

Resistir/existir: el ensamblaje como estrategia de resistencia en las palabrarmas de Cecilia Vicuña

Carla María Macchiavello

Borough of Manhattan Community College, CUNY, Estados Unidos
cmacchiavello@bmcc.cuny.edu

RESUMEN: Este ensayo se basa en la producción poético-visual de Cecilia Vicuña realizada en Colombia entre 1975 y 1980 a través del concepto palabrarmas, entendido como un ensamblaje y un quehacer ecológico. Tras el golpe de Estado en Chile, Vicuña desarrolló el concepto palabrarmas como una forma de explorar el lenguaje, armarse de este y reconfigurar la realidad. Las palabrarmas son una práctica poética y un proceso que invita a prestar atención a las relaciones de interdependencia e interconexión que conforman el mundo, tomando conciencia del potencial creador (y a su vez destructor) de quienes lo habitan. A través de un análisis de la poesía visual de Vicuña y de la película *¿Qué es para usted la poesía?*, dos áreas que no han sido trabajadas en la obra de Vicuña, este ensayo argumenta que el concepto palabrarmas no solo expande la concepción de la poesía y su relación con las artes visuales, incluyendo otras disciplinas como el cine documental, sino que continúa vigente como estrategia de resistencia social.

PALABRAS CLAVE: poesía, arte, ensamblaje, ecología, participación, resistencia.

RESISTING/EXISTING: ASSEMBLAGE AS A STRATEGY OF RESISTANCE IN THE
PALABRARMAS OF CECILIA VICUÑA

ABSTRACT: This essay is based on the poetic-visual production developed by Cecilia Vicuña in Colombia between 1975 and 1980 through the concept *palabraromas* (words-weapons), which is understood as an assemblage and an ecological endeavor. After the coup d'état in Chile, Vicuña developed the concept *palabraromas* as a way of exploring language, arming oneself with it, and re-configuring reality. *Palabraromas* is a poetic practice and a process that invites us to pay attention to the relationships of interdependence and connection that conform the world, becoming aware of the creative (and destructive) capacities of those who inhabit it. Through the analysis of Vicuña's visual poetry and the film *What is Poetry to You?*, two areas that have not been dealt with in the analysis of Vicuña's work, this essay argues that the concept *palabraromas* not only expands the concept of poetry and its relationship with visual arts including other disciplines like documentary cinema, but it is also useful as a strategy of social resistance.

KEYWORDS: poetry, art, assemblage, ecology, participation, resistance.

Las dos secuencias con las que finaliza la película documental de la poeta chilena Cecilia Vicuña (1948) *¿Qué es para usted la poesía?* (1980) —una mujer silbando desde un cerro y una vista pulsante de la ciudad de Bogotá al anoecer— sugieren una respuesta tentativa a la pregunta que realiza la autora a través de este audiovisual. Ambas escenas presentan dos o más cuerpos —mujer, cerro, ciudad— que se comunican mediante sonidos y gestos sin recurrir al lenguaje verbal. Cada cuerpo o entidad, ya sea individual o colectivo, nos interpela con un lenguaje de signos, sonidos, señas codificadas e improvisadas que pone en movimiento. Sin un discurso hablado, el final de la película parece sugerir que la poesía se desprende del soporte de la página e incluso de la palabra para salir a habitar la ciudad, el cerro, el aire y las piedras, enlazándose con la vida cotidiana. La cinta de 16 mm se vuelve un medio que reúne y yuxtapone estos signos, recreando un esquema de lectura a través de una superficie móvil y palpitante. El cine se vuelve poema.

La película *¿Qué es para usted la poesía?* puede entenderse también como una instancia de materialización de la experimentación llevada a cabo por Vicuña en torno a los límites de la poesía durante los años setenta. En ella

se cuestiona el concepto de la poesía, su lugar, forma y autores, a la vez que nos invita a pensar en los elementos fundamentales del medio. El uso de géneros de otras disciplinas, como el cine, el documental y el formato de la encuesta y la entrevista que se adopta en este, empuja los bordes de la definición de poesía y los desplaza hacia otros espacios, formas y seres. En ese descentramiento, no solo se cuestiona la producción de una autoridad en torno a la poesía, sus especialistas, sino que, al mismo tiempo, se pregunta por su emergencia, su materialización y composición más allá de la palabra: ¿en qué actos de lenguaje emerge?, ¿en qué instancias de comunicación?, ¿incluyen estas a otros seres?



Still de film *¿Qué es para usted la poesía?*

Este desplazamiento de la poesía había comenzado a través de un proceso de escritura que Vicuña llamó entonces palabrarmas. En esta “visión del lenguaje”, las palabras se exploran para descubrir sus contenidos, para crear nuevas palabras, produciendo una implosión del sentido por medio de la excavación y trabajo en torno a la palabra como materia y corporalidad. A través de un proceso de juego, trabajo y cultivo, las palabras se muestran

como escultóricas, visuales, sonoras y performativas, un entrelazado que Vicuña articula como signos verbales y no verbales para ser puestos en acción. El concepto permite entender la palabra como “arma” que actúa en el mundo, como medio de empoderamiento e instrumento de lucha, en el que participan muchos, no solo los especialistas.

Surgidas en un momento de quiebre de varias democracias en Latinoamérica, las palabramas siguen siendo radicales en su propuesta de entender el lenguaje y el arte como armas sensibles y ensamblajes de sentidos, formas de sentir y pensar con las que construimos y transformamos el mundo. Pese a la popularidad que ha ido alcanzando la poesía visual dentro del campo del arte contemporáneo en los últimos años (Davis y Jackson; Cussen; Pérez; Jackson y Small; Nogueira), la etapa de creación de las palabramas de Vicuña en Bogotá no ha sido abordada en el análisis de su obra, ni desde la historia del arte ni desde la crítica literaria. Por este motivo, no me detendré en la producción de objetos o libros objeto como *Sabor a mí* (1973), que también podrían analizarse desde la relación imagen-palabra y que ya han sido materia de estudio de otros autores (Lynd, “La historia precaria” y “Los primeros”, por ejemplo), sino que me concentraré solamente en el concepto de las palabramas, indagando en algunos antecedentes para culminar en la película documental *¿Qué es para usted la poesía?*, en la cual se ensancha aún más la relación palabra e imagen a través del ensamblaje de voces heterogéneas. Mi interés es pensar en la eficacia de este concepto (palabrama como ensamblaje) y su necesidad hoy, cuando las palabras son brutal y evidentemente manipuladas por una minoría privilegiada en el poder. Las palabramas proponen una práctica de transformación tanto del comportamiento como de lo cotidiano por medio de un pensar entrelazado.

ENCONTRAR LAS PALABRAS

Dado su énfasis en la metamorfosis del lenguaje, el concepto palabramas desarrollado por Vicuña fue cambiando a lo largo del tiempo. Su primera formulación emerge en los años sesenta en Chile, en un contexto de cambio social acelerado y marcado por la polarización y los extremos. A nivel internacional, mientras la división ideológica y geopolítica de la Guerra Fría daba un nuevo vuelco con el inicio de la guerra de Vietnam, también se fortalecían los movimientos de descolonización y las luchas por los derechos

civiles a través de la lucha armada, a la vez que surgían nuevos movimientos sociales, incluyendo una nueva ola de feminismo, los primeros movimientos ecológicos y distintas contraculturas. El influjo de la Revolución cubana contribuyó a la emergencia en Latinoamérica de una nueva izquierda que se apoyaba en la lucha armada y llevó simultáneamente a un replanteamiento del rol de intelectuales y artistas en el campo cultural. En Chile, los movimientos estudiantiles se vincularon en gran medida a la reforma universitaria que puso énfasis en la orientación social de la educación, mientras se intensificaba la reforma agraria con el gobierno de Eduardo Frei Montalva y se polarizaba el ambiente político durante la campaña presidencial del candidato socialista Salvador Allende. Parte de este ambiente dinámico y afebrado se refleja en la Tribu No, un colectivo formado espontáneamente por Vicuña, su pareja de entonces —el estudiante de filosofía Claudio Bertoni— y algunos de sus amigos que estudiaban o trabajaban en teatro, arquitectura y arte en la Universidad de Chile¹.

El grupo pasaba del juego, la exploración del cuerpo y la sexualidad, los comportamientos habituales y la experimentación en música y poesía a la manifestación pública de su rebeldía contra las formas convencionales de la literatura y del actuar cotidiano, como quedaría en evidencia en el manifiesto *Los hijos deben enseñarles a sus padres*, distribuido durante el Encuentro Latinoamericano de Escritores, que tuvo lugar en agosto de 1969 en las ciudades de Santiago, Valparaíso y Concepción. Por medio de frases cortas parecidas a aforismos, la Tribu No llamaba a dar fin a la complacencia, al disciplinamiento social y la complicidad de los intelectuales con la clase política (Alcalá 60). Este gesto de rechazo tenía una resonancia especial en un contexto donde se discutía el rol del escritor latinoamericano en el marco del ejemplo proveído por la Revolución cubana. Si bien el tema del encuentro era la “función de los escritores en países subdesarrollados”, la reunión estuvo marcada por la sospecha por parte del público e incluso de algunos de los propios escritores de la capacidad reducida de la literatura para ejercer algún tipo de cambio social y la necesidad de llevar la noción de “compromiso” hacia un camino político militante. Esa sospecha se veía además confirmada por lo que en el encuentro chileno fuera su evidente falta de independencia, particularmente el uso del evento como plataforma de promoción política del gobierno demócratacristiano de Frei (Gilman 141 y 162-163).

