciséis años leí la literatura guaraní en una versión media pirata que sacó la editorial Joaquín Mortiz. Me acuerdo muchas frases de memoria porque para mí fue un código *po-ético* lo que recibí del *Popol Vuh* y de la literatura guaraní. Y una de las cosas que dicen es que los cantos llegan para el que los usa en el bien de la comunidad. Al que no lo hace así, se le nubla la vista, se enfrenta al “espejo ahumado”. La persona ya no ve la realidad, solo se ve a sí misma. Esto me marcó como una ética.

Entonces José Pérez Gollán, un ser extraordinario y muy abierto, me acogió, a diferencia de otros arqueólogos y etnógrafos que rechazaban a “la poeta”. Yo ya había filmado mi película *Paracas* y él me invitó a mostrarla en el museo, de modo que el primer lugar donde se mostró públicamente fue en Buenos Aires y vino mucha gente. Y yo creo que en esa ocasión o en otra similar conocí a las tejedoras, a las investigadoras Ruth Corcuera e Isabel Iriarte, y a las artistas como Gracia Cutuli, y así entramos en relación, y para mí fue un deslumbramiento, porque si yo sabía así chiquitito, ellas sabían infinitamente. Entonces las leía con verdadera pasión, me pasaba las horas estudiando en la biblioteca del Museo Etnográfico, que tiene papeles antropológicos escritos en el año 22, que creo que ya nadie lee y que son pura poesía desde mi perspectiva. Entonces, mi arte y mi pensamiento relativos al textil no serían lo que fueron y lo que son si no fuera por esos encuentros y diálogos, nunca olvidaré las cosas que hablábamos con Ruth, con Isabel y con Gracia. Incluso Gracia me invitó una vez a hablarle a las tejedoras en su taller: han pasado años y décadas, pero nunca lo olvidaré.

La relación de mi poesía con Buenos Aires no pasaba solo por leer, dialogar o publicar. Me la pasaba escribiendo. *La Wik'uña* la escribí primordialmente en Buenos Aires. La escribí en un triángulo formado por Cuzco, Buenos Aires y Nueva York. Pero donde yo me afincaba a sentarme a escribir y donde construí la mayor parte del libro fue en Buenos Aires. Y fue un libro de cambio para mí, donde aparecen cuestiones con la rima, con la sílaba, con el

canto. Porque ¿qué me pasó a mí? Antes de ese encuentro fundamental con Leda, había vivido algo que me preparó para comprenderla. Yo siempre he tenido pasión por el mundo de los museos: ciudad a la que llego, siempre voy a los museos porque para mí son templos donde estudio. Y cuando llegué a Nueva York, empecé a ir mucho al Museo de Historia Natural, y me inscribí en un curso de astronomía y también en un seminario con Alan Lomax, el gran etnomusicólogo que estudió y recopiló el blues. En ese seminario participaba un cineasta del que nos hicimos amigos, John Cohen. Y ellos dos empezaron a hablar de una matriz melódica que existía desde tiempos remotos, y que venía del universo mongol altaico, que me enteré veinte o treinta años después que es el punto de origen de mis genes maternos, que vienen exactamente de esa región. Y Alan Lomax habló de una laringe que, por razones genéticas, existía desde esa zona hasta Tierra del Fuego. Cuando yo escuché eso de la laringe dicho por Lomax, todavía no cantaba en público. Pero luego, cuando conocí a Leda, todo me hizo más sentido.

La cuestión es que empecé a estudiar lo que conocía como vivencia, como universo interior. Y ahí empezó *La Wik'uña*. Ese canto que yo empecé a hacer nació al lado del túnel que cruza de Manhattan a Nueva Jersey, en cuclillas frente a la salida de los camiones empecé a cantar así. Yo lo único que sabía era que lo tenía que respetar. Entonces luego canté en Chile, y la segunda vez ya fue en Argentina. Pero lo que pienso es que, si no hubiera estado Leda, si ella no me hubiera instruido, tal vez yo no habría tenido el coraje de seguir con ese canto y esa búsqueda. O sea que allí hay algo colectivo, porque todo tiene una historia y un contexto. Y hay un origen real, lo supe desde el primer instante: no era yo quien estaba cantando, había algo que cantaba en mí, y yo lo único que podía tener ante eso era una reverencia absoluta. Por eso amé tanto a Leda y aprendí tanto de Alan, porque me abrían ventanitas. Y luego encontré un libro maravilloso en el que se habla de cómo la presencia de los árabes, ocho siglos en España, formó la matriz melódica de la cultura andaluza. Y eso me calzó con lo que decían Lomax y Leda. De esas tres cosas deduje que yo pertenezco a un "linaje de la laringe". El canto tiene que ver con una cadena viviente, a uno le tocó estar vivo en esta época y lleva una voz como se lleva a un bebé, que necesita que lo abrace, que lo abrigue, que lo arropes, que lo nutras. Así es con el arte, con la poesía y con el canto. Nos ha sido entregado para que lo entreguemos. Y se trata de llevarlo, cuidarlo, amarlo, reverenciarlo, maltratarlo, criticarlo, trastocarlo, y cuidarlo de nuevo y así. Y uno puede trastocar y transformar, siempre y cuando sea consciente de esto, respete esto.

En Argentina hice una sola única acción del tipo de las que hacía en Chile. Fue en Purmamarca, donde el código ético y la cosmovisión de las que hablé están muy presentes. Esto fue en 1987. Yo allí me sentí en casa en un sentido distinto a lo que me sucedía en Buenos Aires. Mi interés pasaba por acercarme a lo que había conocido gracias a Leda. La caja, la baguala, como



Purmamarca, Jujuy.
Foto: Cecilia Vicuña

una forma de poesía ancestral. Leda decía que había elementos de mi forma de cantar que se conservaban en esta región del noroeste argentino. Entonces yo quería conocer esto de primera mano. Y Paternosto, antes de conocerme a mí, había hecho un viaje a la región y había quedado muy impactado. Entonces hubo una confluencia de intereses: de él por el arte y los colores que se podían encontrar en Purmamarca, y mío por esta tradición poética. Hicimos un viaje eterno en bus. Purmamarca todavía no estaba explotado por el turismo. Me acuerdo que el día que llegamos, un niño de dos o tres años máximo, a pata pelada, iba por la calle de tierra cantando una baguala dándole a la caja, y al ver eso quedé como electrocutada y me dije “es verdad lo que dice Leda, que esta tradición está viva”. Y golpeamos la puerta de algunas casas rogando que nos alojaran, y dormimos y estuvimos dos días en Purmamarca, pero enseguida nos dijeron que era más fácil alojarse en Tilcara y seguimos hacia allí. Otra cosa maravillosa que vi fue la tradición textil, las casas familiares donde se hacían frazadas, distintos objetos. Y la acción que hice vino de

