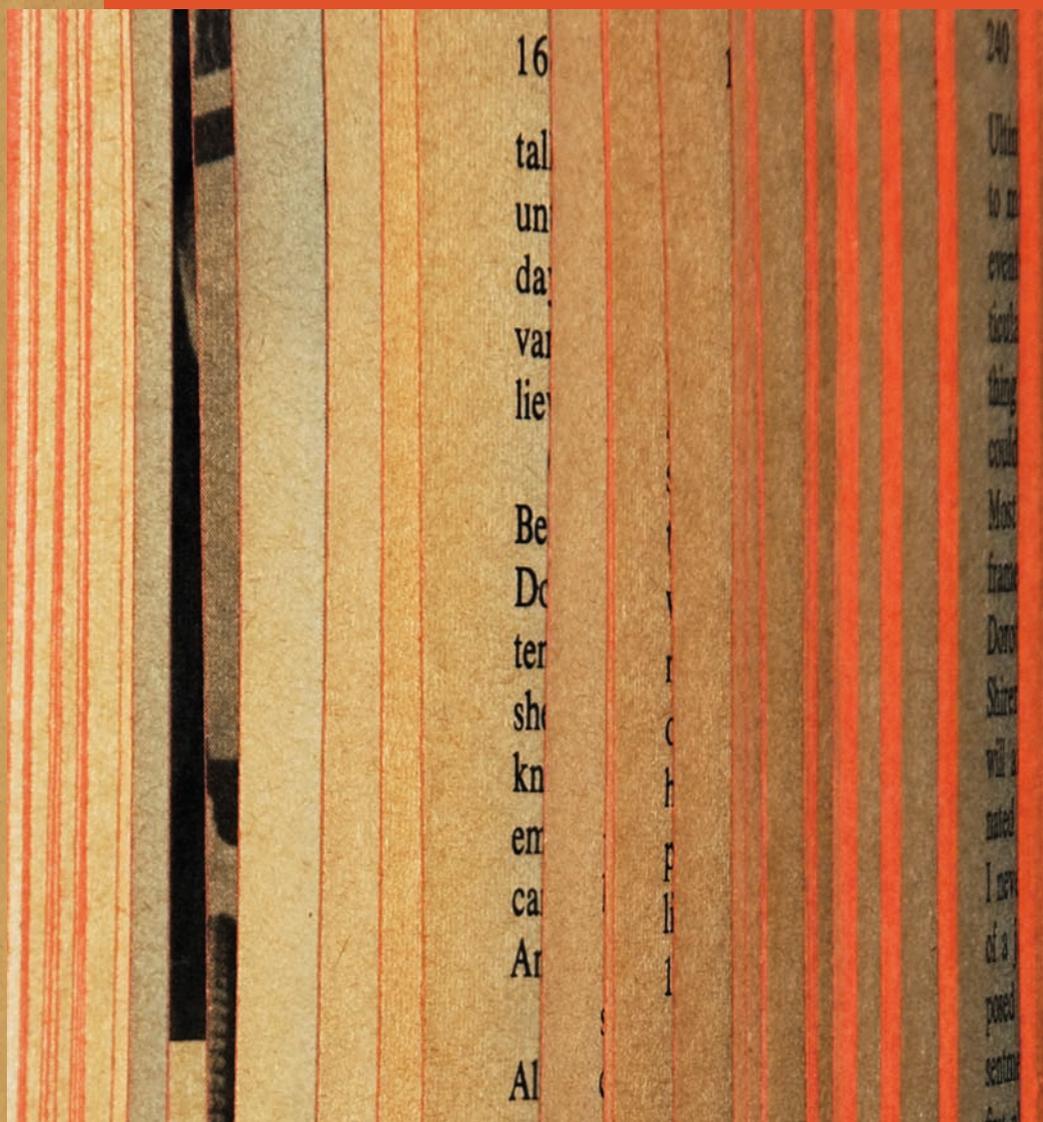


Ottmar Ette
Julio Prieto (eds.)

POÉTICAS DEL PRESENTE

Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea



POÉTICAS DEL PRESENTE

Perspectivas críticas sobre
poesía hispánica contemporánea

OTTMAR ETTE Y JULIO PRIETO (EDS.)



IBEROAMERICANA - VERVUERT 2016

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)».

© Iberoamericana, 2016
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2016
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
<http://www.iberoamericana-vervuert.es>

ISBN 978-84-8489-991-4 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-551-1 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-889-5 (e-book)

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros
Imagen de cubierta: Erica Baum, *Red Lines* (2010), reproducción por cortesía de Erica Baum y Bureau New York © Erica Baum 2010

Índice

PREÁMBULO	13
------------------------	----

I. ENTRADAS

LA LÍRICA COMO MOVIMIENTO CONDENSADO: MINIATURIZACIÓN Y ARCHIPIELIZACIÓN EN LA POESÍA Ottmar Ette	33
---	----

EXILIO COMO CRÍTICA, POEMA COMO EXILIO: MOMENTOS DE CRUCE Y DESAPARICIÓN DESDE LA POESÍA LATINOAMERICANA, APROXIMADAMENTE Eduardo Milán	71
---	----