¹ El grupo lo componían Vicuña, Bertoni, Coca Roccatagliata, Francisco Rivera, Sonia Jara y Marcelo Charlín.

Como señalaba el manifiesto de 1967 redactado por Vicuña, la Tribu No buscaba socavar la realidad desde dentro, comenzando por la propia vida, lo cual implicaba ser igualmente radical en la subversión del orden como en la empatía amorosa por medio de la coexistencia de los opuestos. El trabajo individual convergía con el colectivo en el grupo, de manera que cada miembro realizaba de forma independiente dibujos, pinturas, grabados, poemas y traducciones que luego compartían en sus reuniones donde se creaban obras conjuntas o se participaba de la de otros (Bianchi 147), se discutían ideas, se creaba individualmente y se colaboraba en la génesis de ideas para llevar a cabo acciones que reinventaran el comportamiento cotidiano². La radicalidad del grupo yacía en su simpleza y vuelco a lo cotidiano y menor, la transformación vital de la experiencia diaria que pasaba por el cuerpo, por el desbloqueo de sus formas de expresión y actuación en un ambiente íntimo, casero y a la vez colectivo.

Un año antes de escribir el *No manifiesto*, Vicuña formuló por primera vez una visión de las palabras en que estas se abrían y descomponían en otras por medio de adivinanzas. Estas podían sugerir en su forma una pregunta (¿qué planeta nos ve desnudos en francés?) y entregar al mismo tiempo una respuesta (Venus) (Vicuña, *Palabraromas* 17). Las palabras emergían como imágenes sensoriales –uniendo sonido, forma, visualidad y significado–, que luego se partían y recomponían en otras palabras. El proceso era espontáneo, mental y físico a la vez: la aparición de la palabra como imagen permitía percibirla como una forma con un contorno o límite específico y como una unidad significativa compuesta por sílabas cuyos sonidos y formas podían evocar otras palabras en idiomas distintos. Al mismo tiempo, la palabra era entendida como un material físico maleable, capaz de ser transformado y rearticulado, permeable a significados aparentemente distantes a su sentido común. Cierta forma de animismo permeaba esta visión, en cuanto la palabra actuaba por sí sola, deformándose para formar otras palabras: “... estaba escribiendo en mi pieza y de pronto ‘vi’ una palabra armarse y desarmarse, bailar y mostrarme sus partes, como si viniera de otra ‘realidad’, la de su propia creación” (Vicuña, *Palabraromas* 11). La puesta en papel permitía volver a cerrar la imagen en palabras, transcribir el juego de las formas y los significados en una adivinanza: “¿El amante del día? // El diamante” (Vicuña, *Palabraromas* 47).

² Vicuña conserva en su archivo en Chile algunos ejemplos de dibujos conjuntos, de otros miembros de la Tribu No, incluyendo retratos, un cadáver exquisito, apuntes, entre otros.

Si bien por su forma estas composiciones pueden ser asociadas al chiste, a la poesía popular o al retruécano, se caracterizaban por desfamiliarizar lo conocido y buscar conexiones inesperadas entre elementos diversos por medio del humor. En este sentido, se las puede vincular a la escritura surrealista, particularmente a través de la yuxtaposición de imágenes dispares y sus efectos insólitos, y a la literatura nadaísta en sus juegos de palabras y definiciones paródicas e irreverentes: “El Nadaísmo es un cohete alunizando en el Monte de Venus de Brigitte Bardot” (Jaramillo 762)³. Pero el juego juvenil de las adivinanzas duró apenas unos días, siendo literalmente archivado por unos años ante la falta de interés del grupo (Vicuña, *Palabraromas* 17). Vicuña continuó escribiendo y definiéndose como poeta, publicando junto a la Tribu No la colección de poemas *Deliciosas criaturas perfumadas* como texto mimeografiado⁴, realizando acciones para la cámara y en la calle junto a proyectos no realizados que buscaban transformar las rutinas y modos de hacer/pensar cotidianos –los cuales iban desde la creación de un Banco de Ideas para el gobierno de Allende o el envío de circulares en formato circular (Zegher 22) hasta el uso de coloridos guantes tejidos que llamaran la atención cuando tomase el transporte público (Zegher 28)⁵–. Sin embargo, hacia fines de los sesenta y comienzos de los setenta, su trabajo se concentró en la pintura. Con este medio desarrolló otra versión de la relación entre imagen y palabra a través de lo que llamó la pintura-poema.

La pintura-poema consiste en una serie de pinturas al óleo sobre tela compuestas por una acumulación de imágenes figurativas detalladas que se vinculan en formas lúdicas y complejas. Mientras las imágenes tenían una afinidad formal con el surrealismo por su desarrollo a partir de visiones y asociaciones libres o automáticas, como señalaba Vicuña a la revista *Plan* en 1971 –“Mi relación con la pintura es igual a la que tengo con la poesía. Hago pintura automática. Carezco de método o de formas preestablecidas. Tengo muchos temas que van apareciendo por sí solos” (15)–, la aplicación delicada

³ Vicuña entró en contacto en los sesenta con la revista mexicana *El Corno Emplumado* (la que publicó poemas suyos, de Bertoni y Charlín en 1967 y 1968) y con los nadaístas de Colombia, particularmente con Gonzalo Arango.

⁴ En el texto aparecen poemas de Charlín, Rivera, Bertoni y Vicuña, además de incluir el *No manifiesto*. La dedicatoria menciona “al socialismo en Chile, a todos los movimientos de liberación en las tres Américas y los demás continentes”, los Panteras Negras, los movimientos de liberación femenina y homosexual y movimientos de defensa de la naturaleza. Archivo Cecilia Vicuña.

⁵ Algunas de estas fotografías fueron publicadas recientemente por Claudio Bertoni en su libro *Reloj no marques las horas, haz esta noche perpetua 1965-2014*.

y casi miniaturista de la pintura estaba directamente influenciada por la pintora surrealista Leonora Carrington⁶. Las pinturas-poemas entremezclaban la historia de Chile, la biografía de la artista y eventos mundiales, leídos y transcritos a un lenguaje pictórico onírico en que coexisten tiempos, lugares y personajes reales e imaginarios. Si bien no son pictográficas, en cuanto las pinturas-poemas no presentan figuras que correspondan a un componente verbal discreto (aun cuando se representen personajes específicos fácilmente reconocibles, como Fidel Castro, Violeta Parra, Janis Joplin, Angela Davis y Joe Cocker, o retratos de amigos, su pareja de entonces Claudio Bertoni o de la propia artista), pueden ser leídas como un texto abierto a la interpretación de los espectadores-lectores.

Cuando fueron expuestas en 1971 y 1972 en Chile⁷, la prensa de la época las interpretó como “ingenuas” y mostradas en el contexto del arte como “intuitivas” o “instintivas” debido a su aparente falta de técnica y aún hoy se las lee como parte de una tradición naïf (Sepúlveda 122). Magda Sepúlveda ha interpretado la relación de las pinturas de Vicuña con el arte naïf como una operación “contracanonica”, en cuanto se enfrenta a un sistema académico aceptado que busca fijar límites, yendo en contra de normas como la perspectiva lineal y el naturalismo del arte académico europeo, además de visibilizar márgenes sociales⁸. No obstante, se podría decir que este era un acto contracanonico “ilustrado”, puesto que el lenguaje pictórico de la pintura-poema se nutría de una amplitud de fuentes: tanto el arte popular desde aquel producido en las colonias de las Américas por indígenas al servicio de patrones europeos,

⁶ Una carta de Vicuña a Arango fue reproducida en el número 3 de la revista *Nadaísmo 70*, donde menciona su paso junto a Bertoni por México tras haber estado en Estados Unidos de América y el haber conocido a Leonora Carrington.

⁷ *Pinturas, poemas y explicaciones* fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en junio de 1971 y en la Sala Ercilla de la Universidad de Antofagasta; obras de Vicuña luego fueron incluidas en la exposición *Pintura instintiva chilena* en julio de 1972.

⁸ Sepúlveda menciona la relación con el arte naïf como una de varias operaciones contracanonicas implementadas por Vicuña en su libro *Sabor a mí*, publicado con la Beau Geste Press del artista y poeta mexicano Felipe Ehrenberg en 1973. La descripción que hace del arte naïf es un tanto problemática –“en el plano del tema pone en escena a personajes marginados por el discurso social, y en el modo de estructuración recurre a modalidades propias de los pueblos antiguos y aquellos que no han aceptado totalmente los procesos civilizatorios” (121-122)–, en cuanto sugiere una aceptación de la distinción entre pueblos “primitivos” y “civilizados” e implica una cierta necesidad de acatar las reglas impuestas por poderes europeos a otros pueblos.

