

ANTICIPOS

Textos: Lihn, Pompier y las fotografías de Leonora Vicuña ♦ El rastro multiforme de Claudio Bertoni ♦ La poesía es tentativa: variaciones sobre Elvira Hernández ♦ Una trenza multilingüe: la poesía de Cecilia Vicuña desde 1990

COLECCIÓN N°4

Amalia Cross
Andrés Florit Cento
Catalina Ríos Muñoz
Victoria Ramírez M.

© D21 Editores

Nueva de Lyon 19, departamento 21

Providencia, Santiago de Chile

info@d21.cl

www.d21.cl

ISBN: 978-956-6235-06-4

Anticipos

Colección N°4

Textos:

Amalia Cross

Andrés Florit Cento

Catalina Ríos Muñoz

Victoria Ramírez M.

Diseño portada e interior:

María Fernanda Pizarro

Santiago de Chile, enero de 2025.

**ANTICIPOS
COLECCIÓN N°4**

D21 EDITORES

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. OBJETIVOS

3. METODOLOGÍA

4. RESULTADOS

5. CONCLUSIONES

6. BIBLIOGRAFÍA

7. ANEXOS

8. GLOSARIO

9. ÍNDICE ALFABÉTICO

10. ÍNDICE DE TABLAS

11. ÍNDICE DE FIGURAS

12. ÍNDICE DE GRÁFICOS

13. ÍNDICE DE CUADROS

14. ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

15. ÍNDICE DE VÍDEOS

16. ÍNDICE DE SONIDOS

17. ÍNDICE DE MAPAS

18. ÍNDICE DE GRUPOS

19. ÍNDICE DE TABLAS DE DATOS

20. ÍNDICE DE TABLAS DE RESULTADOS

21. ÍNDICE DE TABLAS DE ANÁLISIS

22. ÍNDICE DE TABLAS DE CONCLUSIONES

23. ÍNDICE DE TABLAS DE REFERENCIAS

24. ÍNDICE DE TABLAS DE ANEXOS

25. ÍNDICE DE TABLAS DE GLOSARIO

26. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE ALFABÉTICO

27. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE TABLAS

28. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE FIGURAS

29. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE GRÁFICOS

30. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE CUADROS

31. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

32. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE VÍDEOS

33. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE SONIDOS

34. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE MAPAS

35. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE GRUPOS

36. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE TABLAS DE DATOS

37. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE TABLAS DE RESULTADOS

38. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE TABLAS DE ANÁLISIS

39. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE TABLAS DE CONCLUSIONES

40. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE TABLAS DE REFERENCIAS

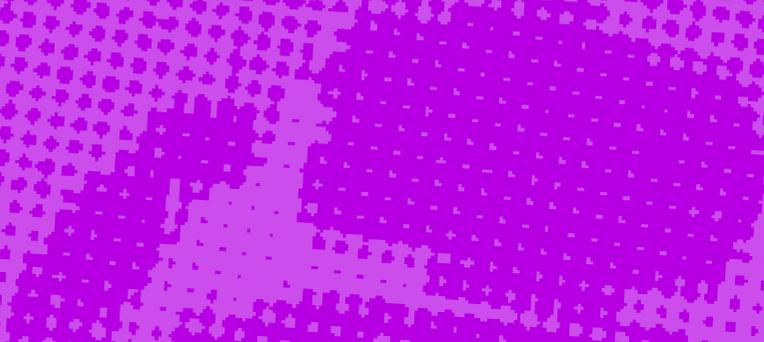
41. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE TABLAS DE ANEXOS

42. ÍNDICE DE TABLAS DE ÍNDICE DE TABLAS DE GLOSARIO

- 07** Lihn, Pompier y las fotografías de Leonora Vicuña
Autora: Amalia Cross
- 29** El rastro multiforme de Claudio Bertoni
Autor: Andrés Florit Cento
- 49** La poesía es tentativa: variaciones sobre Elvira Hernández
Autora: Catalina Ríos Muñoz
- 59** Una trenza multilingüe: la poesía de Cecilia Vicuña desde 1990
Autora: Victoria Ramírez M.