LA (IN)COMUNICACIÓN SOCIAL EN LOS LÍMITES DE LA VOZ (HACIA UNA POÉTICA DE LA CRISIS) Antonio Méndez Rubio	83
---	----

VOLVER A LOS XIX: ACERCA DE LO CONTEMPORÁNEO EN LA POESÍA Edgardo Dobry	101
---	-----

OCTAVIO PAZ: HISTORIA, POESÍA Y CAMBIO DE ÉPOCA EN EL ÚLTIMO FIN DE SIGLO Gustavo Guerrero	113
--	-----

UNA OJEADA AL RELÁMPAGO: EL POEMA Y LA CIBERLECTURA EN TIEMPOS DE DESATENCIÓN Eduardo Espina	123
--	-----

INTERMEDIO: LÍNEAS DE FUGA

DE DÓNDE SON LOS POEMAS	
José Kozer.....	145

LA DENSIDAD	
Carlos Piera	153

TRAVESÍAS: LECTURAS CRÍTICAS

CONTRADECIR Y SIGNIFICAR: LA POSTVANGUARDIA REVISITADA	
DE ARTURO CARRERA	
Esperanza López Parada.....	167

ANÁBISIS Y EUDAMONÍA: UNA LECTURA DE LA POESÍA DE CORAL	
BRACHO	
José Morales Saravia.....	189

MERCANCÍA Y LA IMAGEN COMO INCISIÓN: LECTURA DE	
HÉCTOR VIEL TEMPERLEY	
William Rowe	211

HÉCTOR VIEL TEMPERLEY, HOMBRE AL AGUA	
Mariana Di Ció	223

HILOS TRANSVERSALES: NOMADISMOS EN LA POESÍA DE CECILIA	
VICUÑA	
Julio Prieto	237

LEER LO NO ESCRITO: LOS GRAFISMOS DE MIRTHA DERMISACHE	
Francisca García.....	259

UNA POESÍA POBLADA DE VOCES	
Niall Binns	273

INSTANT STABILISÉ, TIEMPOS ANDRÓGINOS: ACERCA DE ALGUNAS DISLOCACIONES TEMPORALES EN LA POESÍA MEXICANA ACTUAL	
Rike Bolte.....	287
LA POESÍA A CONTRATIEMPO DE EDGARDO DOBRY	
Valentina Litvan.....	301
DE LA CALABAZA A LOS CONTENEDORES: LA POESÍA DE SERGIO RAIMONDI Y LA CUESTIÓN DE LA TRADUCCIÓN	
Timo Berger.....	311
UNA NUEVA INCUBACIÓN DEL CARIBE EN LOS POEMAS “HUEVO” DE MAYRA SANTOS-FEBRES	
Alan Mills.....	327
LA CONSTRUCCIÓN DE UN MAPA DE NO-LUGARES: POETAS ESPAÑOLES EN EE.UU.	
Yvette Sánchez.....	339
LA ESCRITURA DE LA PROVOCACIÓN: EN TORNO AL 11-M	
Marcos Canteli.....	355
SOBRE LOS AUTORES	371

Hilos transversales: nomadismos en la poesía de Cecilia Vicuña

Julio Prieto

Universität Potsdam

“Cuál entre medio / es nues tro / lu gar?” (2010: 121). La pregunta de Cecilia Vicuña en “Alba saliva”, poema incluido en su libro *Instantan* (2002)¹, puede servirnos de entrada para rastrear los modos en que su poesía piensa la migración y el nomadismo: experiencias de transterramiento –el estar fuera o en otro lugar– donde lo “exílico” de la poesía² se liga a una triple dimensión transmedial, transcultural y transareal³. En este ensayo me interesa examinar cómo a partir de la figura del nomadismo, vinculada a una determinada experiencia exílica (pero no intercambiable con ella),⁴ se pone en juego una práctica de cruce de territorios en sentido amplio, y cómo a partir de esa práctica emergen visiones de mundo que posicionan la poesía en el presente.

-
1. Una segunda versión de este libro se publicó en 2004 con el título *I tú* en la editorial bonaerense Tsé-Tsé. Aquí cito por la versión recogida en la antología *Soy vos* (2010).
 2. Sobre lo exílico de la poesía véase el ensayo de Eduardo Milán incluido en este volumen, así como Milán 2013: 345-69 y Garrido Alarcón.
 3. Acerca de este concepto, véase Ette 2012.
 4. Nacida y criada en Santiago de Chile, la poeta y artista plástica Cecilia Vicuña ha vivido la mayor parte de su vida adulta fuera de su país. A principios de los años setenta se trasladó a Londres, donde le sorprendió el golpe de estado de Pinochet mientras cursaba estudios de arte; tras unos años en Bogotá se exilió en Nueva York, donde reside desde 1980.

No es posible aproximarse a la obra de Cecilia Vicuña sin considerar lo “transversal” de los hilos con que trama su proyecto poético. Además de darse en forma de libros en el sentido más o menos tradicional del término⁵, la obra poética de Vicuña recorre un amplio espectro de experimentos plásticos, performativos y textuales que incluye acciones e instalaciones artísticas, poesía visual, *happenings*, pintura y escultura, artes textiles, cine y fotografía. En cuanto a este amplio espectro de prácticas habría que resaltar su íntima cohesión: no se trata de prácticas aisladas o paralelas sino de un conjunto orgánico cuya coherencia le viene dada por la visión poética que surge *a través de* ellas, en la relacionalidad de esas prácticas. Para tomar prestado un calambur de la autora, esta poesía se da entre el “palabrar” y el “palabrir” (Vicuña 1984: 34): en la apertura de la palabra a las movibilidades que emergen en los cruces de escritura, visualidad y acción/actuación. Según lo expresa en el poema “Purmamarca”, “el poema no es la palabra, ni está en la tierra, ni en el papel, sino en el cruce y unión de los tres en el lugar que no es” (Vicuña 1997: 92). En ese sentido, es crucial considerar cómo las visiones transculturales que emergen en esta poesía se vinculan a la dimensión transmedial de un proyecto que pone en juego un alto grado de relacionalidad entre distintas prácticas y tradiciones textuales y visuales.