hasta Henri Rousseau y Violeta Parra, así como los cómics, las reproducciones fotográficas de revistas populares y distintas manifestaciones del arte asiático: “Estaba hecha en un estilo como de arte popular. Había cosas tomadas de tiras cómicas, otras del arte oriental... Era una combinación muy especial, que tenía un efecto muy dinámico, alegre y vivaz. Todos los cuadros iban acompañados de historia, donde se explicaba las leyendas y mitos que estaban pintados” (“Cecilia Vicuña: Una artista” 63)⁹. En este sentido, más que alinearse con un frente pictórico específico antiacadémico, las pinturas-poemas desbordaban los géneros y los límites de la propia pintura occidental, llegando incluso a incorporar el diseño de interiores y el mobiliario a su exploración de un lenguaje íntimo y cotidiano, como en el caso del *Biombo* de 1971. Cercano a la pintura japonesa y a la vez transgrediéndola, el *Biombo* estaba compuesto por seis paneles pintados en su interior y exterior a modo de mural portátil, caleidoscopio carnavalesco y panorama en miniatura¹⁰. Cada panel incluía una serie de figuras y narrativas entremezcladas, recordando tanto al *Jardín de las delicias* (1500-1505) de Jheronimus Bosch por su iconografía agitada y erótica como a las pinturas de circo, en cuanto Vicuña había intercalado una serie de espejos al interior del biombo (a veces suplantando los rostros de algunas figuras humanas a tamaño natural) para que los espectadores se vieran reflejados dentro de la pintura. En la exposición, incorporó maceteros con plantas, muebles quebrados y un taburete pequeño dentro del espacio semicerrado del biombo para que los espectadores al sentarse en el espacio interior, generado por la estructura, pudiesen verse como parte de las escenas representadas. El ambiente creado invitaba a una identificación entre lo interior y exterior, lo personal y colectivo, el mundo de otro y el propio, acentuando el carácter transitivo del biombo como mobiliario móvil y un separador impermanente. A su vez, la pintura era interpretada como un objeto y un cuerpo, una piel pictórica protectora y un punto de contacto de múltiples lados con el mundo exterior. La iconografía representada aludía a este encuentro y coexistencia entre lo público y lo privado al entrelazar la historia personal de la artista con eventos y figuras reconocidas mundialmente.

⁹ Entre los recortes de la época, en sus archivos se encuentra una reproducción de un retrato familiar de Rousseau.

¹⁰ Si bien, como señala Jonathan Crary, la palabra “panorama” designó varios dispositivos visuales en Europa, el término estuvo principalmente asociado a un tipo de pintura realizada en trescientos sesenta grados que se disponía dentro de una estructura cilíndrica (Crary 17). A diferencia del biombo, el panorama obligaba al espectador a permanecer a distancia de las imágenes.

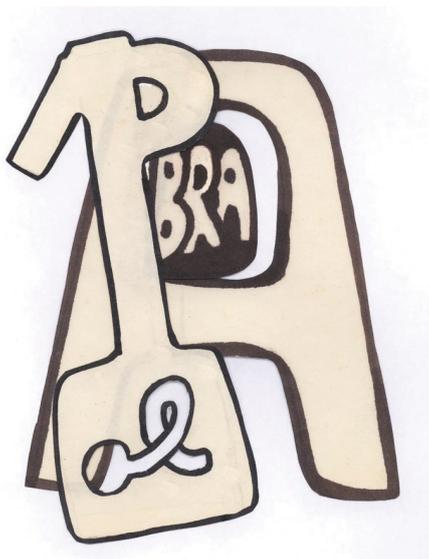


Biombo: Casita para pensar qué situación real me conviene, 1971. Óleo sobre tela (155 x 55 cm). Colección de la artista.

Si bien la crítica de arte interpretó las pinturas-poemas a través de las categorías pictóricas conocidas, las obras apuntaban a un desborde de los medios y las divisiones entre el arte culto y el popular. Vicuña pensaba las pinturas-poemas como parte de su trabajo poético, parte de un continuo más que como obras pictóricas independientes. Unos años más tarde declaraba a la revista *Qué Pasa*: “El eje de toda mi producción es la poesía. Las pinturas tratan de mostrar una realidad visual poética. Pienso seguir usando varias expresiones artísticas unidas por un proceso de pensamiento que intento comunicar” (“Cecilia Vicuña: Una artista” 63). En las pinturas, las imágenes podían articularse como sintagmas y fonemas de un poema, pensando la tela como un pliego de papel, lo que permitía aún más libertad en la interpretación y en las asociaciones que podrían realizar los espectadores a través del recorrido del ojo por su superficie y la multiplicidad de figuras presentes. Para la exposición *Pinturas, poemas y explicaciones* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, el director del Museo Nemesio Antúnez se refirió a las pinturas-poemas como una “película inmóvil de imágenes poéticas” (“Pinturas, poemas y explicaciones”) y, si bien se podría argumentar que su carácter pintado las volvía hasta cierto punto “estáticas”, la movilidad del biombo, la incorporación del rostro de los espectadores y la refracción y simultaneidad de espacios e imágenes producto del espejo creaban un objeto fluido con una identidad cambiante.

Debido al carácter elaborado, acumulativo y personal de la iconografía en las pinturas-poemas, Vicuña las mostraba junto con una traducción verbal de las imágenes. Como una écfrasis—la representación verbal detallada de una representación visual—, los textos parecían descifrar jeroglíficos a la vez reconocibles y privados. Pero la inclusión de los textos acentuaba una cierta separación entre la representación visual y la palabra como la traductora abstracta y física de una realidad experimentada sensiblemente. Esta distancia reflejaba tanto la tensión sentida por Vicuña entre su “carrera” como poeta y como artista visual, como la presencia de la dualidad en el universo, la naturaleza, la sociedad, el arte: silencio y sonido, forma y contenido, *poiesis* como un hacer y *mimesis* como representación, arte y vida cotidiana, marxismo y capitalismo. La Tribu No había sido un primer intento por deshacer algunas de esas divisiones, por conectar y fluir entre medios, disciplinas y cuerpos. No obstante, la polarización del ambiente político en Chile también llevaba a la toma de posiciones. Tanto en forma como contenido, las pinturas-poemas presentaban lo que Vicuña y otros miembros de la Tribu No llamaban un “paraíso socialista” o “paraíso terrenal” (Bianchi 148), un mundo donde cualquier cosa era posible.

Esta tensión se magnificó cuando ocurrió el golpe de Estado en Chile. Vicuña se encontraba en Londres tras haber acabado un año de estudio de pintura en la Slade School of Fine Arts gracias a una beca del British Council. Si bien para 1973 ya había comenzado a dar charlas con diapositivas sobre el estado de las artes y la apertura creativa bajo el gobierno de Allende (Vicuña, *Spit Temple* 70), la agresión del golpe militar dio un vuelco a su producción. Por un lado, Vicuña se vinculó a un activismo propio de la resistencia chilena en el exilio, participando de comités relacionados con la Unidad Popular y organizando distintos tipos de actividades contra la dictadura, incluyendo el festival Artists for Democracy¹¹. Por otro, comenzó la creación paralela de una forma híbrida de expresión y de manifestación (en cuanto protesta) que reactivaba la estructura de las adivinanzas dotándolas de un sentido militante, un tipo de poesía que sería de “armas tomar”: las palabrarmas¹².



Palabrarma (pala), 1976-77. Papel.

¹¹ Vicuña también empezó a organizar una antología de poesía vinculada a los trabajadores durante el gobierno de Allende y luego a escritores y poetas en el exilio.

¹² En una carta a Claudio Bertoni de 1976, Vicuña las describe como “poemas gráficos” y menciona una, “a brazo”. Archivo Cecilia Vicuña.

El término palabrarmas propone la palabra como una entidad múltiple, animada y en devenir, que se encuentra en relación con otros. Las palabrarmas no son un objeto aislado y discreto, sino que dan cuenta de cómo una palabra que aparentemente designa una cosa conduce a un entramado de otras palabras, sentidos y seres. En su propia forma, la palabrarma revela la manera en que la palabra es parte de un sistema de significación y de producción lingüística, de un ecosistema de signos y cuerpos interrelacionados que se afectan y, por ende, cambian. En términos procesuales, las palabrarmas son palabras que han sido abiertas para explorar sus posibles significados, noción que se enfatiza por medio de la imagen de la “pala” que remueve el lenguaje como si fuera tierra para “labrarlo”, en el sentido doble de trabajarlo y cultivarlo. Pero este acto de apertura o separación y exploración de los componentes de la palabra, de sus morfemas y fonemas, no es meramente un análisis lingüístico que reduce la palabra a unidades fonéticas o significativas ni una excavación arqueológica de sus orígenes y filiaciones etimológicas (aun cuando las incluya), sino que se piensa como un nuevo acto creativo. En el proceso de “labrar” la palabra, pueden surgir otras inesperadas que se conectan a la primera, ya sea por parecidos fonéticos, morfológicos o imaginarios, produciendo un desdoblamiento y un ensamblaje (un “armado”) que expande los bordes de lo que en un comienzo parecía fijo. En este sentido, en las palabrarmas el indagar en una palabra simultáneamente la extiende a lo largo y la expande en sus posibles significancias, en la medida en que se van estableciendo conexiones con elementos heterogéneos. Mientras más se excava en la palabra, más se ensancha su significado; mientras más se profundiza, más asociaciones horizontales van apareciendo, más relaciones con otras entidades.