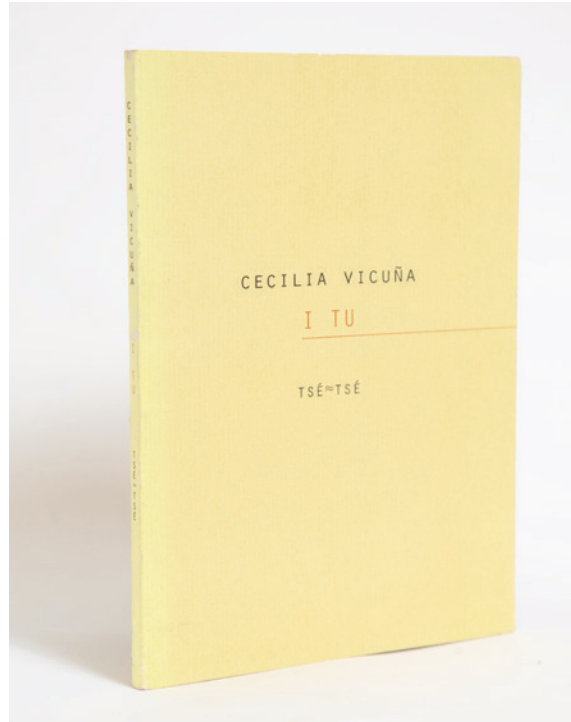
mi lectura del universo poético andino, de esa idea de que el mundo de la Cordillera era un cuerpo, y la boca era Lima, y las distintas partes del vientre debían estar en el Lago Titicaca, y yo pensé que Purmamarca tenía que ser el muslo. En esa época, yo tenía un lunar romboidal, geométrico, en el muslo izquierdo. Y había un cerro que era como un triángulo, una perfecta pirámide roja. Y ahí entonces inscribí el muslo de la tierra, como una identificación del cuerpo humano y del cuerpo de la tierra en un solo poema. Esa fue mi principal acción “como artista” en Argentina. Por lo demás, aquí yo era poeta. Pero hubo algunas excepciones y también dialogué con artistas, con pintores: una persona con la que tuve una conversación muy buena fue Víctor Grippo. Otro fue Líbero Badii. Y Gyula Kosice también se interesó en conversar conmigo. También trabé relación con otros amigos de Paternosto que, sin ser argentinos, estaban o pasaban por Buenos Aires, o por Nueva York, como Jesús Soto.

Toda esta etapa de los 80 y 90 en Argentina fue un período de mucha felicidad. También por el hecho de que yo podía ir a Chile y sentirme independiente de Chile a la vez. Porque desde que vino la dictadura yo ya nunca fui acogida por la estructura intelectual y de arte en Chile. Antes de la dictadura, sí, fui parte intensa del universo de la cultura chilena. Pero después del golpe, out. Y era feliz de poder ir a Chile desde Argentina, y de tener una red por fuera de lo que sucedía allí.

GIRA Y “JUNTANZA” DE LO INCLASIFICABLE

Ese sentimiento de comunidad y esa suerte de biblioteca no oficial de América Latina que recorren toda mi vida, y que pude encontrar en Leda Valladares, reaparecen cuando entro en contacto más adelante con Reynaldo Jiménez, el gran poeta peruano afincado en Argentina. Cuando me encontré con Reynaldo y con Gabriela Giusti, su compañera, inmediatamente me sentí en casa. Sentí que podía tener un diálogo poético y de otro orden con ellos. Enseguida experimenté ese reconocimiento de que ellos leían lo que yo leía y amaban lo que yo amaba. Y, a través de ellos, encontré la revista y los libros de *Tsé-Tsé*, pero primero fueron el encuentro y la amistad. En todo el movimiento que había alrededor de ellos, y en los neobarrocos en general, había algo transversal, latinoamericano, mucha conexión con autores de fuera de Argentina, y aparecían lecturas vinculadas a las tradiciones de nuestra tierra, así que lo sentí como un ambiente favorable.

Esos elementos sin duda estaban en el aire y en otros poetas de mi generación, aun cuando solo estuvieran latentes en un principio, y mi figura pareciera algo excéntrica. Cuando lo conocí a Perlongher, por ejemplo, él aún no había ido a Brasil, todavía no había vivido eso, la experiencia de lo ritual, de lo ancestral. Yo le conté que había atravesado la Amazonia por tierra,



Edición de *i tu*

que había estado viviendo en comunidades indígenas. “¿Por qué hiciste eso?”, me preguntó. Todavía no había vivido esa experiencia, entonces le hablé de lo que me había pasado en Brasil, y me miraba con incredulidad. Pero la siguiente vez que lo vi, ya había tenido la experiencia y le había volado la cabeza. Bellessi también había hecho un viaje por América. Yo ya había encontrado un medio, una serie de diálogos.

Y en el año 2004, cuando llegamos a Buenos Aires con Jerome Rothenberg, estuvo completamente implicado Reynaldo. Como creador de *Tsé-Tsé*, él no solo llevaba adelante la revista y la editorial, sino que articulaba una comunidad. 2004 fue un año de quiebre para mí, el comienzo de una vida diferente. Entonces, Jerry, a quien yo conocía desde los 70, porque lo había encontrado en Londres, pero también desde los 60, porque había sido traducido por *El corno emplumado* (una revista-puente entre el movimiento beat estadounidense y los poetas latinoamericanos), siempre había deseado hacer una gira de performances conmigo. Y en 2004 me lo propuso en concreto un día que estábamos en un restorán de esos que hay en Nueva York que en vez de mantel tienen un papel y unos lapicitos. Yo inmediatamente agarré e hice un mapa y esa misma noche le escribí a Reynaldo. Al día siguiente tuvimos que empezar a eliminar países porque muchos se querían acoplar, se corría la bola entre los poetas. No todo el mundo usaba e-mails y esas cosas, pero



Presentación de la revista Tsé-Tsé.