Poesía y espaciamiento del lugar

El emblema de esta poesía podría ser la “duna viajera” (“huaca purpur”, en quechua) a la que Vicuña dedica un poema del libro *Templo*, publicado en Nueva York en 2001, y que describe así en la

-
5. De hecho sus libros de poesía suelen adoptar formas híbridas y poco convencionales. Muchos de ellos, desde *Saborami* (1973) y *Precario/Precarious* (1983) –sus dos primeros poemarios– hasta *QUIPOem* (1997), son libros-objeto que incluyen diversos materiales extralingüísticos (*collages*, dibujos y fotografías, hojas de árbol, papeles arrugados y quemados, etc.) o, como en el caso de *Instan/Itú* (2002, 2004), poesía visual y caligramas que reimaginan inventivamente el formato “libro”.

nota epilodal de su antología poética *Soy yo*: “*Huaca purpur*: una inmensa duna cambiante y viajera que se desplaza como un signo por el desierto del valle Virú en la costa norte del Perú” (2010: 144). La referencia aquí al espacio geográfico y cultural andino bajo el signo de la movilidad denota una operación que marca la poesía de esta autora, sobre todo a partir de su seminal poemario *La Wiquña* (Santiago 1990), y que también es central en las acciones e intervenciones artísticas –lo que Vicuña llama “precarios”– que viene realizando desde los años sesenta: la apelación a la cultura andina y a las culturas indígenas de América, no desde la afirmación de una identidad raigal o como recuperación de un “origen” perdido⁶, sino en su relacionalidad con otros espacios y tradiciones, en cuanto reactivación de lenguas y saberes que se proyectan creativamente en el presente y en la dimensión prospectiva de un origen futuro.

Este enlace entre la poesía moderna, las artes plásticas contemporáneas⁷ y las prácticas poéticas de las culturas indoamericanas implica un gesto político muy específico. Como observa Jerome Rothenberg, poeta norteamericano con quien Vicuña colaboró en varios proyectos, la dimensión política de ese enlace tiene que ver no tanto con el rescate o la preservación de prácticas históricamente marginadas como con su reactivación en el contexto de las transformaciones tecnológicas y culturales del presente, en el sentido de la imaginación de modos de vida y sociabilidad alternativos. En “Ethnopoetics and Politics”, ensayo publicado en 1968 donde introduce el concepto de “etnopoésia” con el que se han vinculado ciertos aspectos de la obra de Vicuña⁸, Rothenberg observa:

-
6. Para una productiva distinción entre las nociones de “identidad raigal” (*identité-racine*) e “identidad relacional” (*identité-relation*), véase Glissant.
 7. En cuanto a los vínculos de Vicuña con movimientos artísticos vanguardistas y neovanguardistas (desde el dadaísmo de Kurt Schwitters al *land art*, el *arte povera*, el *performance art*, el neoconcretismo de Hélio Oiticica y Lygia Clark, o el colectivo de arte “Tribu No”, del que fue cofundadora en los años setenta) véase de Zegher y Bianchi.
 8. Véanse Gálvez-Carslyle y Bados.

More important than the defense of a particular system seems to us the contribution of the “primitive” (the traditional tribal) to whatever world we may yet hope to bring about. [...] Any language poetry (language-centered poetry) among us would, it seems to me, be advanced by a heightened awareness of the ways in which language (as our principal cultural-bearing instrument) shapes reality in divergent times and places. (Rothenberg 1990: 9-11)

En esta poesía un lugar es significativo por cómo se comunica con otro lugar. Su lema bien podrían ser los versos del poema “La Wiq’uña” incluido en el libro homónimo: “Mover el pelo / al norte y al sur”. Esa es una de las operaciones más fértiles de la poesía de Vicuña, que continuamente se desplaza “a contrapelo” de los imaginarios culturales del Norte y del Sur, problematizándolos en cuanto unidades estáticas y autosuficientes⁹. Ahora bien, la crítica de las ideologías territorializantes va ligada en Vicuña a un específico posicionamiento de la poesía: no se trata aquí del indefinido “pasar a otro lugar” donde todo sería intercambiable que proponen ciertos discursos posmodernos, sino que de una manera muy específica se inscriben las asimetrías y desigualdades sociales y geopolíticas que determinan históricamente la relacionalidad entre pueblos, lenguas y culturas¹⁰.

Veamos cómo se articula ese trabajo de contrapunteo transcultural en los poemas finales de *La wiq’uña* –“Selvaje matar”, “Yaguarete”, “El último colibrí”, “Bá surame”–. En estos poemas emerge una crítica ecológica y geopolítica que se compone a través de veloces saltos transareales, una serie de “saltos de tigre al pasado”, diríamos en términos de Benjamin¹¹: del tigre andino pasamos al jaguar nahua,

9. Como observa Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*, “lo decisivo en arte es: cepillar el mundo a contrapelo” [“Wie in der Kunst das entscheidende ist: Natur gegen den Strich bürsten”] (Benjamin 1991: 1011; mi traducción).

10. En cuanto a los efectos de “descentramiento” que produce esta poesía tanto en la relación texto/imagen como en la relación entre centros y periferias geopolíticas y culturales, véase Kuhnheim 2004: 50-62.