En este proceso de transformación, la palabra misma se va descubriendo como un proceso de relaciones. Las palabrarmas son una mezcla curiosa de las relaciones de familiaridad entre las palabras y la extensión lateral rizomática de alianzas no familiares (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 13), un ensamblaje natural y la vez artificial que permite establecer, sin embargo, uniones insospechadas entre las cosas y nuestras relaciones con ellas: “... un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze y Guattari 14)¹³. La noción de

¹³ La traducción generalmente dada al término “assemblage” en español es “agenciamiento”, sin embargo, ocupo el término ensamblaje para referirme al efecto de las palabrarmas y su extensión a la vida cotidiana.

ensamblaje implica que las relaciones entre los elementos ensamblados son fluctuantes, dinámicas y abiertas a otras rearticulaciones y que incluso la existencia misma de una cosa se produce como un ensamblaje a partir de relaciones de soporte, dependencia e interacción. Como señala Isabelle Stengers en su lectura del ensamblaje en Deleuze y Guattari: “Yo no existo primero y luego entro en ensamblajes. En vez, mi existencia es mi misma participación en ensamblajes” (Stengers 7)¹⁴. Incluso en el mismo concepto de palabrarma, la identidad de esta se moviliza, quedando suspendida en un estado de movimiento perpetuo en cuanto el término puede ser leído de distintas maneras simultáneamente: pala-abra, palabra arma, pa’ labrar más, la palabra es la pala que labra. El término crea verbos (palabrar, palabrir) y sujetos nuevos, como el palabrador, el cual asocia a quien trabaja con la palabra y produce lenguaje con un campesino u obrero (connotación que acerca el concepto al lenguaje politizado del momento en Chile)¹⁵. Pero, además, las palabrarmas son palabras y un pensar sobre ellas, un proceso de descubrimiento y creación a la vez que una forma: son método y ejemplo, verbo y sustantivo, objeto y acción, generador y contenedor, una cosa y muchas a la vez.

La metamorfosis y la polisemia de las palabrarmas permite leerlas como una poesía vanguardista por el desdibujamiento (o rediseño) de los límites entre arte y literatura que efectúan y la forma indisciplinada de creación poética a la que invitan. Las palabrarmas surgen de una visión del lenguaje como una entidad viva, animada y, por ende, en estado de cambio. Vicuña concebía esas palabras inquietas como unos seres o criaturas físicas, virtuales y materiales al mismo tiempo, “estructuras corporales u objetos no-objetivados” (Flores 10)¹⁶. En ellas el lenguaje se piensa y siente, se ve como imagen mental (una idea o representación) y se trabaja como un material y una corporalidad que se articula a través de otro cuerpo (por medio de la boca, la mano, los dedos, por ejemplo), ya sea en su escritura o habla. Esta dualidad de imagen mental y física se manifiesta en la transcripción de ellas que hizo Vicuña, donde la línea que traza la forma de la palabra es la misma línea que dibuja e interpreta libremente sus contenidos. La línea se

¹⁴ El original en inglés de Stengers dice: “I do not first exist and then enter into assemblages. Rather, my existence is my very participation in assemblages”. Mi traducción.

¹⁵ La palabrarma “palabrador” se encuentra en una diapositiva de Colombia. Palabrarma sobre gasa de algodón, archivo Cecilia Vicuña.

¹⁶ Mi traducción.

desdobra y se vuelve volumen, encarnando en seres que son también parte de otros cuerpos.

El énfasis puesto en el acto creativo tenía también una connotación política para Vicuña. Las palabramas eran algo más que poesía y palabra vuelta imagen. Como lo sugiere la terminación “armas”, las palabramas fueron pensadas como instrumentos de batalla con las que oponerse a las agresiones de la dictadura y, al mismo tiempo, como ayuda en la transformación de la conciencia y, por ende, de la realidad. Vicuña era una de muchas personas que experimentaron el gobierno de Salvador Allende en tanto apertura y coexistencia de diferencias (Bianchi 148), posibilitando la construcción de lo imposible (un gobierno socialista democrático) y, si bien no había militado en un partido, el golpe que vivió a la distancia la llevó a replantear su relación con la política por medio de la noción de resistencia. Junto con el término solidaridad, resistencia fue un concepto ampliamente difundido tras el golpe para hacer referencia tanto a distintas formas de activismo de oposición como de lucha armada contra la junta militar organizadas desde distintos frentes, incluyendo el artístico. Al Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista formado en Cuba y la resistencia armada clandestina que se llevaba a cabo en Chile, se sumarían esfuerzos como el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, a partir de 1975, y múltiples eventos de solidaridad en contra de la dictadura en Chile. En este sentido, el concepto de palabramas que Vicuña desarrolló habitaba una zona liminal entre la resistencia política y la simbólica, en la medida en que la artista reorientó el juego con el lenguaje hacia el trabajo con este como una forma de defensa y un instrumento de lucha basado en un ejercicio de toma de conciencia del poder de las palabras y su capacidad de construir realidades.

Las primeras palabramas en Londres fueron “ver-dad” (la verdad como un dar a ver) y “men-tira” (entendida como un destroz). Vicuña asoció estas palabras a la creación del Plan Z, una ficción montada por las Fuerzas Armadas chilenas a través de documentos escritos y visuales de un supuesto plan gestado por el gobierno de Salvador Allende para realizar una insurrección armada (un autogolpe), que llevaría a la imposición de un gobierno marxista. Haciendo uso de palabras e imágenes reproducidas en los medios de comunicación monopolizados por las clases dominantes y partidos conservadores, el Plan Z era una suerte de guión teatral para un evento imaginado que, sin embargo, se reproducía como una realidad concreta. A diferencia del camino de lucha armada que tomarían otras facciones de la izquierda chilena, Vicuña optó

por otros tipos de resistencia no violenta contra la dictadura, que iban desde el trabajo colectivo de concientización pública (por medio de la organización de una subasta de obras donadas a favor de la resistencia, por ejemplo) al replanteamiento de su obra como instrumento que trabajara en el campo de la conciencia, de las ideas y su transformación, por medio de la palabra, en acciones¹⁷. Si los militares manipulaban la realidad mediante el lenguaje, ocupando las palabras para mentir, oprimir y ocultar la violencia que se estaba llevando a cabo desde la fuerza, las palabramas podrían funcionar como un método de reconexión con el lenguaje y su poder como productor de afectos y efectos, como una manera de recuperar la palabra.



Ver-dad, 1974. Collage sobre papel.

Es posible entender la propuesta de Vicuña en 1974 en torno a las palabramas como una forma de ver la palabra y la poesía como “con/figuradoras” de la realidad. Enrique Mallén argumenta que a través el lenguaje “configuramos” la realidad, la producimos y no solo la representamos o describimos. Al ser imagen en el doble sentido de “imago”, imagen e idea, las palabras están suspendidas “entre abstracción y sensorialidad” y “poseen

¹⁷ Para Vicuña, “la batalla era en el plano de las ideas, no de los cuerpos”. Entrevista con la autora, 12 de mayo, 2016.

por necesidad una dimensión imaginaria o “con/figuradora” (Mallén 68). La capacidad poética del lenguaje residiría en ese paso de la representación a la creación, a la *poiesis* como un hacer (Mallén 69).

En su deseo de transformación de la conciencia, la propuesta de Vicuña también se puede vincular formal e ideológicamente a la pedagogía y los métodos de instrucción lingüística de Paulo Freire (1921-1997). Durante su exilio en Chile entre 1964 y 1971, Freire desarrolló su programa de educación con base en la liberación del ser humano, publicando en Santiago *Pedagogía del oprimido*¹⁸. Freire había diseñado e implementado en Brasil un método de alfabetización “concientizante” (Pinto Contreras 249) que puso en funcionamiento luego en Chile, el cual estaba basado en el uso de “palabras generadoras” vinculadas al día a día de los participantes, con las que se pudiesen generar discusiones en torno a su situación social, económica y política (Freire 108-109)¹⁹. Las palabras eran subdivididas en sus componentes silábicos y fonéticos, de manera que, durante el proceso de análisis de sus formas y sonidos, los participantes pudiesen también crear nuevas palabras a partir de sus componentes. El objetivo era no solo alfabetizar sino gatillar un proceso de descubrimiento de la propia creatividad y capacidad de transformación tanto del propio ser como de la realidad a su alrededor²⁰. En Chile, Freire desarrolló aún más claramente la necesidad de promover una conciencia crítica de la realidad y sus contradicciones con miras a la liberación del oprimido de los motivos que lo subyugan y su transformación en un actor humanizado (Freire 32).

¹⁸ Freire trabajó en el INDAP e ICIRA (Instituto de Capacitación e Investigación de la Reforma Agraria) y en el Programa Extraordinario de Educación de Adultos (Pinto Contreras 247).

¹⁹ Como señala Pinto Contreras, en Chile las palabras generadoras cambiaron a aquellas usadas en Brasil, incluyendo por ejemplo algunas como “yugo”, “fábrica”, “guitarra” y “chiquillo” (249).

²⁰ En su carácter político y activista, las palabras sugieren una forma distinta de entender la poesía a la propuesta por la poesía concreta y el poema proceso contemporáneo en Brasil. Vicuña no conocía este último hasta un viaje que realizó desde Colombia por el Amazonas, culminando en la costa este de Brasil en 1978. En una carta de ese año, mencionaba que había aprendido durante su viaje que de la poesía concreta había nacido el poema proceso, “que no es más ni menos que el mismo concepto de la palabra, incluso la forma como lo describen es demasiado análoga, qué [sic] pasa que las ideas maduran arriba de los árboles de la historia y andan flotando en el aire a medida que caen al suelo y el que agarra agarra, y no tiene nada de raro que varios andemos agarrando por donde mismo. Vamos a ver qué tal se porta la magia del asunto, la poesía infinitamente misteriosa que va y viene por donde quiere (oh!)” (Carta de Cecilia Vicuña, 5 de marzo, 1978, Archivo Cecilia Vicuña).