LIHN, POMPIER Y LAS FOTOGRAFÍAS DE LEONORA VICUÑA ¹

AMALIA CROSS



*Somos obras de arte
momentáneamente vivientes*

El arte y la vida – Pena de extrañamiento
Enrique Lihn

Don Gerardo de Pompier es un personaje de ficción «formado a partir del lenguaje». Una caricatura del artista afrancesado y retrógrado que puebla nuestra historia de «inautenticidad congénita» y de «ideología decimonónica autoritaria». Fue creado, en 1969, por Germán Marín y Enrique Lihn para la revista *Cormorán* y encarnado por este último hasta 1983. Ambos escritores, editores de la revista, veían en la obra de este autor –desconocido, apócrifo, viudo y excéntrico– el eslabón perdido de la narrativa chilena y al genuino creador del surrealismo «púdico». Su primera aparición en el campo literario fue tan breve como polémica y, acto seguido, desapareció de la escena junto con la revista en 1970, retirándose a vivir en Melipilla desde donde colaboró, a su manera,

¹ Agradezco a Andrea Lihn por haberme puesto en contacto con Leonora Vicuña y, muy especialmente, a Leonora Vicuña por su generosidad en compartir su trabajo y por el tiempo en responder mis correos y solicitudes.

con la reforma agraria. En dictadura sobrevivió como personaje en las novelas de Lihn –*La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de la palabra* (1980)– hasta que, entre una y otra, «...decidió pasar de las meras palabras escritas al discurso manuscrito y actuó desde el escenario como un fantasma, pues, de carne y hueso.»²

La reaparición «en cuerpo presente» de Pompier en dictadura –así como las desapariciones forzadas de personas– respondió a las distintas formas de represión y censura del contexto y cumplió una doble función: ser artilugio y coartada, uniforme y disfraz. Por una parte, mediante el acto mimético del uniforme, Pompier representó de manera farsesca la retórica oficial con el propósito de poner en evidencia ese lenguaje autoritario y represivo que no dice nada: ya sea porque guarda silencio o porque es una cháchara interminable de palabras sin sentido ni coherencia alguna. Por otra, el desdoblamiento de Lihn, mediante el simulacro del disfraz, le permitió abandonar la primera persona y convertirse en otra desviando así la responsabilidad de lo dicho y las posibles consecuencias nefastas a través de la máscara del personaje. De esta manera, Lihn y Pompier se hicieron, poco a poco, inseparables.

El 28 de diciembre de 1977, Lihn y Pompier protagonizaron el episodio más recordado de su repertorio de obras en conjunto: un happening contracultural, o broma pesada, en el día de los inocentes que tuvo lugar en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura en Santiago³. Se trató de una puesta

² Enrique Lihn, «Nacimiento, desarrollo e implicaciones de don Gerardo de Pompier, el resumidero», *Revista ECO*, n°202 (agosto 1978), p. 1098.

³ Sobre este primer happening ver: Enrique Lafourcade, «Reconstitución de Enrique Lihn», *Revista Qué Pasa*, n°357 (16 al 22 de febrero de 1978), pp. 40-43; Francisca Lange, «Nadie habla, nadie escribe. Apunte final sobre Lihn y Pompier»,

en escena para la lectura de un texto de Don Gerardo de Pompier, donde se hacía referencia a la historia bíblica de la matanza de inocentes por Herodes y, de manera soslayada, a la matanza de otros inocentes por la Dictadura en Chile. El texto manuscrito que escenificó Pompier –arriba de «un carromato, mezcla de ataúd con ruedas, de púlpito y de silla eléctrica»⁴– así como algunas fotografías de esta acción, dieron forma al book-action *Lihn y Pompier*; un álbum visualizado por Eugenio Dittborn y publicado por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile en 1978.⁵

Sin embargo, este happening consignado como su única gran aparición, en rigor, no fue la única ni, necesariamente, la más importante. Y, como es común cuando se trata de Pompier, hay otra acción de arte que ha sido injustamente olvidada sino fuera, en parte, por las fotografías que guardó la artista Leonora Vicuña. Fotografías en blanco y negro que, como veremos, nos introducen en la acción, nos meten dentro del proceso de la obra, mediante planos abiertos y primeros planos, a través de una mirada y un cuerpo que participa en la acción al mismo tiempo que es testigo privilegiado de ella.