11. Véase la tesis XIV de su ensayo “Sobre el concepto de historia” (Benjamin 1969: 261).

al yaguareté guaraní, al mito postcolonial del Inkarrí, a la sabiduría popular maya, al Tao Te King y a José María Arguedas. En ese recorrido nomádico las nociones de “brillo” y “reflejo” van ganando una complejidad prismática de matices que se acarrearán desde distintos contextos discursivos, reflejándose múltiplemente unos en otros. En esa compleja irradiación de sentidos se esboza una vectorialidad que inscribe la dimensión de la lucha política en un escenario global de asimetría y desigualdades de poder, donde la denuncia de la devastación ecológica –“selvaje matar / bulldoza tu sierra” (Vicuña 1990: 80)– se vincula con las luchas de los pueblos y sujetos subalternizados en el contexto contemporáneo del capitalismo global: “*Estamos brillando dicen los obreros en huelga. / Hay una gran luz en nuestras vidas*” (1990: 84). En la dicción nomádica y transcultural de esta poesía, “estar brillando” –como lo están los obreros en huelga en la cita de José María Arguedas que cierra esta serie de poemas¹², y como “brillan” el pelaje del tigre-espejo quechua “que aprendió a reflejar” y el jaguar nahua “que ve por el espejo del corazón” (1990: 84)– se resignifica para nombrar el disenso, la disposición a alzar la voz contra una injusticia. O bien, para ponerlo en términos del imaginario indoamericano que movilizan estos poemas, el deseo de recuperar la “neblina vital” que alienta los corazones y dejar de “andar vacío” –pues como nos recuerda otro poema, en quechua “andar vacío” es no recordar, no tener ‘flor adentro’” (1990: 72)–.

El proyecto poético de Vicuña implica así una específica “*poiesis política*”, para retomar la noción de Giorgio Agamben (2005: 179)¹³. El recordar que como diría Auden es inherente a la poesía

12. El texto aquí citado por Vicuña es el poema de José María Arguedas *Tupac Amaru kamaq taytanchisman / A nuestro padre creador Tupac Amaru*, originalmente escrito en quechua y publicado en Lima en 1962 en edición bilingüe con una versión en castellano del autor.

13. Agamben relaciona esta noción con un “desgarro en el tiempo” (2005: 161), una *epoché* de la temporalidad íntimamente ligada al hacer poético: lo que se da como entrega y ocultación (entrega en el modo de lo que se da y se retiene) de la “estructura misma del estar-en-el-mundo del hombre y de su relación con la verdad y con la historia” (2005: 163). Por la vertiente política de la *poiesis* emerge la dimensión de “pertenencia al mundo”, sobre la cual observa: “En esta

en cuanto “*memorable speech*” (1935: v), se alía a lo precario de las memorias, imaginarios y prácticas subalternizadas, al recuerdo de lo reprimido en el “inconsciente político” del capitalismo global, en términos de Jameson (1981). Esa poética del recordar transcultural se orienta a la apertura de un horizonte de acción y transformación que está ligado a la etimología de la palabra “migración” en cuanto “cambio de corazón”, según se indica en la nota lexicográfica que aparece al final de su antología *Soy yos*: “*mei*: cambiar; *migrar*: corazón cambiado (corazón, del latín *cor* y *gra*)” (Vicuña 2010: 147).

Entretejer el entredós

En el poema bilingüe “Alba saliva” que cité al principio, Vicuña vincula específicamente el tema del “corazón cambiado” con el entre-lugar del sujeto migrante¹⁴. En este poema es notable cómo la subjetividad migrante deviene visible a través de un inventivo juego verbal, del espaciamento del texto y la exploración de una intermitencia interlingüística –un trabajo de “entretejer el entredós” [“entwine the betwixt” (2010: 119)] por el que emerge una visión de sociabilidad alternativa basada en el concepto de *reciprocidad* (noción cardinal en la filosofía política de los pueblos originarios andinos)—:

¿cuál
entre medio
es nues tro
lu gar?
[...]
mei

dimensión, el estatus poético del hombre sobre la tierra encuentra su propio sentido. [...] Sólo porque en la *epoché* poética él vive la experiencia de su estar-en-el-mundo como su condición esencial, se abre un mundo para su acción y su existencia. Sólo porque él es capaz del poder más inquietante, de la producción en la presencia, es capaz de práctica, de actividad libre y deseada” (2005: 164).

14. Sobre el sujeto migrante, véase Cornejo Polar.

del migrar

cambiar

el corazón

del estar

el in mi

grant

e

changing

the heart

of the ear

th

[...]

mi sed

de un

futur

o

re late

de volver

el jugueto

vital

la justicia

de la relación

el gramma

ticar

de un

recipro

car.