Si bien Vicuña no conocía el trabajo de Freire en ese entonces, uno de los formatos que adoptó para las palabrarmas estando en Londres fueron cuadernos con el fin de volverlas un instrumento pedagógico. La primeras palabrarmas eran dibujos sobre papel o *collages* de cartulinas recortadas como módulos que Vicuña iba articulando y desarmando, de manera que una mano podía ser también un ala, un guante o la letra “à”²¹. Las formas respondían a un entramado de influencias que incluían los papeles recortados de Matisse, el lenguaje del cartel cubano con sus letras redondeadas y fondos planos de colores saturados que resonaban con el idioma visual de la Revolución cubana, las curvas de los jeroglíficos mayas así como la cursiva infantil que aludía a un aprendizaje. Estos papeles se transformaron luego en cuadernos, prototipos de libros con palabrarmas para usar en escuelas y llevar a las manifestaciones de sindicatos. La idea era motivar a adultos y niños a crear sus propias palabrarmas y a tomar conciencia por medio del proceso participativo de su propia capacidad transformadora de la realidad.

El proyecto no se materializó por falta de recursos y de respaldo en el círculo político de Vicuña²². Si bien es curioso que el proyecto no obtuviera apoyo cuando la discusión del mundo del arte londinense estaba centrada a comienzos de los setenta en el llamado *participatory art*, deja de ser sorpresivo si se piensa que la visión de la participación como inherentemente transformadora y positiva no consideraba la posibilidad de la fricción y el rechazo. El *participatory art*, de moda en Londres, no se centraba en contenidos evidentemente políticos y concebía la activación de una obra, el juego y la toma de decisión por parte de los espectadores como una forma de ser “parte” del “arte” y un elemento constituyente de la obra, contribuyendo a su construcción. Como se señalaba en el afiche para una exposición de 1971 en el Museo de Arte Moderno de Oxford, el arte participativo se pensaba como una manera de articular

²¹ En Londres, Vicuña se encontraba desarrollando distintos proyectos colaborativos de carácter político, algunos de ellos con el artista inglés John Dugger, quien había comenzado a trabajar en tapices inspirado por telas budistas. Los dibujos realizados por Vicuña eran luego traducidos como telas recortadas espontáneamente que luego Dugger cosía con un método artesanal precario que imitaba la rapidez del esbozo dibujado al puntear con rapidez desinhibida los bordes. El resultado era una reinterpretación de las arpilleras chilenas y el principio de yuxtaposición del *collage*, una poesía textil.

²² Vicuña llegó a realizar un par de cuadernos para sus amigos del movimiento de solidaridad en Londres y más tarde continuaría desarrollando logotipos para el Comité de Defensa de la Cultura (montado primero en Londres y luego en París por Ariel Dorfman).

o reunir partes (lo cual resuena con la noción de “ensamblaje”), no como una producción de objetos. Sin embargo, la misma exposición resultó en la “sobreparticipación” de los visitantes, generando una fricción respecto de los límites de la participación y de la obra de arte que llevó a que artistas como John Dugger y David Medalla retiraran sus trabajos (Floer).

Las palabrarmas de Vicuña resonaban con ese ambiente de conexiones, aunque buscaban tener un efecto político más concreto en la vida cotidiana. Para Vicuña la revolución misma era arte y la lucha por la emancipación se podía entender como un arte participativo. Como lo sugiriera la palabrarma “eman sí pasión / parti sí pasión”, donde unos labios rojos abiertos contra un fondo plano azul claro parecen emitir tanto el sonido de las palabras como proyectar la pasión que implica entrar a formar parte de un grupo y unirse a un proyecto, participación y emancipación eran parte de un mismo cuerpo y un mismo sentir, un mismo eros o amor. En la palabrarma, emancipación y participación compartían la afirmación (el “sí”) de la pasión, volviéndolas una cuestión afectiva que implicaba organizarse, formar colectivos, trabajar en conjunto y tomar conciencia activamente de las capacidades creadoras.

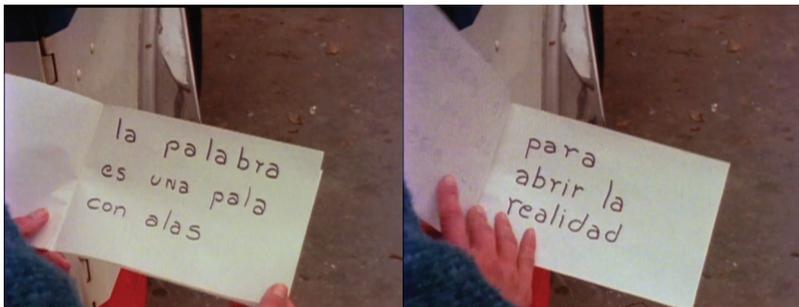


Eman sí pasión / parti sí pasión, 1974. Témpera sobre cartulina.

Tras mudarse a Bogotá a finales de 1975, Vicuña comenzó a expandir las palabrarmas a otros formatos en un intento por vincularlas a proyectos colaborativos que sirvieran a una función política, como lo señalara en una carta a Ariel Dorfman en noviembre de 1976. En un comienzo, pensó utilizar medios populares, de producción y distribución masiva, como “tiras cómicas”, postales y afiches, al mismo tiempo que buscaba colaboradores que pudiesen ayudarla a explorar las posibilidades de las palabrarmas en la cotidianidad. Durante sus primeros años en Colombia, Vicuña participó en los talleres de teatro del grupo La Candelaria, dirigido por Santiago García, que se caracterizaba entonces por su trabajo con comunidades desplazadas y marginadas a través de proyectos de creación colectiva y obras con contenido político (Mejía Duque 160). Además de tomar cursos de semiología y continuar escribiendo poesía, desde 1977 comenzó a estudiar reproducciones de códices mayas, sistemas mixtos de escritura (jeroglífica, ideográfica), y a investigar sobre el arte popular americano, al mismo tiempo que asistía a reuniones políticas de la resistencia chilena²³. Los formatos en que emergieron las palabrarmas en esta época fueron aún más precarios, espontáneos y poco convencionales que los de Londres: dibujos y formas recortadas que formaban módulos intercambiables y estructuras tridimensionales articulables, cuadernos de papeles corcheteados en los que aparecerían frases como “la palabra es una pala con alas / para abrir la realidad” o “mejor arma que una bala / la palabra es un arma”, juguetes de cartón en miniatura. También fabricó objetos de utilidad variable en que el cuerpo se volvía soporte de las palabrarmas, como un cintillo que emulaba los adornos de los indígenas quimbaya en su forma y clamaba “sol y dar y dad” por medio de un anillo, flechas, un arma transformada en “y” y manos abiertas. En otro caso, la espalda de una chaqueta funcionaba como soporte para la palabrarma “resistir/existir”, en la cual se escondía parcialmente la silueta de un fusil. Se podría pensar en estos objetos precarios como maquetas y modelos para modificar el entorno y los comportamientos habituales a partir de los materiales de ese mismo contexto, unos gestos que buscaban traspasar lo individual a través de lenguajes fácilmente reproducibles de manera que infiltraran espacios cotidianos y surgieran de ellos. Si antes la manipulación de las palabras terminaba materializada en una página o una tela, ahora las

²³ Junto con un conjunto de artistas colombianos y políticos chilenos, Vicuña ayudó a organizar la exposición *Museo de la Resistencia Salvador Allende* que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1976. También participó en la Exposición en *Homenaje a la Unidad Sindical*, con el Taller de Nueva Plástica. Estando en Colombia, Vicuña publicó *Gozos naturales y Siete poemas*.

palabrarmas se ensamblaban temporalmente a otras superficies y cuerpos, proponiendo un deslizamiento del ámbito estrictamente artístico a la práctica.



Still de film *Sol y dar y dad, una palabra bailada, a danced word*, 1980.



Resistir / existir, 1977. Fotografía de palabrarma en papel, colección de la artista.

Sin embargo, el ambiente colombiano no era uno de juego. Las guerrillas que se habían formado durante los sesenta se estaban reformulando tras haber pasado por un período crítico a inicios de los setenta debido, en parte, a quiebres internos y a las acciones militares y respuestas cada vez más

represivas por parte del gobierno. Su segundo auge se vio acompañado por el ascenso de los movimientos populares, la agitación social y las protestas que también fueron reprimidas (como fue el caso del paro cívico de 1977), además de la creación de nuevas guerrillas. El estado de sitio que imperaba daría paso al Estatuto de Seguridad, que fue implementado en septiembre de 1978 durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), otorgando al ejecutivo un poder inaudito para restaurar el orden público e incrementando el ambiente de sospecha y tensión que estallaba cotidianamente en actos de violencia. Pese a desarrollar su obra en el período “más extenso en excepcionalidad” en Colombia (Ramírez Bacca 252), las palabrarmas eran para Vicuña una forma de arte público que no debía resguardarse en la seguridad de las galerías de arte. A partir de 1978, con la ayuda de amigos y a veces de vecinos, las palabrarmas salieron a la calle, en las cercanías de la casa de Vicuña que quedaba en el barrio popular Las Aguas frente a un terminal de buses y un taller mecánico. Ahí exhibía pinturas en una suerte de feria ambulante unipersonal y también realizaba procesiones o intervenciones de palabrarmas, como en el caso del acrílico y el afiche “mentira”, donde las siluetas pintadas de figuras humanas agachadas, cubriéndose el cuerpo y los ojos se enfrentaban a cuerpos hechos trizas, camuflándose e inmiscuyéndose con su transparencia y opacidad en el paisaje urbano. El acrílico iba acompañado de una estructura articulable en cartulina y palos a modo de máscara, antifaz y marco de anteojos, desdoblado la palabra “ver dad” como un reflejo especular. Las palabras yuxtapuestas ponían en contacto tres elementos: la visión con su claridad y turbiedad, la acción de dar, manifestada en las manos abiertas (opuesta a la retención, al esquivo y al ocultamiento sugerido por la palabra mentira y la máscara), y la palabra “verdad” que, al hacer coexistir otras palabras en sí misma, sugería la complejidad de encontrarla.