En la foto Liliana García Carril, José Kozer, Roberto Echavarren, Guadalupe Kozer, Lila Zemborain, Guillermo Daghero, Armando Roa Vial, Gabriela Giusti, Eduardo Espina, Jerome Rothenberg, Reynaldo Jiménez, Cecilia Vicuña, Jussara Salazar, Na Kar Eliff Ce, Mirta Rosenberg, Carlos Riccardo. Foto: Valentina Rebasa.

todo el mundo quería que llegara Jerry con la velocidad del rayo. Esto muestra cómo hay una construcción comunal de los poetas desde siempre, y eso se va transmitiendo. Y el libro *i tu*, entonces, no fue “presentado”; Reynaldo hizo algo mucho mejor que eso: organizó un festival con un montón de poetas. Fue un amontonamiento, una “juntanza”; como se dice tan bellamente en Colombia, una celebración mutua y un hallarnos mutuamente entre todos. Y el libro pasó a ser parte de ese tejido, del humus de la poesía de ese momento. El misterio, la riqueza infinita de nuestra poesía fue lo que se manifestó, e *i tú* simplemente fue parte. Fue una edición típica de poesía: hecha con gran cuidado y sensibilidad, pero de pocos ejemplares, como para regalar a la madre y a los amigos. Y así es nuestra vida y así sigue siendo.

En esa gira que hicimos con Jerome Rothenberg, que yo bauticé *Sudamerisa*, fuimos acogidos donde quiera que llegáramos. Primero, en Chile, nos presentamos en Concón, Valparaíso y Santiago. Y después cruzamos a Argentina e hicimos la primera performance en Córdoba, donde nos acogieron Guillermo Daghero y una escritora y profesora de la universidad, Susana Romano Sued. Ya en Buenos Aires, Reynaldo y su grupo organizaron ese festival enorme, maravilloso: allí estuvieron Roberto Echavarren de Uruguay, Andrés Ajens de Chile, muchos poetas argentinos y cubanos, Mirta Rosenberg, José Kozer... Todo era de calidad y sensacional, fue bellissimo.

También, hacia fines de los 90 y comienzos de los 2000, hubo un grupo de artistas jóvenes con los que entablamos relación: ellos se habían acercado a Paternosto por su interés en la cultura precolombina. Hay uno en particular con el que sigo teniendo relación: Enrique Ježik. Él y otros

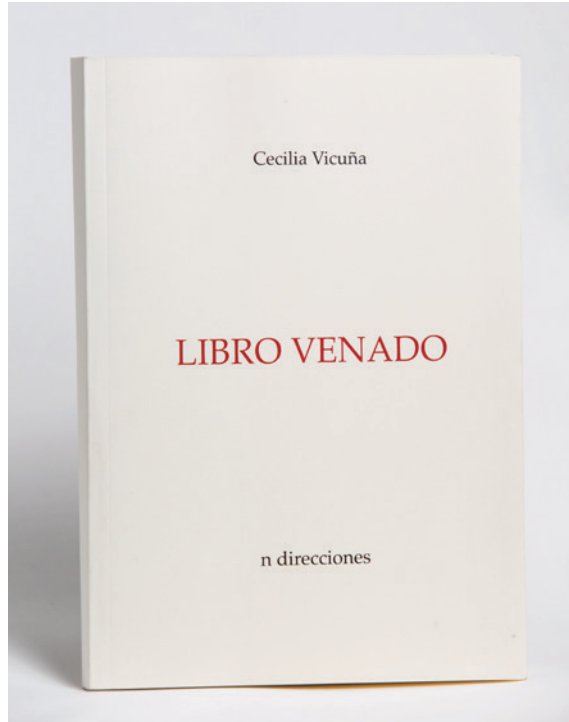
jóvenes, como Elizabeth Aro y Alejandro Corujeira, por entonces un joven pintor, fueron importantes para nosotros. Porque cuando Paternosto dejó de ser un pintor geométrico abstracto europeo y —siguiendo un poco el camino de Torres García— empezó a hacer obras abstractas basadas en lo precolombino, le empezaron a “hacer la cama”, como se dice. Y ese mismo elemento también generaba distancia hacia mis cosas. Entonces estos jóvenes se interesaron tanto en mi poesía como en el arte de él, y fue algo muy bueno, muy valorado por nosotros.

Mi último viaje a Buenos Aires en esa etapa fue a finales del 2004. El último proyecto que hice fue un seminario que me invitó a dar Jorge Fondebrider en el Centro Cultural Rojas de la UBA. Se llamaba algo así como “Poesía y performance” y duró cuatro o cinco días. Tuve un grupo grande de estudiantes y mostré la performance desde mi perspectiva, en la cual había ejemplos norteamericanos y latinoamericanos, pero también una presencia de lo africano y de lo indígena entendidos como vanguardia, pensando que la performance es una práctica universal.

Hay algo que me fascina del universo andino que para mí está presente en la poesía argentina, y en la poesía latinoamericana en general, no necesariamente con conciencia, pero está allí: es ese concepto del “es-no es”, una disponibilidad para lo multidimensional de cada cosa, de cada concepto. El hecho de que todo es, está a punto de ser y de dejar de ser en simultáneo. Creo que eso es algo que nos hace ser y nos hace hacer en América Latina: esa fluidez, esa precariedad, esa provisoriedad que también puede ser una ocasión para abrazar lo inasimilable. Porque cuando miro hacia atrás veo que en muchos lugares y momentos de mi vida hubo esta imposibilidad de incluirme, que tal vez tenga que ver con lo indígena, con el erotismo, con el deseo por el varón que aparece en mis cosas. Y con la cuestión de que tal vez no existía un paradigma claro ya mapeado para ubicarme a mí: eso es algo que Reynaldo percibió bien cuando me ubicó en un número de *Tsé-Tsé* titulado “Los inclasificables”. Yo no podía ser ni puramente “surrealista”, ni puramente “feminista”, ni ninguna de esas cosas, era otro animal, otra criatura, otro tipo de ser. Y Chile es un país tan colonizado, que si tú no tienes paradigma al que asociarte, no tendrás espacio. Si eres hombre, sí; pero si eres mujer y abrazas algo que no está previamente sancionado, no serás aprobada. Pero en Argentina o en Buenos Aires pareciera haber una sintonía con esto anómalo, inclasificable.