(2010: 121-122)

La cuestión de la migración es una inquietud recurrente que emerge con particular fuerza en los poemas finales de *La Wiquña*. En el último poema del libro, “Ba Surame”, se produce a partir de la lúdica deriva y descomposición léxica una resemantización del Sur geopolítico ligado a la periferia y a los “desechos” del capitalismo: esos desechos que migran entre el espacio indígena suburbano del poema “El último colibrí” y las ciudades de Quito y Santiago invocadas en el “explicatorio quebrado” que a lo largo del libro se inserta entre los poemas a modo de interludio o glosa interpoemática. “Esmoga tu llama / mi picaflor // Desecho / rubiando / en el basural” (Vicuña 1990: 86), lo que en el “explicatorio quebrado” se glosa así: “‘Tienes que apurarte, nos estamos acabando’, dice el colibrí. / En Quito vi picaflores que seguían las luces del tránsito como un camión. / [...] En Santiago los vi haciendo su danza nupcial en el basurero de Conchalí” (1990: 86-87). Veamos el poema “Ba Surame”:

Bá
surame

Sura
en mí

Ven
a surear

Séme
Sur

Sur ame
ya! (1990: 87)

Aquí pasamos del sur de la “basura” a un “amor del sur” que inscribe un disenso en el gesto de hacer visible lo que estaba reprimido y oculto, así como en la resemantización erótica y geopolítica

de lo “indeseable”¹⁵. De una específica dicción de los “desechos” pasamos a una visión de los “desechados” –de lo deshecho y de los des-hechos, de lo que globalmente desecha y deshace un capitalismo depredador–. En cierto modo, en la visión del capitalismo desde el Sur global que articulan estos poemas se reactiva en clave transcultural la figura benjaminiana de la “tormenta del progreso” –cuyos montones de escombros, recordemos, “crecen hasta el cielo” (Benjamin 1969: 257-58)–.

Poética y política de lo precario

Este cruce de lo poético por lo político –cruce que en lo precario de la poesía encuentra un modo de suma y multiplicación, una intensidad– está estrechamente ligado a la “poética de los desechos” que recorre tanto la escritura poética de Vicuña como sus acciones e instalaciones artísticas¹⁶. La pregnancia del recordar transcultural en cuanto operación por la que se cruzan la invención poética y la imaginación política es especialmente notable en la serie de los “precarios”, las instalaciones efímeras que viene realizando desde mediados de los años sesenta, en las que suele trabajar con materiales de desecho y objetos biodegradables (hilos, palos, plumas, hojas, piedras, huesos). A partir de una práctica de montaje ritual, estas acciones e instalaciones resignifican lo precario, recuperando su sentido etimológico de “oración”¹⁷, a la vez que un sentido del peligro que implica todo cruce en cuanto ofrenda (exposición y apertura) a lo otro.

El vínculo entre lo poético y lo político que activa el “recordar” de la poesía es patente en el enlace que proponen los dos primeros “precarios” de Vicuña: *Quipu que no recuerda nada* y *Con-con*,

15. En cuanto a la visión de la política como disenso me remito a Rancière (2004: 38-39).

16. Sobre la “poética del detritus” en Vicuña, véase Polanco Salinas.

17. “Precario”, observa Vicuña, “es lo que se obtiene por medio de la oración. Incierto, expuesto a lo imprevisto, inseguro. Del latín *precarius*, de *precis*, rezo” (1997: 10).

dos acciones de mediados de los años sesenta que se retoman en *QUIPOem*, libro publicado en 1997 que su autora describe como una “autobiografía en desechos”, compuesta a partir de un heterogéneo montaje de poemas y fotografías de acciones, instalaciones, esculturas y artefactos textiles. El enlace entre ambos “precarios” se establece a través de una suerte de quipu virtual o caligramático: una línea horizontal donde se lee en caracteres de imprenta el título del primer “precario”, *The Quipu that remembers nothing, an empty cord*, a la vez que dibuja la frase: “is the core, the heart of memory”. Frase cuyo dibujo (en letra manuscrita que evoca los nudos de un quipu andino¹⁸) se traza en la misma línea que culmina en la imagen fotográfica del segundo “precario”, la instalación realizada en 1966 en la playa chilena de Con-Con (*vid.* figs. 1 y 2).

En esa línea continua a la vez que múltiplemente interrumpida (por el cambio de página, por el cambio de tipografía, por el inestable intervalo entre lo que se ve y lo que se lee), lo que se hace visible, se diría, es la dinámica de interrupciones y continuidades que puntúan “el corazón de la memoria”: las tres décadas transcurridas entre las acciones de los años sesenta y su reconfiguración en el libro publicado en los noventa, así como el enlace transhistórico con las culturas indoamericanas del pasado y del presente, que al igual que las precarias acciones poéticas de Vicuña implican una específica cualidad parpadeante entre lo visible y lo invisibilizado por el colonialismo de la razón hegemónica. Teniendo en cuenta el doble sentido de “con” en castellano y en mapudungún¹⁹, no deja de ser significativo el lugar elegido para la acción—la playa de Con-Con, en el preciso punto donde el río Aconcagua desemboca en el Océano Pacífico—. En la medida en que se inscribe en un lugar de turbulenta y conflictiva “confluencia de las aguas” culturales, la acción apunta a los saltos e interrupciones históricas de la convivencia entre las culturas, a las desigualdades y asimetrías, a los “restos” así como a los retos y posibilidades creativas del “con-con” en un sentido transcultural y transartístico.