Still de film *Sol y dar y dad, una palabra bailada, a danced word*, 1980.

Performance con anteojos verdad y acrílico con palabramentira en calle Bogotá.

En ocasiones, las palabramas se convirtieron en utilería, con la que Vicuña apoyaba distintas acciones de enseñanza que llevaba a cabo en la calle como si esta fuese un salón de clases sin muros y un escenario espontáneo²⁴. La concepción teatral de la calle estaba entrelazada al trabajo que Vicuña venía desarrollando desde 1976 con el grupo de teatro La Candelaria, para el cual

²⁴ Una acción consistió en hacer una clase sobre Vietnam a los niños del barrio, usando una serie de telas mostradas en una exposición en homenaje a Vietnam, que se llevó a cabo en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en 1977. Vicuña realizó otras exposiciones de obras en Bogotá tanto individuales, como colectivas (como una exposición de pinturas en Casa Colombia, el Café de los Poetas), al igual que en otras ciudades colombianas, además de un taller con indígenas en Sylvia, valle del Cauca y en los alrededores de Leticia en la Amazonía.

realizaba escenografías con figuras recortadas y pintadas en cartulinas, algunas de las cuales aludían a luchas de descolonización, tanto en las Américas como en Asia y África²⁵. Animada por los experimentos del grupo en barrios populares y tomas ilegales de terrenos, así como por sus propias experiencias en Chile durante el gobierno de Allende y en Londres como *squatter* u ocupante ilegal de una vivienda, Vicuña empezó a usar la calle como infraestructura para su versión participativa y efímera de arte público, empleándola como soporte (Jackson 37) para acciones colectivas de descubrimiento y creación en las que el público y los actores se entremezclaban. Como señala Shannon Jackson, un soporte se puede entender como algo más que un espacio físico (el escenario), superficie física o medio a través del cual se comunica una idea (32), se trata, más bien, de lo que sostiene y permite que algo exista (30-31), una serie de actos de sostén y relaciones materiales entre distintos actores y entidades. Para Jackson, la *performance* misma puede entenderse bajo la noción de apoyo o soporte, en cuanto no solo forma parte de un sistema sino que en sí misma “es una serie de relaciones de sostén” (42). Bajo esta concepción de soporte, las acciones orquestadas por Vicuña en la calle frente a su casa se pueden entender como una materialización de estas relaciones fluctuantes de apoyo. Así, mientras una pelota de colores podía transformarse en soporte para la palabra “sol” de solidaridad, encarnando su significado al pasar de mano en mano literalmente durante un juego entre niños y adultos en un parque, el asfalto de la calle al pie del cerro Monserrate recibía un flujo de figuras similares a las de las pintura-poema, dirigidas esta vez a la narrativa cristiana que llevaba peregrinos todos los días a subir el cerro, su propia imagen deshecha eventualmente por esos pies, por otro juego de pelota o por la lluvia bogotana²⁶.

²⁵ Una de estas colaboraciones fueron las escenografías para la obra *Los diez días que estremecieron al mundo*, presentada en el III Festival Nacional del Nuevo Teatro, en diciembre de 1977.

²⁶ En el caso de “sol y dar y dad”, se realizó una danza con un globo inflado que tenía pintada la palabra “sol”, mientras otros ocupaban guantes rojos con las letras a cada lado “dar dad”, como alas improvisadas frente a una audiencia de niños y paseantes en el Parque Nacional, y llegaban otros amigos a unirse con un banner donde las letras se separan en tres nubes-marco anaranjadas flotando sobre un fondo verde musgo y las “y” se transforman en las siluetas oscuras de fusiles. Vicuña jugó también con un grupo de escolares. En el video que captura la acción (filmado por Peter Goodhew), esta es firmada a través de palabras recortadas como “Colectivo Acciones de Arte Bogotá marzo 1980”, como parte de la propuesta que le hace el colectivo chileno CADA de participar con ellos en sus acciones desde el extranjero.



Still de film *Sol y dar y dad, una palabra bailada, a danced word*, 1980.

No obstante, los experimentos pedagógicos de Vicuña encontraron otra forma resistencia: los niños se interesaban más por las cámaras y el entretenimiento ofrecido que por cualquier contenido, los vecinos no comprendían lo que estaba haciendo y, a lo sumo, la gente sonreía y participaba en los juegos y filmaciones dejando hasta cierto punto intacto el rol y la jerarquía del “maestro” o del “artista”. La improvisación también jugaba en contra de estos intentos y, si bien todas las acciones se realizaban de forma colaborativa con amistades de Vicuña, la falta de apoyo institucional impedía transformar estos esfuerzos individuales en acciones más duraderas con las comunidades y grupos a los que se acercaba. Desde el mundo del arte no hubo respuestas. Vicuña propuso al Museo de la Universidad Nacional en Bogotá hacer una exposición como un taller participativo abierto, donde se transformaría el espacio en un laboratorio de palabramas. El despliegue sobre los muros de las palabramas de la artista, confeccionadas en múltiples materiales (alambres, papel, acetatos, cine), serviría como una guía para ensamblarse a la idea y empezar a generar palabramas propias. Sin embargo, la institución no respondió e, incluso la propuesta que le hizo a la Unesco en Colombia de crear una edición de cuadernos para estudiantes con palabramas, recibió nuevamente una respuesta negativa. En su versión pedagógica callejera, las palabramas no contaban la típica historia feliz de vanguardia exitosa,

subversiva y a la vez aceptada por la calle y por el mundo del arte, sino que, sin proponerlos, también delineaban la dificultad de traspasar barreras de clase, de raza, de género y de nacionalidad inclusive de manera efectiva y generar colectividad por medio del arte.

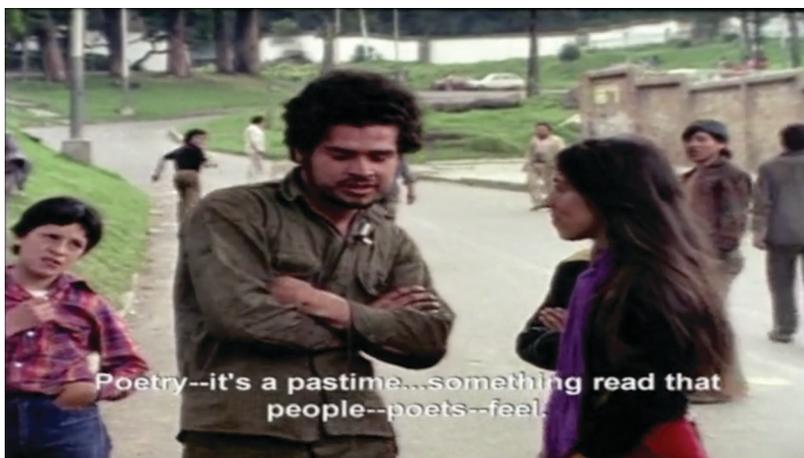
CUANDO EL DOCUMENTAL SE VUELVE POEMA: ¿QUÉ ES PARA USTED LA POESÍA?

En 1979, Vicuña declaró en un diario de vida que, mientras exploraba la espacialidad de la pintura, había descubierto “la ubicuidad de la poesía (un film puede ser un poema)”²⁷. Esta frase sugiere que, en el proceso de desdibujar los formatos y expandir las formas de la poesía y el arte que exploraba Vicuña en Bogotá a través de las palabramas, la palabra dejó de ser el único medio a través del cual la poesía cobraba forma y se volvía presente. Al comenzar un ensamblaje material de las palabramas con el entorno cotidiano —del papel al cuerpo, de la casa a la calle a la plaza al barrio al cerro—, el lugar (el hogar) de la poesía comenzó a expandirse. En el contexto expansivo e interconectado que articulaban y dejaban ver las palabramas, la filmación también podía ser entendida como otra manera de visualizar la palabra y “con/figurar” la realidad: un film es un poema. Si la pintura podía actuar como la encarnación visual más o menos “fija” de situaciones poéticas, el cine podía ser pensado como un soporte audiovisual, en el que se unen transcurso y persistencia (por ejemplo, retiniana), sonido e imagen, abstracción y realismo, poniéndolos en movimiento. El cine además da la posibilidad de enfatizar el componente sonoro de la poesía, lo cual le permitió a la artista explorar otras redes semióticas y sentidos más allá de la palabra escrita, dibujada o pintada.

Esta exploración se materializó en una de las últimas producciones de Vicuña en Bogotá: el cortometraje *¿Qué es para usted la poesía?* (1980), una colaboración con cineastas, poetas, amigos, conocidos y una serie de transeúntes que encontraron en distintos barrios céntricos de la ciudad. En la película, que se inicia con una cita de Novalis (“la poesía es la religión original de la humanidad”), Vicuña y algunos de sus amigos aparecen en los cerros que enmarcan la ciudad y algunas localidades cercanas, hasta descender y adentrarse en el centro de la misma para preguntar a quienes encuentran “¿qué es para usted la poesía?”. Mediante esta pregunta tipo y la

²⁷ Diario personal de Cecilia Vicuña. Archivo Cecilia Vicuña.

filmación de las respuestas, Vicuña articula en la película una serie de lugares, personas y pensamientos diversos, poniendo en contacto espacios y cuerpos tan distantes como un taller de reparación de buses, una salsoteca, varias plazas, un centro cultural situado en una casa colonial, una universidad, un prostíbulo, un barrio surgido de una toma ilegal de terrenos debido al desplazamiento, unos cerros y una cascada. La filmación adopta un lenguaje documental que incluye tomas distantes de ángulo abierto y el naturalismo de la cámara en mano, grabando escenas cotidianas como un partido de fútbol de los conductores de buses en el barrio Germania, el baile en la salsoteca El Goce Pagano, el ingenio de los artistas callejeros y las *performances* de sus charlatanes, sumadas a tomas de la ciudad vista desde los cerros o de algunos de sus barrios desde las alturas de algún edificio. Unas pocas fotografías proveen imágenes fijas que contraponen otros tiempos al fluir de la vida cotidiana durante el día y la noche. La ciudad y sus múltiples habitantes parecen ser el personaje principal, la ciudad como un entramado de cuerpos en procesos de relaciones cambiantes, mientras el micrófono del entrevistador pasa tanto por manos de la artista como de sus amigos, compartiendo la autoridad que este pueda conferir.