UN HOYITO ENTRE LAS NUEVAS MASACRES

Volviendo al principio, desde niña percibí a Buenos Aires como una comunidad iluminada en el plano intelectual, ético, moral y literario. Había algo de



Edición de Libro Venado

eso en mi familia: la visión de Buenos Aires como un lugar excepcional en Latinoamérica. Y tal es así que yo había escrito *PALABRARmas* en el año 1974 y solo en 1984 el libro encontró en Buenos Aires un pequeño grupo —dos personas— interesado en editarlo. Después, lo mismo con el libro *Instan*, que se convierte en *i tú*: Reynaldo se interesó en algo que había sido visto como poco interesante en el resto de Latinoamérica, incluido Chile, y que aquí fue acogido con efervescencia. Y lo mismo con Gerardo Jorge: el *Libro Venado*, que es la publicación más reciente que hice en Argentina, en 2022, no había hallado camino durante años y años en Chile ni en ninguna otra parte, y aquí lo encontró. Apenas él supo del proyecto, se interesó y lo motorizó en su editorial *n direcciones*, no sé cómo se atrevió porque es un libro muy voluminoso y arrojado. Y para mí es fantástico que se edite en Argentina tras veinte años de buscar un destino, porque es un proyecto que también acoge a Jerry Rothenberg y que vuelve sobre lo indígena. Entonces para mí Buenos Aires es esa posibilidad, esa disposición.

Hay en Buenos Aires un interés, una vibración, una línea de sensibilidad poética que es mística y, a la vez, completamente material y enraizada en la tierra. Eso parece incongruente con la ciudad europeizante y gigantesca, pero esa raíz está y yo la he sentido en los principales artistas y poetas. Por ejemplo, uno de mis escritores favoritos es Macedonio Fernández,



Cecilia Vicuña y César Paternosto
en una plaza de Buenos Aires, ca. 1984.
Fotógrafo callejero.

y él tiene todo ese elemento onírico, imaginativo y a la vez enraizado en lo cotidiano; son inolvidables sus imágenes de estar escribiendo mientras está preocupado porque se le ha perdido un calcetín o un botón. Creo que en Buenos Aires hay algo de eso: ese sentir de la vida cotidiana como algo deslumbrante, que nos interroga y abre portales constantemente, y por ahí viene la comunicación con mi mundo. La acogida de mis libros “raros” en Argentina es coherente con esta imagen de Argentina como un lugar que más allá de las catástrofes mantiene vivo un hilito que en términos budistas se caracteriza como un “linaje creador”, donde es posible Macedonio, donde es posible Xul, donde es posible Leda, donde son posibles los poetas y editores que me acogieron, y Liliana y Arturo y tantos más. Un hilo que se mantiene por amor a la poesía y por amor entre las personas.

Hoy día lloré cuando volví al Parque Lezama, que era mi plaza, mi parquecito, porque yo vivía a cuatro o cinco cuadras de ahí y caminaba por todos esos lugares: San Telmo, Barracas, La Boca... En este viaje me he dado cuenta de que estar aquí me moviliza. También me pasó cuando fui al Tigre y pasé al fondo de la casa de Gerardo, y me tuve que contener porque empecé a llorar al tiro, empecé a sentir los pájaros, esos mismos pájaros que había en City Bell, donde yo pasaba mucho tiempo, en las afueras de La Plata, en esa casita que tenía César y después vendió, pero en los primeros años íbamos

mucho y era todo muy silvestre, había casitas, pero también sitios eriazos, baldíos, había pampa, toda clase de bichitos, toda clase de animales, había coipos, arroyos, bosques preciosos... Entonces sentir los cantos de los distintos pájaros, las hojas de los distintos árboles, para mí era y es recuperar ese mundo perdido, que es un conjunto de voces y conversaciones, pero también el sentimiento de un lugar.

Por eso, cuando en este último viaje los poetas Gerardo Jorge y Guadalupe Wernicke nos llevaron al músico Ricardo Gallo y a mí a visitar la casita en la que se refugió, vivió sus últimos años y murió Xul Solar en el Tigre, para mí fue como una peregrinación a un espacio sagrado. Porque en algún momento, cuando se empezó a formar el Museo Xul Solar en Buenos Aires, Natalio Povarché me invitó —sabiendo que a mí me gustaba mucho Xul— a que hiciera una antología de sus escritos. Y yo me pasé varios días en la casa de Xul estudiando sus documentos, sus cuadernos, y llegué a la conclusión de que yo no podía hacer ese libro, de que eso era un trabajo de dos o tres años por lo menos, o de una vida, porque era tan extraordinariamente fascinante lo que aparecía en cada página, su lenguaje, cada una de sus anotaciones, que se trataba de entrar en un universo y eso requería una dedicación que yo no podía entregarle porque tenía ya otro proyecto de vida. Entonces me quedé con el sentimiento de que le había fallado a Xul, a esa promesa o a ese llamado, porque sentía que entendía su lenguaje: al estar en su dormitorio podía escuchar las conversaciones que él tenía con Lita, entendía la panlengua, entendía el neocriollo. Y era tanto el don de poder entender su lenguaje, y de vibrar con sus ideas y su mundo, que sentía que fallarle era una pérdida tanto para mí como para su sombra, para el rastro que él dejó en la tierra.

Por eso, ir a su casita fue como una curación. Y fue sentir que él escogió esfumarse, deshacerse en la pampa, desintegrarse en esas aguas del río, del delta, como una reafirmación de su ser sol, de su ser Xul. La simpleza, lo precario y lo remoto, la pobreza infinita de esa casa, la pobreza escogida como camino, como ascesis espiritual, como si fuera un monje pareado, en pareja con Lita. Y una curación en el sentido de que él, al aceptar nuestra visita, nos decía “sigan su camino; yo escogí este, ustedes sigan el suyo”. Yo creo que Xul es alguien que refleja o que reúne mucho del lenguaje y de las tradiciones que me interesan, y de la utopía de comunidad, el Pan Klub, el club universal. El día que fuimos el lugar estaba cerrado y gloriosamente inundado todo alrededor; sin embargo, nos acercamos igual y había un pequeño hoyito por el cual pude ver el interior de la casa. Como si fuera algo que está cerrado, pero abierto: un universo que está ahí esperando que nosotros nos intereseamos en él, en ese hoyito, que tiene una pequeña entrada. Esa entrada no se ha muerto. Y entonces nosotros, los que estamos vivos ahora, en este contexto tremendo, en el que estamos asistiendo a una pérdida de humanidad que hace posibles tantas masacres, masacrando nuestra humedad