18. Sobre los quipus andinos como técnica mnemónica y sistema de escritura no verbal, véanse Salomon y Urton.

19. En lengua mapuche “con” designa una gran masa de agua.

A partir de una exploración etimológica que a menudo deviene neológica, Vicuña trabaja el recordar como *re-cordar*: como re-tejimiento de los hilos, lo que hace vibrar las cuerdas fundamentales. Como lo expresa translingüísticamente en uno de los poemas que aparecen al final de *QUIPOem*: “To remember (recordar) in the sense of playing the strings (cuerdas) of emotion / Re-member, *re-cordar*, from *cor*, *corazón*, heart” (1997: 131). Trabajar poéticamente las palabras y los espacios sería eso: re-componer las telas íntimas, producir zonas/líneas de luz – “hilumbres” que re-cuerdan. En esta “semiótica del tejer” (Lynd 2005: 1590) habría que destacar la dimensión dinámica y prospectiva del re-cordar como punto de partida (o, continuando con la metáfora textil, como punto de *encaje*) para reimaginar la convivencia en tiempos de globalización. En el poema que cierra el libro –significativamente titulado “Arte precario”– la poética de los restos y la figura del “nudo” o *quipu* se asocian a un arte de curar que más allá del “recuerdo” de un antiguo saber andino, abruptamente silenciado por la violencia de la colonización, se proyecta a partir de las ideas de cambio, complejidad y relacionalidad hacia la imaginación de una humanidad futura. Como lo expresa la cita de Macedonio Fernández que culmina la serie de referencias transculturales que cierran el poema y el libro (que además de la cita de Macedonio y la apelación al arte de re-cordar de los quipus andinos, incluye citas del místico alemán Meister Eckhart y del filósofo budista Daisetsu Suzuki) “la humanidad empieza mañana” (1997: 137). La humanidad, para comenzar, necesita re-cordarse, y ese re-cordar demanda una visión y una *poiesis* transcultural.

Palabra abierta, corte temporal

El productivo enlace de lo transmedial, lo transcultural y lo translingüístico que trabaja la poesía de Vicuña se manifiesta ejemplarmente en el doble poemario *Instan / I tú*, que se bifurca en dos versiones –la primera publicada en Nueva York en 2002, la segunda en Buenos Aires en 2004–. La publicación bifurcada en distintos

lugares y versiones conviene especialmente a un texto que su autora describe como “escrito/dibujado en una lengua intermedia entre el español y el inglés, con elementos quechuas” (2010: 146): una “forma caligráfica” que denomina (movilizando lexemas griegos y amerindios) “*gramma kellcani*”. En este (doble) libro se retoma el modelo de estrofa bimembre de versos cortos que evoca visualmente la verticalidad y la operación de trenzado del quipu andino –el patrón rítmico introducido en *La Wiq’uña* y que siguió empleando en sus siguientes poemarios: *Cloud Net* (1999) y *El Templo* (2001)–. A partir de ese patrón rítmico y estrófico se trabaja aquí el trenzado de varios hilos lingüísticos –español, inglés, quechua– cuyos cruces imantan nomádicas esquivras de sentido en devenir.

“*Instan*”, la palabra que da título a la primera versión del libro podría describirse como una “palabra abierta” –una puerta entreabierta en el umbral entre dos lenguas, o bien lo que en quechua se denomina “*hatunshimi*”: “palabra preñada, que salen muchas de ella” (Vicuña 2010: 147)–. A partir de este concepto-matriz –palabra “preñada”, de la que salen muchas palabras– en el poema “Alba saliva” los vocablos se espacializan y deshilachan, abandonando su condición monolingüística –lo que no deja de ser siempre una ilusión de unidad, una fijación contingente atribuida por una comunidad de hablantes o una tradición cultural a una secuencia arbitraria de sonidos–. A la vez que se destrenzan, las palabras se recomponen en tejidos translingüísticos que pueden leerse a la vez en castellano e inglés. En esta “*time bending tongue*” (2010: 109), lo que se curva y torsiona es la ilusión de una temporalidad –una historia, una tradición, una cultura– en que se asienta la ideología logocéntrica y monolingüística²⁰. Esa ilusión de linealidad temporal y unicidad cultural es lo que precisamente se arruina en el *instante* de la visión poética entendida como algo que atraviesa la(s) historia(s) y la(s) cultura(s). De ahí que el instante poético implique crucialmente al tú (*I tú es*, recordemos, el título de la segunda versión de *Instan*), y ello no solo en el sentido de una fenomenología de la lectura o

20. Para una crítica de esa ideología véase Derrida.

Aquí se pone de manifiesto la específica dialéctica de cercanía y lejanía que activa el transterramiento –lo que en términos de Eduardo Milán (2010) llamaríamos la relación entre una “lengua del exilio” y un “exilio de la lengua”–. Si aquí se trabaja *desde el lejos*, la segunda estrofa proyecta un horizonte de desvanecimiento de la lejanía que en cierto modo está ya realizándose en esta poesía –lo que no deja de rehilar la paradoja de que ese propósito de “deshacerse” de la lejanía a través de un acercamiento entre las lenguas reinscriba de hecho la *diferencia* de los tres idiomas en que se expresa. Particularmente notable es el juego neologístico a partir del andino *awayo*, término quechua derivado del verbo *awak* (“tejer”)²³, que designa los chales de colores festivos que suelen vestir las mujeres andinas, a menudo utilizados como portabebés²⁴. El juego de palabras translingüístico “awayo mi away” sugiere así la figura del tejer como un hacer que nutre o *acuna* la diferencia cultural y lingüística, a la vez que apunta a un entrelazamiento que desharía la distancia entre las distintas vetas o hilos de lo humano –idea también sugerida por el término quechua *allqa* (“prenda de vestir rayada o jaspeada”) que recurre en sus poemas e instalaciones²⁵–. Lo que quisiera resaltar aquí es cómo ese prospectivo punto de encuentro entre las lenguas y las culturas del mundo se vincula a una poética de “continuos desplazamientos y transformaciones”: “Una palabra se esfuma y sólo queda la conexión, un continuo / desplazamiento, una transformación” (Vicuña 2010: 127) –una visión poética que moviliza las dimensiones éticas y políticas de la relacionalidad intercultural y explora la dinámica polilógica de un “ser con”–.