Still de film *¿Qué es para usted la poesía?*, 1980.

Pero si, en su forma, la película parece un ejercicio de documentalismo, el lenguaje aparentemente objetivo de este formato se desdobra en una serie de

fragmentos no lineales que traducen experiencias vividas y develan el lenguaje poético de la cotidianidad. La adopción de una pregunta aparentemente simple, reiterada como el molde de una encuesta, permite atravesar umbrales de raza, género, sexualidad y clase, enfatizando en la existencia de una interconexión profunda entre seres diversos. Su misma simpleza permite indagar y desplazarse más allá de los cercos disciplinarios y las taxonomías, revelando la riqueza de pensamiento y de sentir que están presentes en todo tipo de espacios, incluyendo los más marginados y humildes. A su vez, en el espacio de pocos minutos, la misma pregunta abre un abanico de problemáticas que van más allá de la poesía y su definición. Mientras frente a un taller mecánico y con un partido de fútbol improvisado de telón de fondo, un conductor de bus menciona que la poesía es belleza que sirve para distraer la mente y dice conocer la poesía de Neruda, en la salsoteca –y entremedio de bailes y cerveza, entre bromas y coqueteos– un hombre negro señala haber tomado conciencia de su raza e identidad a través de la poesía de otro compañero negro. La poesía se va revelando mediante el recorrido como una presencia cotidiana en la vida de muchos, como un elemento vital y un motor de experiencias diversas que incluyen la política y la concientización. Aun cuando el enfoque esté en el tema aparentemente restringido y autónomo de la poesía, las palabras “revolución”, “compañero”, “burguesía”, los acentos regionales, las experiencias del desplazamiento forzado y la necesidad de tomar un terreno van hilando y trenzando un paisaje social complejo que desborda la pregunta y la sitúa en unos contextos materiales específicos y conectados. La edición entrecortada que lleva al espectador a transitar de un lugar a otro, moviéndose continuamente del espacio público al privado y haciendo participar a una variedad de personas, ayuda a enfatizar que la poesía se vive y es producida por unos cuerpos concretos que sufren y gozan, que respiran, comen y que tienen voz, aun cuando esta sea continuamente acallada o negada.

En la película, Vicuña yuxtapone todo tipo de voces en un flujo entrecortado que refleja el movimiento continuo y aleatorio de la plaza, motivo central del documental. La plaza se muestra como un lugar abierto de encuentro, convocatoria y cruce tanto de clases como de saberes: desde el intelectual (como el sociólogo que hace una distinción académica entre distintos tipos de poesía lírica, revolucionaria y la expresión del pueblo y que señala que la poesía mejora las condiciones de los individuos al transformar las relaciones sociales), hasta el hombre viejo de poncho que distingue entre la poesía burguesa y la del pueblo, o la madre obrera con un niño en brazos que solo logra articular que en la poesía hay belleza. Sutilmente, la película propone

una metarreflexión: ¿son poesía las reflexiones de los entrevistados sobre la poesía? ¿Documenta el documental sobre la poesía su propia creación? ¿Hay poesía en el documento, puede ser el documental poético?

La cámara se pasea también por las superficies de la ciudad, tratándola como un cuerpo vivo, palpitante, agente que crea a su vez poemas insólitos. Si, por un lado, Vicuña inmiscuye sus propias palabras (¿qué es verdad?, ¿qué es mentira?) entre carteles pegados en los muros y trazos de *performances* pasadas, la disposición práctica de un cartel publicitario doblado en ángulo sobre una columna rectangular desdobra las frases como en una palabra y se asemeja a la poesía concreta. ¿Quién determina que uno sea poema digno de análisis y otro simplemente un cartel? El recorrido de la cámara por la superficie del cartel indica y efectúa en silencio una crítica en torno a la autoridad poética y cómo se genera. La película pone énfasis en la mirada (tanto de la cámara que nos guía como del espectador) y en la voluntad o capacidad de encontrar poesía allí donde menos se le espera. Mientras la pregunta por la poesía comienza a desaparecer en la película, también parece hacerlo su dominio. ¿Se encuentra en esas mismas respuestas orales improvisadas o solo en lo que queda escrito, en el papel o, en su defecto, en la película? ¿Está en la actuación de un vendedor ambulante negro que usa para adivinar el futuro una cabeza supuestamente “jibarizada” del Amazonas a la que llama amistosamente Luz Dari o en la *performance* de un músico negro desdentado que crea con ingenio una melódica y un micrófono a partir de una botella de plástico? ¿Puede estar también inscrita fugazmente en los cuerpos, en el sexo, como señala la voz de una prostituta?²⁸



Still de film *¿Qué es para usted la poesía?*, 1980.

²⁸ Digo voz, ya que, como indica el video, las prostitutas entrevistadas no dejaron que se grabaran imágenes de ellas. La película solo muestra en ese pasaje una vista de una casona de puerta abierta junto a la cual se encuentra una mujer de falda corta que luego entra al local con un hombre que la interpela.

La película de Vicuña sugiere que una forma tan cotidiana o científica como la encuesta puede ser percibida como poética cuando se la desplaza y se le da otro sentido. Como señala Trinh T. Minh-Ha en torno al documental y a la relación íntima entre estética y política, “cuando no equivale a meras técnicas de embellecimiento, la estética permite que uno experimente la vida de forma diferente, o como algunos dirían, darle ‘otro sentido’, sintonizando con sus derivas y cambios” (89). Así, en la oficina del biólogo que visita Vicuña, las bolsas con especímenes disecados entre hojas de papel de diario pueden verse como objetos de estudio científico o poemas-objeto si se desplaza o desfamiliariza su imagen cotidiana. Ese desplazamiento ocurre en la película en la medida en que la cámara se desincroniza del audio cuando se muestran los especímenes y ya no se oye el discurso del biólogo, sino la interacción entre él y la artista que sonrío a la cámara con sorpresa. En esa mirada encantada y atenta yace también la función poética, aquella que atiende a lo cotidiano, tanto a lo pequeño y lo ordinario como a lo sofisticado, y lo remueve, lo reconfigura, lo habla.

Si bien la pregunta que da título al documental parece referirse a un solo objeto, cada respuesta apunta a otras preguntas: quién hace poesía, dónde se encuentra, quién la define, quién habla. Cada respuesta improvisada va ejerciendo un desplazamiento continuo de la autoría y de la autoridad en torno a la esencia y el sentido de la poesía. Aquí la *poiesis* se vuelve política. Para Trinh T. Minh-Ha, “el sentido puede ser político cuando no se ha prestado fácilmente para ser estabilizado, y cuando no depende de una sola fuente de autoridad, sino que, por el contrario, la vacía o descentraliza” (89). Si los intentos previos de Vicuña buscaban transformar la calle en escuela, la película mostraba que la calle también enseña. La plaza da cátedra. Como en las adivinanzas, la poesía emerge en las preguntas y las respuestas, en el intercambio, en el cruce de miradas, en el momento en que se presta atención y se pone cuidado (se cuida) a lo que ocurre. Ello incluye el lenguaje de las plantas, de las rocas, el que está presente a lo largo del documental. El silbido de la mujer, que se yuxtapone hacia el final de la película a la vista nocturna de Bogotá, con su zumbido espectral nos recuerda que la palabra no es solamente un signo verbal o visual, sino también una articulación de la boca, de los músculos, del aire, de la lengua en sus aspectos más materiales y concretos. Es producto de unos cuerpos, de un entorno, de unas relaciones semánticas sensibles entre ellos. El poema como la palabra es una relación, quizá también un llamado como el del silbido, al que podemos prestar atención.

En este sentido, se podría pensar en la obra de Vicuña a partir de la noción de ensamblaje: una relación dinámica, horizontal y heterogénea entre distintos cuerpos, que genera un estado más que una identidad fija. Deleuze y Guattari describieron sus efectos como un “circuito de estados que forma un devenir mutuo, en el corazón de un *assemblage* necesariamente múltiple o colectivo” (*Kafka* 22)²⁹. Años más tarde, Vicuña se referiría a distintos aspectos de su producción –como un poema o una *performance*– como distintos “estados del ser” (Flores 11). Más que la creación de un objeto, cuya identidad está definida por unos contornos más o menos claros, el ensamblaje de las palabrarmas abre el lenguaje a un estado inestable y movedizo, a identidades diversas en potencia, a una conciencia del estado transitorio de los cuerpos y de las construcciones humanas y también a sus vínculos. Así, se puede pensar en esta producción como ecológica, en cuanto enfatiza en la interconexión y la pertenencia compartida entre las cosas, a diferencia del sentido convencional que se le ha dado a la palabra “estética” desde el siglo XVIII, como la producción de objetos discretos que apelan a nuestra sensibilidad: “Mientras la perspectiva estética nos orientó hacia la creación de objetos, la perspectiva ecológica conecta el arte a su rol integrador dentro de un todo más amplio y la red de relaciones en la que el arte existe” (Gablik 7-8)³⁰.