y nuestra humildad, tenemos que mantener abierta esa ventanita para un futuro que parece cada vez más improbable, pero que es el de una generación que pueda vibrar con todo lo que se ve a través de ese hoyito, con la invención de un lenguaje poético dentro del lenguaje. Y con una utopía que recoja las memorias y las lenguas de nuestro territorio, y se proyecte a su vez en un futuro resembrado. Yo creo que todos, Guadalupe, Gerardo, sus niños, Ricardo y yo, entramos en un estado especial ese día porque la vibración de Xul permanece en las plantas y en las aguas del lugar donde él vivió. Y en los árboles que él mismo plantó. Me recordó a la ocasión en la que visité la tumba de San Juan de la Cruz, en Segovia, en España. Hay una tumba inmensa, que parece como una tumba de Napoleón, que le construyeron en la época barroca los frailes. Y dejaron un hoyito, sin embargo, a un costado, un hoyito en el suelo, que es el lugar donde efectivamente había sido enterrado. Y yo vi ese hoyito que ahora está vacío, y por supuesto ni me acerqué a la tumba gigante, sino que fui directo al hoyito y ahí sentí una fragancia de rosas, que es la que tiene que haberlo acompañado a él en su vida y sigue estando ahí tras los siglos. Para mí esto tiene que ver con Argentina, con estar en lo mínimo, en lo precario. Y con encontrar en la pobreza una riqueza. La palabra “precario” quiere decir “lo que se obtiene por oración”. Es impresionante que ese significado se haya olvidado, pero de algún modo es nuestro genio y nuestro sendero. Y es algo totalmente real.

El presente texto fue compuesto a partir de dos extensas conversaciones de Cecilia Vicuña con Gerardo Jorge (una en Buenos Aires el 9 de diciembre de 2023, y otra por teléfono, desde Nueva York, el 9 de enero de 2024), y de fragmentos de declaraciones de la artista en la *Velada de Poesía Arroyo de la Voz* (29 de noviembre de 2023) y en la conversación inaugural de la exposición *Soñar el agua* (6 de diciembre de 2023), estas dos últimas realizadas en Malba.



Cecilia Vicuña en la Casa Museo Xul Solar, Villa La Ñata, Tigre, Provincia de Buenos Aires
Foto: Gerardo Jorge

Un casi no ser nada que lo es todo por Gerardo Jorge

Lo precario de Cecilia Vicuña no es apenas lo pobre, las caquitas y basuritas —como a ella le gusta llamarlas— que recoge en cordones y orillas para hacer mínimas esculturas. También es lo no categorizado, lo que “no es” porque está fuera de código, porque es “menos” que alguna forma al uso. Puede ser una acción rara, algún tipo de brujería o cualquier objeto que exhiba un rasgo de indeterminación. Pero lo precario no es la imagen pintoresca; es una manera de estar con y entre las cosas, con y entre los cuerpos, un modo de reconocerse en lo histórico, en lo material y más allá. Precaria es la manera del ser que emerge, que no ostenta ni reclama categorías, que se abre, que cambia. Precaria es la desnudez.

Por eso, imaginar a Cecilia Vicuña en distintos momentos de su viaje, en particular en Argentina en los 80, los 90 y más allá, tal vez implique recordar que hay algo de amateur, de improvisación, de vagabundeo en ella. Y que eso produce una descolocación en su llegada a una sociedad que se halla inmersa en un debate álgido acerca de qué lengua usar, qué diseño social impulsar, qué hacer con el pasado y con el futuro tras el golpe duradero. Su llegada como poeta erótica, excéntrica, pintora “instintiva”, escenógrafa repentina, cantora espontánea, mujer-andina-interesada-en-lo-indígena-que-vive-en-Nueva-York, es inevitablemente extraña, huidiza para al menos dos generaciones que se hallan en una encrucijada de su historia. Aunque ninguna experiencia social es tan particular y específica, en medio de esa efervescencia la de Vicuña es una presencia silenciosa, una escucha en la que subyace la memoria transandina que la hermana y, al mismo tiempo, la hace desubicada, peregrina.

Lo precario y lo arcaico no son, entonces, el centro de la discusión. Sin embargo, lo descolocado y heterogéneo de su hacer, las formas y materiales que cuestionan la línea de flotación de lo “serio” y de lo “artístico”, y una biblioteca corrida de las principales referencias de la discusión poética local de aquel entonces serían también su secreta, subliminal participación

en la controversia. Porque ese desenfoque, los saltos a otras eras, a otros colores, son también la cifra de un río subterráneo que en Argentina interpreta e interpela la propia tierra con sus tonos y condiciones: de la gauchesca a Leda Valladares, de los Lamborghini a la poesía más reciente, hay risas en los márgenes y zaguanes, hay cuerpos, hay ingenuidad, hay mucho de cotidiano, pero también hay sueño y hay extremos, está la práctica de hacer del estigma fuerza y de gozar de lo material. Se trata de una manera de estar que recoge la historia, la situación y el pulso de lo tachado de pobre, bárbaro y feo, y lo resignifica, lo convierte en una nueva escuela.

Entonces Cecilia Vicuña participa de la discusión, pero en términos de una pregunta general sobre cómo vivir. La situación es Chile, es Argentina en los 80 y 90, pero es también un proceso de la mente y de la fuerza occidental interferido con sus “absurdos”. Mientras la cultura totalitaria entra en una nueva fase, su propuesta es montar una tienda, una “casa espiritual” como la que le inventa a Salvador Allende en 1974, *La Ruca Abstracta*: tomar el partido de lo no monumental, proponer la toldería como sintaxis, como una forma de resituarse y reconocerse. Asimilar la toldería y devolverla multiplicada. Se trata de mestizajes por imán y necesidad: pintura, sí, pero “contada” en un texto; acciones, pero también registros que las desdoblan; traducciones de poemas orales e inasibles; inocencia e investigación. Siempre hay hibridez, porque lo precario es lo impuro, es el reconocimiento del deseo, pero también del confín del propio cuerpo y canto, el riesgo de lo transversal autodidacta, de la metodología a tientas. Viéndolo así, podría pensarse que Cecilia se baña en ese meandro de la tradición argentina e incluso anticipa -con su palabra clave- la gran “aventura en lo precario” que serán el arte y la poesía de los 90. Y contesta a su manera a distintas actualidades: la ruca para Allende es el reverso de la imagen falsa de solidez de las autopistas de las dictaduras. Los nudos de los quipus, otra red que anticipa y corrige la deshumanización de las actuales conexiones.