23. El término se introduce en un verso anterior que igualmente apela al juego translingüístico y neologístico entre el quechua y el inglés: “*Despertar, o tejer, ‘to awake’ o ‘awak’, ‘el que teje’*” (Vicuña 2010: 126). El “entretejer” aquí no es solo translingüístico, sino también iconotextual: en varias estrofas de este poema el espaciamiento versal sugiere el entrelazamiento de dos triángulos invertidos, evocando el patrón visual de los tejidos andinos.
24. Para una lectura feminista de la figura del tejer en Vicuña en el contexto de una específica “ginotradición”, véase Keefe-Ugalde.
25. Véase por ejemplo su instalación *Hilumbres / allqa*, realizada en 1994 en la localidad belga de Kortrijk.

En el “instan” de la visión poética en cuanto instante heterológico que arruina la ilusión monolingüística lo que emerge paradójicamente es la visión de lo común a la especie humana —lo común a todo ser humano en cuanto *zoos politikón*²⁶, dotado de un habla cuyo decir (su código) siempre es un co-decir: un “decir con” que proyecta lo ético y lo político en lo poético de una relación—:

La lengua es la memoria de la especie, el código po-ético de una relación:
el deseo e' justicia, el juguito e' la unión, yuxta posición.

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

O así lo veía mi corazón embelesado en la con

templación, templo del *con*.

(2010: 129)

La poesía, entonces, lo poético del instante “interruptivo” es aquí inseparable de las proyecciones éticas y políticas de un “saber de convivencia”²⁷. Un saber dinámico y transformativo, íntimamente ligado a la “historia de las palabras” en cuanto “cosmos verbal”:

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

El comienzo del *com* pre verbal, labor manual, la búsqueda de la paz,

Un terreno común.

La historia de las palabras es un cosmos verbal. (2010: 129)

Lo singular del verso es indisoluble de su visión de “universo”. El corte del instante poético se comunica con el instante de lo sagrado de un “estar con”. Lo que ahí se “con templa” es un proyecto de convivencia global donde serían claves los saberes e in-saberes transversales, lo arqueológico y heterológico de una relación *intempestiva*:

26. Véase Aristóteles, *Política* I, 2, 1253a.

27. Acerca de esta noción véase Ette 2010 y 2012.

El *uni* del verso desea *con* versar. [...]

En el *con* nació el relato de una relación: “llevar atrás” la leche del tiempo.

Una *grammatica* fluía de la *mamma* a la *gramma*: la leche
manando,
la lengua y el trans. (2010: 129)

O bien una visión del amor como *poiesis* política, como propone la doble cita que cierra el poema y el libro, que en su movimiento transareal encuentra un terreno común en lo que dicen el guaraní y el poeta norteamericano George Oppen:

Hipnótico manar,
el *am*
del amor,

no una idea abstracta
si no
una con
ti nui
dad.

“*el amor que congrega*”
dice el guaraní

“*Amor en los genes, si falla*
No habrá más gente sana”.
GEORGE OPPEN.
(2010: 130)

(In)conclusión

La singularidad del proyecto poético de Cecilia Vicuña se podría sintetizar en el intenso vínculo que propone entre la vocación heterológica de la poesía y la activación de “saberes de convivencia” a partir de un com-partir y un com-prender transcultural –una

específica *con-moción* que está ligada a la precariedad a que nos expone (y a los modos de creatividad a que nos llama) el decir y el hacer poético—. En la nota epilogal que cierra *La Wiquña*, donde se evoca la “aparición” de la palabra de la que surgió el libro, se esboza ese enlace entre el decir y el hacer poético con singular nitidez. Merece la pena recordarlo, para concluir con la visión de un comienzo antes que con una conclusión:

El libro empezó como un llamado. [...]

Soñé que una red blanca y radiante envolvía a la tierra como un cristal.

Labios y manos se fortalecían tejiendo.

Una palabra ignota, una forma desconocida empezaba a vivir:

nacía en la tierra la convivencia y la conmoción. El *com*

brotaba como un frijol. Com-partir, com-prender,

moverse juntos en una y otra dirección. (1990: 105)