Tal vez pensar en la palabra como ensamblaje, como una palabrarma, pensar en la poesía en tanto una articulación de saberes, formas, sonidos, cuerpos, seguir preguntando qué es la poesía, pueda ayudarnos a resistir y enfrentar la homogenización y reducción de la experiencia en el presente, la imposición de una ideología del consumo a destajo, la explotación y devastación de un mundo que se fue imaginando desde la Ilustración como mecanizado y, con el capitalismo, a disposición de unos pocos. En el último año, distintas elecciones, plebiscitos y la continuación de guerras alrededor del mundo han demostrado cómo la palabra y la imagen siguen siendo vehículos de manipulación masiva con los que unos pocos intentan sostener y crear divisiones que benefician sus intereses. Quizá un punto de partida es encontrar la poesía en la calle, atender a la voz de otros en múltiples planos. La violencia continúa, la palabra no la aplaca. Pero alzar la voz y darle forma para imaginar, ensayar y llevar a la práctica otro tipo de relaciones, ensamblar-nos pese a la heterogeneidad de nuestras necesidades

²⁹ Mi traducción.

³⁰ Mi traducción.

y problemas ¿podrá ser una ayuda? Ya Augusto Boal expresaba la necesidad de recrear el lenguaje de esta forma ante la crisis de 2008: “En esta lucha semántica nadie puede prohibirnos ser etimológicos, y restituir a las palabras la carga que tuvieron o que queremos que lleguen a tener. Si queremos inventar palabras, tenemos una buena justificación: ¿todas las palabras que existen fueron inventadas!” (99). A partir de la investigación del antropólogo Eduardo Kohn, Vicuña señalaba en un artículo del 2016³¹ que los runa de Ecuador inventaron la palabra “riparana”, que significa “darse cuenta”, en base a “la transfiguración” de la palabra española “reparar”, combinando los sentidos de observación y curación, comentando respecto de este acto creativo que “la invención de tales verbos es la verdadera poesía, abriendo un camino posible, o una forma de salir de la destrucción que estamos creando” (Vicuña, “Language”). Nada de esto es nuevo y, sin embargo, seguimos bajo las mismas reglas, cultivamos los mismos sentidos, cuidamos la cerca del propio feudo. Tal vez los “giros” performativos, visuales, sociales y ecológicos a través de las humanidades y las ciencias no sean sino los síntomas del deseo de sentir/saber que efectivamente la poesía está en la calle y que no hay una autoridad para restringirla. Que podemos formar parte de múltiples ensamblajes, concretos, necesarios hoy.

³¹ Previo a la mención de Kohn, Vicuña hace un análisis de *¿Qué es para usted la poesía?*, señalando que, para las audiencias de hoy, es difícil creer que la película no tenía guión, en tanto las respuestas improvisadas dan cuenta de un manejo del lenguaje que parecemos haber perdido debido “al flujo continuo de doble habla por los poderes que ejercen violencia sobre nosotros y que los medios apoyan. Viviendo bajo la dictadura la primera cosa que desaparece es el gozo y la libertad de decir lo que se piensa. La conversación pública compleja se extingue. Quizás la extinción del habla juguetona y libre está vinculada a la extinción de las especies que estamos causando mientras hablamos” (“Language”).

BIBLIOGRAFÍA

- “Cecilia Vicuña: Una artista con raíces en América”. *Qué Pasa*, 1 mar. 1979, p. 63.
- “Cecilia Vicuña”. *Plan*, 7 jun. 1971, p. 15.
- ALCALÁ, ROSA, editora y traductora. *Spit Temple. Selected Performances of Cecilia Vicuña*. Brooklyn, Ugly Duckling Presse, 2012.
- BERTONI, CLAUDIO. *Claudio Bertoni: reloj no marques las horas, haz esta noche perpetua*. Santiago, D21 Proyectos de Arte, La Cortina de Humo Editores, 2014.
- BIANCHI, SOLEDAD. *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década de los sesenta en Chile: entrevistas*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- BOAL, AUGUSTO. *La estética del oprimido*. Buenos Aires, InterZona, 2016.
- CRARY, JONATHAN. “Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Nineteenth Century”. *Grey Room*, N° 9, 2002, pp. 5-25.
- CUSSEN, FELIPE. “Instrucciones para leer instrucciones”. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*, Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco, editores, Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2010, pp. 167-191.
- DAVIS, FERNANDO Y JUAN CARLOS ROMERO. *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2016.
- DE ZEGHER, CATHERINE. *The Precarious*. Hanover, University Press of New England, 1997.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Toward a Minor Literature*. Traducción de Dana Polan. Mineápolis, University of Minnesota Press, 1986.
- _____. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vásquez Pérez. Valencia, Editorial Pre-Textos, 1994.
- FLOE, HILARY. “‘Everything was Getting Smashed’: Three Case Studies of Play and Participation: 1965-71”. *Tate Papers* N° 22. Visitado el 10 de mayo del 2016. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/everything-was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71>
- FLORES, TATIANA. “In Conversation with Cecilia Vicuña”. *Cecilia Vicuña. Water Writing: Anthological Exhibition 1996-2009*. Nueva Jersey, Rutgers, The

- State University of New Jersey, 2009, pp. 4-12. Visitado el 10 mayo del 2016. https://www.academia.edu/15324905/Cecilia_Vicu%C3%B1a_Water_Writing_Anthological_Exhibition_1966-2009
- FREIRE, PAULO. *La educación como práctica de la libertad*. México DF, Siglo XXI, 1997.
- _____. *Pedagogía del oprimido*. Santiago, Ediciones ICIRA, 1969.
- GABLIK, SUZI. *The Reenchantment of Art*. Nueva York, Thames and Hudson, 1991.
- GARDNER CLARK, MEREDITH, editora. *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Santiago, Cuarto Propio, 2015.
- GILMAN, CLAUDIA. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- JACKSON, KENNETH DAVID E IRENE SMALL. "Introduction: Poem/Art Brazilian Concrete Poetry". *Revista Ciberletras* N° 17, 2007. Visitado el 4 de junio del 2017. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/introjacksonsmall.htm>
- JACKSON, SHANNON. *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. Nueva York, Routledge, 2011.
- JARAMILLO AGUDELO, DARÍO. "La poesía nadaísta". *Revista Iberoamericana*, N° 128-129, 1984, pp. 757-798.
- LYND, JULIET. "Los primeros sabores de Cecilia Vicuña". *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*, Meredith Gardner Clark, editora, Santiago, Cuarto Propio, 2015, pp. 35-64.
- _____. "La historia precaria de un manuscrito tenaz: de *Sabor a mí* a *El zen surado*". *El zen surado: 1966-1972*. Santiago, Editorial Catalonia, 2013, pp. 15-37.
- MALLÉN, ENRIQUE. "El 'neobarroco' latinoamericano y la 'poesía del lenguaje' estadounidense". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 76, 2012, pp. 51-80.
- MEJÍA DUQUE, JAIME. "El nuevo teatro en Colombia (1960-1975)". *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, N° 26/1, 1976, pp. 159-169.
- MINH-HÀ TRINH T. "Documentary Is/Not a Name". *October*, N° 52, 1990, pp. 76-98.
- NOGUEIRA, FERNANDA. "Poema/Proceso en Br 60-70. Radicalidad y disidencia poética". *Tercer Texto*, N° 2, 2011. Visitado el 4 de junio del 2017. <http://>

fernandanogueira-escritos.blogspot.mx/2011/11/poemaproceso-en-br-60-70-radicalidad-y.html.

PÉREZ, FERNANDO. "Pintar el sonido, escuchar el color. El ojo y la oreja en algunos poemas de Augusto de Campos". *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco, editores, Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2010. pp. 149-166.

PINTO CONTRERAS, ROLANDO. "Paulo Freire: un educador humanista cristiano en Chile". *Pensamiento Educativo*, N° 34, 2004, pp. 234-258.

RAMÍREZ BACCA, RENZO Y LEÓN DARÍO MARÍN ARENAS. "Seguridad e ideología en Colombia, 1978-1982: análisis crítico del discurso de Julio César Turbay Ayala". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, N° 20/2, 2015, pp. 241-269.

SEPÚLVEDA, MAGDA. "Cecilia Vicuña: la subjetividad poética como una operación contracanonica". *Revista Chilena de Literatura*, N° 57, 2000, pp. 111-126.

STENGERS, ISABELLE. "Reclaiming Animism". *e-flux Journal*, N° 36, julio 2012, pp. 1-10. Visitado el 25 de octubre de 2016. <http://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>

VICUÑA, CECILIA. "Santiago de Chile". *Nadaísmo 70*, N° 3, 1970, p. 3.

_____. *Sabor a mí*. Edición bilingüe. Traducción de Felipe Ehrenberg. Londres, Beau Geste Press, 1973.

_____. *¿Qué es para usted la poesía?* (film). Colombia. 1980.

_____. "Language is Migrant". *The Poetry Foundation*. 10 de abril del 2016. Visitado el 10 de noviembre de 2016. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2016/04/language-is-migrant/>

_____. *Palabraromas*. Santiago: RIL Editores, 2005.

Recepción: 15.01.2017

Aceptación: 13.04.2017