En *Libro Venado* (2022) esta postura alcanza un clímax: son doscientas páginas que podrían servir de modelo para abordar cualquier cuestión. Lo que sugieren es hacerlo de manera múltiple, sin género, como polímatas sin credenciales, preocupándonos más por el qué, por la pregunta con sus problemas, que por lograr un producto acabado, coherente, disfrazado de pureza. Su objeto es un canto y un ritual, una concepción indígena de la poesía, una cosmovisión. Vicuña se basa en el poema yaqui de la Danza del Venado, pero el libro se abre, traza conexiones, como quien dice “se pierde” y oscila entre lo sinfónico, lo monográfico y la más salvaje forma de cuaderno. Libro venado / libro precario / libro diario / libro borrador. Pone el oído en el poema oral, hace su versión a través del inglés de Jerome Rothenberg, compone un mosaico de textos “propios” y citas de todo tipo: de César Vallejo a James O’Hern, Violeta Parra, José Lezama Lima, Dennis Tedlock, Antoine

Berman, María Sabina, los Upanishads. Suma dibujos rupestres, ciencia contemporánea. Es un continuo a la vez genuino y distorsivo, un libro “basuritero” y una meditación alrededor de la posibilidad misma de hacer, de conocer, de traducir. ¿Cómo subir esa montaña desde el llano y la negación? La pregunta encuentra respuesta en una ética afín a una hermosa idea de Pier Paolo Pasolini, quien imaginó un “libro stratigráfico”: una obra que cargara la memoria del conflicto que dio pie a su hechura, que no se quisiera marmórea sino porosa estructura, que incorporara el error, la duda y el fracaso, como si el saber precisara ser siempre el diario de los desvíos y contradicciones que hacen al saber. Ahí hay una clave de la afinidad de Vicuña con impulsos de la cultura argentina, pasados y futuros.

Y ese parece un ángulo deseable también para escucharla ahora, en medio de la celebridad merecida que alcanza. Para escuchar su voz como un hilo y ver sus cabellos como cuerdas de un instrumento singular. Oscilación entre la sinfonía y el cuaderno es también cada retazo de la vida social: los viajes, la visita a archivos y bibliotecas, el cruce entre disciplinas, la discusión pública y privada. Todo es un apunte perpetuo. La tarea es resguardar ese conflicto, esa precariedad, el deshilacharse de los quipus en el agua para ser otra escritura. Entonces las revistas de la época son coágulos de energía y debate (*Xul*, *Diario de Poesía*, *Último Reino*, *Tramando*, *Tsé-Tsé*, *Plebella*, y tantas más); los lugares visitados (parques, teatros, suburbios, universidades) un mapa que nos pone a salvo de la literalidad; los nombres de poetas y tejedoras cifras de un ser siempre entre los otros, a través de los otros. Desplegar la lenta y sucia trama de los amores, ideas, contactos, polémicas, sensibilidades en cruza, es continuar el No-método con el que Vicuña recoge piedras poéticas en una noche que nunca entendemos del todo.

Un casi no ser nada que lo es todo



Precarios, 1990/2023
Foto: Santi Orti

Selección de poemas

Hable la Viciosa Andina: 1

Le tiene el alma,
la Viciosa andina
habla por mí:

→ un comienzo
no seguro

Juntos.

no es en la tierra
la convivencia
y la comunicación
la palabra con
brotos como un hijo
con por tí
con mandar
con vivir.
moverse juntos
en una y otra
dirección

Juntos la hacemos vivir

PALABRARmas (El imaginero, 1984)

Su primer libro publicado en Buenos Aires, *PALABRARmas*, llegó en 1984. El concepto de la *palabrarma* es extremadamente relevante en el lenguaje visual y poético de la artista. En este libro, del que se reproducen algunos poemas en este dossier, palabras como emancipación, mentira, voluntad, imagen, verdad, comunicación fueron recuperadas para revelar su raíz múltiple y su potencia política. Estas *palabrarms* tomaron cuerpo en su obra en banderas, instalaciones, acciones callejeras.

“En 1966, cuando era una niña, probablemente de 17 años, vivía al pie del glaciar El Plomo. Y una noche, una palabra entró en mi pieza, entró en mi campo de atención, como si fuera un ser, y se empezó a abrir y a desarmar. Se hacía y deshacía, mostrándome las asociaciones dormidas que vi-vían en su interior. Esa palabra era “en a morados”, que, abierta y separada de sí misma y de su propio ser para reencontrarse consigo misma, decía “enajenados de color morado”. Entonces comprendí que cada palabra era una adivinanza que contenía una respuesta y una pregunta a la vez. Como si cada palabra hubiera sido creada en una explosión de conciencia, en un *big bang* lingüístico de su propia creación”. —Cecilia Vicuña.

Primero vi una palabra en el aire
sólida y suspendida
mostrándome
su cuerpo de semilla

Se abría y deshacía
y de sus partes brotaban
asociaciones dormidas

Enamorados

en amor, morado
enajenados

Encantándome se sucedían
domos y cúpulas de encanto
cantaban en mí

Ascendía en el vértigo
desbarrancándome

en el quiebre
entre canto y dome
canto y en

Entraba y salía
por palacios desiertos
viendo la imagen
del canto y el entrarr
el principio y el final.

La imagen tiene muslos
en su fractal
caderas y llagas
por donde entrar

Es madre y ventolera
su cuerpo fino
acomete y espera

Busca y atiende
la puerta
con silbante solicitud
la urge amándola
y al golpe terso

del portal
entra rodando
a su lugar.

Nadie veda el mismo palacio
una vez cruzado el portal
nadie observaría las mismas flores

más que por un don
de ubicuidad

La coincidencia es un alcance
milagroso del azar
el cruce de dos vectores
poco cuidadosos quizás

Cada palabra
aguarda al viajero
que en ella
espera hallar
senderos y soles
del pensar

Esperan silentes
y cantarinas

cien veces locadas
y trastocadas
agotadas por un instante
y vueltas a despertar

Perdidas o abandonadas
esplenden de nuevez

Cuerpos celestes
cada una
en su movimiento

Estructura cuárcica
al oído y al tacto
interior

Música corporal
sus formas transforman
nacen y mueren
y se solazan
en la unión

Espacio
al que
compenetramos

Amos del com
pene y entrar

Amos y dueños
del palabrar
o aman ellas
nuestro labrar

Lo desean
como nosotros
a ellas.

Las palabras deseaban hablar
y escucharlas fue la primera labor.

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

fu_{nda} el ente

ali_{ado}

del vi_{ento}

bruñe al

ma_r

per_{mite}
el **dón**

co_ntemplar

sol i dar i dad

común
única
acción

imagin_{en} acción

i tu (Tsé-Tsé, 2004)

Este libro explora un lenguaje poético creado a partir de los cognados, las raíces comunes del idioma inglés y el español. Algunos de los poemas que lo integran fueron publicados previamente en su libro *Instan*, Kelsey Street Press, 2002.