Obras citadas

- ADORNO, Theodor W. (1958): “Rede über Lyrik und Gesellschaft”. En: *Noten zur Literatur*, Vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 73-104.
- AGAMBEN, Giorgio (2005): *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo M. Kohrman. Barcelona: Áltera.
- ARGUEDAS, José María (1962): *Tupac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Tupac Amaru; himno-canción*. Lima: Ed. Salqantay.
- (1967): *Los ríos profundos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- ARISTÓTELES (2000): *Política*. Trad. M. García Valdés. Madrid: Gredos.
- AUDEN, Wystan Hugh (1935): *The Poet's Tongue: An Anthology*. London: Scholarly Press.
- BADOS, Concepción (2009): “Cecilia Vicuña: poesía visual y afirmación de la identidad”. En: *Casa del tiempo* 2.19, pp. 6-10. En: <http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/19_iv_may_2009/casa_del_tiempo_eIV_num19_06_10.pdf> [10/05/2014].
- BENJAMIN, Walter (1969): “Theses on the Philosophy of History”. En: Benjamin, Walter: *Illuminations*. New York: Schocken Books, pp. 253-64.
- (1991): *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- BIANCHI, Soledad (1988): "Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la Tribu No". En: *Hispanérica* 17.51, pp. 87-94.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1996): "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". En: *Iberoamericana* LXII.176-177, pp. 837-44.
- DE CERTEAU, Michel (1986): *Heterologies. Discourse on the Other*. Trad. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DE ZEGHER, Catherine (1997): "Ouvrage: Knot a Not, Notes as Knots". En: Catherine de Zegher (ed.): *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña / QUIPOem*. Hanover/London: University Press of New England, pp. 17-45.
- DERRIDA, Jacques (1997): *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000): *Devant le temps. Histoire de l'arte et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ETTE, Ottmar (2010): *ZusammenLebensWissen: List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kadmos.
- (2012): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- GÁLVEZ-CARLISLE, Gloria (2001): "La Wiq'uña: locus etnopoético y dimensión femenina". En: Brintrup, Lilianet/Epple, Juan Armando/Mora, Carmen de (eds.): *La poesía hispánica de los Estados Unidos: aproximaciones críticas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 123-131.
- GARRIDO ALARCÓN, Edmundo (2011): "Recorrer esta distancia. Notas sobre el exilio". En: *Revista de Filología Románica*, anejo VII, pp. 9-17.
- GLISSANT, Édouard (1990): *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- JAMESON, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press.
- KEEFE-UGALDE, Sharon (2000): "Hilos y palabras: Diseños de una ginotradición (Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña)". En: *Inti* 51, pp. 53-67.
- KUHNHEIM, Jill S. (2004): *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century*. Austin: University of Texas Press.
- LYND, Juliet (2005): "Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña". En: *PMLA* 120.5, pp. 1588-1607.
- MILÁN, Eduardo (2010): *Disenso*. México: FCE.
- (2013): *En la crecida de la crisis: ensayos sobre poesía latinoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- POLANCO SALINAS, Jorge (2005): "La poética del detritus de Cecilia Vicuña". En: *La piedra de la locura* 6. En: <<http://www.letras.s5.com/cv151006.htm>> [15/05/2015].

- RANCIÈRE, Jacques (2004): *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- ROTHENBERG, Jerome (1990): "Ethnopoetics and Politics/The Politics of Ethnopoetry". En: Bernstein, Charles (ed.): *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*. New York: Small Press Distribution, pp. 1-22.
- SALOMON, Frank (2004): *The Cord-Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Durham: Duke University Press.
- URTON, Gary (2003): *Signs of the Inka Khipu. Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin: University of Texas Press.
- VICUÑA, Cecilia (1973): *Saborami*. Devon: Beau Geste Press.
- (1983): *Precario!Precarious*. Trans. Anne Twitty. New York: Tanam Press.
- (1984): *PALABRAMAS*. Buenos Aires: El imaginero.
- (1990): *La Wiq'uña*. Santiago de Chile: Zegers.
- (1997): *QUIPOem/The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Ed. Catherine de Zegher. Trad. Esther Allen. Hanover/London: University Press of New England.
- (2002): *Instan*. New York: Kelsey Street Press.
- (2004): *I tú*. Buenos Aires: Tsé-Tsé.
- (2010): *Soy vos. Antología, 1966-2006*. Santiago de Chile: LOM.

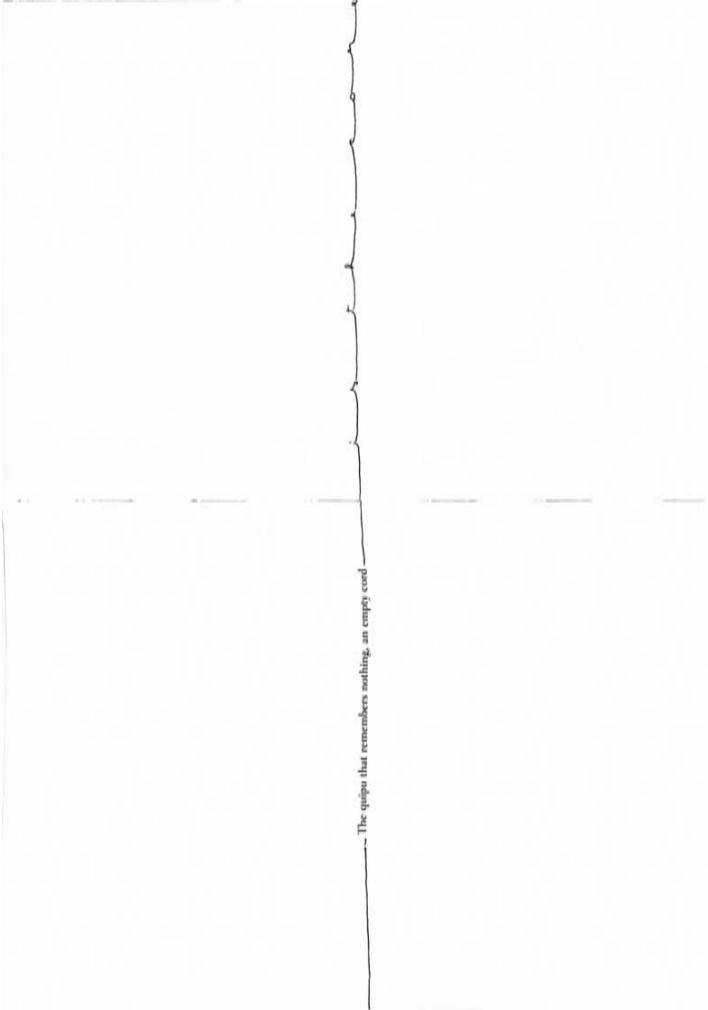


Fig. 1. Cecilia Vicuña, *QUIPOem*, pp. 4-5.



Fig. 2. Cecilia Vicuña, *QUIPOem*, pp. 6-7.