“El *i tu* nace del *Instan* y el *Instan* empezó como una palabra ondeada, una ola que caía en mi cuaderno nocturno. Se abrió y me invitó a entrar. El libro es el viaje al interior del *instan*.”

De inmediato comprendí que su lengua no era ni español ni inglés, si no un lenguaje intermedio, “legible” o “ilegible” des- de los dos. Un puente verbal igualmente inexistente y posible en los dos. “El verbo instar, urgir, presionar, rogar y exigir, apa- rece en español en 1490.” “Súplica o petición. Urgir la pronta ejecución de una cosa.” (Real Academia Española)

En inglés “instar” significa “forma o figura”; “to stud with stars” (llenar de estrellas) o “to be evenly balanced, to stand upon.” También designa el estado larval de un insecto durante la me- tamorfosis. (Webster Third New International Dictionary)

Un *cog nado potens!*
Un puente hacia la memoria de un origen siempre potencial,

un instante de disolución y creación a la vez.

Una adivinanza que se abre y desdobla para dar lugar a una más.

Instan eran *hatunsimi*, una “palabra preñada, que salen mu- chas de ella.” (Diego González Holguin, *Vocabulario de la lengua General de Todo el Peru, llamada lengua Quichua o del Inca*, Cuzco, 1608.)

La pregunta alimenta el enigma.

En el Ande, una pregunta envía un eco a la Vía láctea *Wiraqo- chan*, lago e’grasa, la casa del mamar, donde la fuerza vital, la leche y el tiempo se renuevan al preguntar”

(Fragmento)

i tu

alba saliva

el instan

lime bending

tongue

madre

del habla

imán

del gen

entwine

the betwixt

double

thread

palabra

estrella

mother

of time

el sign

o

no es

si no

insi

nua

t

ción

de la nube
en la nave

ga
t
ción

the nuance
of words

the mist
to go through

luz y del qué

imantando
el cruzar

respond
e
sibila

¿cuál es
nuestra
verdad?

¿por qué
estamos
aquí?

the eye
is the I?

i tu

¿cuál
entre medio
es nues tro
lu gar?

res pond
er
es libar,

ofrendar
otra vez

corazón
del aquí

luz del
portal

mei
del migrar

cambiar

el corazón
del estar

el in mi
grant
e

changing
the heart
of the ear
th

i tu

alba del habla,
amanecer del estar,
palíndrome del tiempo
alquimia del nombre
el instan

El alma es co-autora del instante.
Humberto Giannini

El continuum del tiempo es cortar.

Tem
p
oral.

La lengua nos oye, el silencio es su mar.

El instante es el ser del estar?

El or del "origen,"
su con templación,
"the coming out of the stars?"

El tiempo despierta al interior del hablar.

Despertar, "to awake" o "awak," "el que teje"?

"Hay que acompañar el hilo", dice Don Pablo, jalando y soltando a la vez la cuerda de un trompo para hacerlo bailar.

El Buda, oyó el tocar de una cuerda y se iluminó: muy tirante se corta, muy suelta no canta.

Una lengua ve en la otra el interior del estar.

El poema se desvanece en el vórtice entre las dos.

i tu

Awayo

mi
away!

Voy a tejer
mis tres
lenguas away.

El Arte no está en el objeto, ni en el ojo del que lo ve, si no en el encuentro de los dos. El encuentro es el néctar, la ambrosía de los dioses.

Hedda Sterne

Un no-lugar para el encuentro, la palabra se esfuma y queda la conexión un continuo desplazamiento, una transformación.

Perception is change
Nicholas Wade

i tu

“Ser” es “lo mismo” y “crecer.”

Ñoqa kan kani. “Self” is same.

“Tú eres lo mismo que yo”

Naca que no!

Tu diferencia,

tu per

son,

el sonar de tu voz.

La música de las cuerdas en tensión,

tu intención.

Las diez mil cosas suenan diferentemente y cada una llega a ser sí misma por sí misma —¿quién podría crear una música así?

Chuang-Tzu

Libro Venado (n direcciones, 2022)

Libro Venado es una aventura artística y epistemológica que parte del poema cantado y danzado en el rito del venado de la comunidad yaqui, y despliega una meditación amplia acerca de las posibilidades de asimilar cosmovisiones y concepciones ancestrales de lo poético a través del dibujo, el testimonio, el ensayo, la cita y la traducción. Integrado por varias secciones y atravesado por distintas lenguas y discursos de diferentes áreas del conocimiento, se plantea al mismo tiempo como un libro total y como una indagación en el error, en el “no saber” y en el fracaso.

Vicuña sostuvo y desarrolló este proyecto, vinculado a su relación de amistad e intercambio con el poeta Jerome Rothenberg, pionero de los estudios de etnopoésía, durante prácticamente dos décadas, desde los años ochenta, hasta que pudo realizar su primera edición en Argentina. Algunos textos que integran *Libro Venado* son objeto de las *performances* que la artista realiza con el músico Ricardo Gallo.

Vivo en este poema hace tiempo y vuelvo a él por cualquier resquicio,
cualquier entrada que me de.

No ser me da un lugar, me permite ser con.

Los poetas orales vuelven a él generación tras generación desde hace miles de
años, cantando siempre el mismo poema, que cambia y se mantiene a la vez.

¿Qué hay en su sed? ¿Qué hay en el poema que responde a esa sed?

El poema venado quizás es el espejo donde la sed y el agua dialogan en el
intercambio recíproco de la relación.

Y nosotros, sus lectores, somos el desierto sediento del agua de la poesía.

El desierto florece cuando lo miran. La humedad de la mirada le da vida.

El poema no está en la escritura, sino en el rito oral.

Si la escritura 'mata' el poema, algo del poema, un polvo pendenciero
renace en la mirada del lector.

El poema vive en el entre, el intervalo entre las lenguas y los sonidos.

El entre nos invita a entrar en el espacio imponderable de la imperfección,
la imprecisión del no saber. Ahí siento el poema vibrar como una luz,
una sed que baila en el agua del sonido.

Ahí invito a mis lectores, viajeros como yo entre todas las imperfecciones.

CANTO TRECE

ahora
 somos
la nube a punto de romperse
 la nube rompiéndose
ahora
 somos
la nube a punto de romperse
 la nube rompiéndose
ahora
 somos
la nube a punto de romperse
 la nube rompiéndose

allá lejos
 en el mundo de flores
 bajo la luz
pálida y azul
 del amanecer
una nube gris de agua
 llega a lo alto
trae niebla
 y lluvia
y el suelo brilla
 ahora
somos
 la nube a punto de romperse
la nube rompiéndose
 ahora
 somos la nube
a punto de romperse
la nube rompiéndose

La Caza

La caza es el misterio:
llegar a ser lo que se es.

Cazar es oír

Cazan el silencio
Cazan el cansancio
Cazan la agonía

Las flechas se piensan a sí mismas

La cuerda sagrada
Nos une al momento

El momento es el peregrino

ALIENTO FLOR

Soy la flor
dice
no una flor, sino una relación

insecta-flor
agua-tierra
hongo-luz

En náhuatl la flor es flor y canto: *in xochitl in cuicatl*
En griego es *anthos*.
Antologar es “juntar flores”

Flor logo
Palabra flor
xochilantho
florantho

Flor es la palabra flor

— João Cabral de Melo Neto

El “mundo flor” es la percepción del “mundo flor.”

“El *satori*, la iluminación es abrir la mente-flor”

— D.T. Suzuki

Me las corté como si fuese
la cortadora que está ciega.
Corté de un aire y de otro aire,
tomando el aire por mi selva...

La flor del aire
— Gabriela Mistral

El aliento espiral es la invención del respirar.

Las bacterias soñaron el respirar
el arte de comer luz:

Foto sintetizar fue el primer poetizar,
y el óxido del poema, el oxígeno original.

La cianobacteria se hizo planta al llegar a tierra,
el viento del hongo la hizo oxígeno en flor.

La luz respira en las plantas, el pulmón se abre como una flor.



'El aire se sacrifica haciéndose voz.'

Kaushitaki Upanishad

El habla es la ofrenda del respirar y la lengua del respirar es la relación, “volver a llevar atrás.”

*¿No son los hechos flores
y las flores hechos
poemas flores
y todos los trabajos
de la imaginación intercambiables?*

William Carlos Williams

Novalis escribió en 1798: “*el poema lanza a los cuatro vientos el polen de una floración futura.*”
La palabra ‘futuro’ es ‘ser’ y ‘hacer crecer.’

futurūs, de bheu, ser.

* Además de las mencionadas, para la siguiente edición fueron consultadas las siguientes publicaciones: *El zen surado* (Con estudio preliminar de Julieta Lynd, Santiago de Chile, Catalonia, 2013), *Diario estúpido*, (Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2022), *Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado* (Madrid, CAM2, Turner y Kunstinstituut, 2021).

Cecilia Vicuña. Transandina fue realizada en el marco de la exhibición La exhibición *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)* presentada en MALBA entre diciembre de 2023 y febrero de 2024. Forma parte de los programas públicos ofrecidos por el departamento de Literatura del museo en ocasión de la exhibición.

El jueves 30 de noviembre de 2023 como antesala de la inauguración de *Soñar el agua*, primera exhibición retrospectiva de la poeta y artista visual chilena Cecilia Vicuña en Argentina, se celebró en la terraza del museo un encuentro de la artista con poetas argentinos que –en modos que van de la amistad a la edición, y de la traducción a la experiencia compartida durante el tiempo en que Cecilia Vicuña vivió en Buenos Aires– son y han sido interlocutores suyos. La artista dialogó junto a Gerardo Jorge, poeta y editor de su obra *Libro venado* y Magdalena Arrupe, coordinadora de Literatura de MALBA, acerca de su poética y la historia de sus libros y performances. A continuación leyeron poemas propios los poetas Liliana Ponce, Arturo Carrera y Gerardo Jorge, y culminó con la lectura de poemas de Cecilia Vicuña por Miguel López y la propia artista, Cecilia Vicuña.

Los miércoles 31 de enero y 14 de febrero de 2024 se realizaron dos jornadas de aproximación a la poesía de Cecilia Vicuña en el marco del ciclo Rondas, que propicia la reflexión y el intercambio en torno a la literatura y las artes visuales, a cargo de artistas y escritores invitados, en el marco de las exhibiciones temporarias, programado por el departamento de Literatura del museo. En la primera, se abordaron las relaciones entre arte, poesía y ritualidad; en la segunda, el recorrido de Cecilia Vicuña en ese mismo sentido, ambas a cargo de Gerardo Jorge.

La publicación *Cecilia Vicuña. Transandina* es una pieza descargable que condensa parte del espíritu de estos encuentros de aproximación a la obra poética de la artista realizados en Buenos Aires.

MALBA
LITERATURA

Dirección
María Soledad Costantini

Coordinación
Magdalena Arrupe
Carla Scarpatti

CECILIA VICUÑA.
TRANSANDINA

© Malba, 2024
© Cecilia Vicuña, 2024
© Gerardo Jorge, 2024, por los textos
“Cecilia Vicuña. Transandina” y
“Un casi no ser nada que lo es todo”
Reservados todos los derechos
para esta edición.

Edición
Magdalena Arrupe

Diseño
Bruno Fernández

Diagramación
Pablo Branchini

Investigación de archivo
Magdalena Arrupe y Verónica Rossi

Corrección
Socorro Giménez Cubillos

Este dossier fue desarrollado en el marco de la exhibición *Cecilia Vicuña. Soñar el agua. Una retrospectiva del futuro (1964-...)* 08/12—26/02/2024 organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y la Pinacoteca de São Paulo. Curador: Miguel A. López.

Los poemas transcritos corresponden a las ediciones: *PALABRARmas* (Santiago de Chile, Editorial USACH, 2023), *i tu* (Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2004) y *Libro Venado* (Buenos Aires, n direcciones, 2022).

Las imágenes de las páginas 1, 9, 11, 13, 19, 22 y 30 pertenecen al Archivo de Cecilia Vicuña.

Foto de tapa: Cecilia Vicuña en el árbol histórico de Avenida Quintana, barrio de Recoleta, Buenos Aires.

Las fotos de las páginas 12, 18, 21 y 65 fueron tomadas por Alejandro Guyot para Malba.

Agradecimientos: A Maricruz Alarcón, José de Nordenflycht, Archivo Cecilia Vicuña y a las y los editores que volvieron accesible la obra de Cecilia Vicuña a lo largo de todos estos años.



Velada de poesía
Arroyo de la voz: Cecilia Vicuña y amigos
Jueves 30 de noviembre, 2023, Malba

MALBA