*

en: Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco (Eds.). *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010, pp. 81-103; Riva Quiroga, «Lihn (y) Pompier. Performatividad de una escritura abismada», *Revista Teoría del Arte*, n°13 (2016), pp. 115-152; Roberto Brodsky, «Discurso Pompier, el fantasma», *La casa que falta: catálogo discursivo de Enrique Lihn, 1980-1988*. New York: Peter Lang Publishing, 2020, pp. 51-81.

⁴ Pedro Lastra y Enrique Lihn, *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier, 1990, p. 132.

⁵ Eugenio Dittborn y Enrique Lihn, *Lihn y Pompier*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, 1978.

El 3 de septiembre de 1979 el escritor Enrique Lihn cumplió 50 años y decidió celebrarlo con una serie de actos de auto-homenaje bajo la consigna de «en el año de la mutualidad del yo» y con la gentileza de Gerardo de Pompier, quien habría nacido el mismo día que Lihn, pero unos 50 años antes que él. El acto principal, para conmemorar su cincuentenario y el centenario de Pompier, fue una celebración doble que tuvo lugar, en Santiago, en el Goethe Institute el 20 y 26 de noviembre de ese año. Una especie de «reunión simbólica-mediúmnica» de amigos presentes y ausentes⁶. Los ausentes aparecían –en audio e imagen– mediante diapositivas y la reproducción, en una radio-cassette, de grabaciones de voz enviadas especialmente para la ocasión⁷. Mientras que los presentes participaron activamente de los actos de homenajes que adquirieron la forma de escenificaciones, proyecciones y filmaciones que eran, a su vez, parte de «una especie de largometraje documental de ficción», a cargo del cineasta Carlos Flores y su equipo, sobre Lihn y Pompier⁸.

Los festejos fueron en grande y sobre ellos el poeta Jaime Quezada escribió en la prensa que: «El escenario... fue un cenáculo, un oratorio, una mezquita, un salón azul, una casa de remate, un patio de casa de Conchalí, una sala de conferencias...» Y la ceremonia, «un acontecimiento, happening

⁶ Invitación encontrada al reverso de una carta enviada por Enrique Lihn a Oreste Plath en 1979. Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional. El anverso, y no el reverso, está disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-335877.html>. Accedido en 1/12/2021.

⁷ Carta de Enrique Lihn a Pedro Lastra, 19 de agosto de 1979. Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.

⁸ Carta de Enrique Lihn a Pedro Lastra, 13 de noviembre de 1979. Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.

o espectáculo... un rito para homenajear a un Enrique Lihn que hace de *El arte de la palabra* una novela, y de un desdoblamiento de nombre, un personaje llamado Pompier.»⁹

El video que se proyectó en esa ocasión fue el registro de una performance que tuvo lugar unas semanas antes, durante un día soleado a principios de noviembre a las afuera de Santiago en la nueva casa de Nicanor Parra, llamada por él la Universidad en ruinas de Conchalí. Allí fueron convocados, por Lihn, un grupo amplio de amigos, algunos de ellos recurrentes colaboradores de sus acciones de arte: escritores, artistas, poetas, realizadores audiovisuales y, entre todos ellos, la fotógrafa Leonora Vicuña.

Lihn le pidió a Vicuña ocupar el rol de fotógrafa fija y registrar, durante el proceso de filmación, aquello que no aparece necesariamente en la película y que le da a estas imágenes una condición excepcional que amplía su campo de acción. Al mismo tiempo que la fotografía se encarga de documentar una performance, la cámara fotográfica produce una performatividad en sí. En este sentido, la relación entre fotografía y performance se remonta a sus orígenes y se extiende en el tiempo por sus posibilidades de usos¹⁰. En efecto, Pompier –dado su afrancesamiento cultural y de lo que pudo ver en sus viajes a París– podría haber tenido por referencia el trabajo que realizó, a mediados del siglo XIX, el fotógrafo Nadar con Pierrot, personaje de la Comedia del arte interpretado por el mimo Charles Debureau, en una

⁹ Jaime Quezada, «El cincuentenario del YO», Revista Ercilla, n°2315, (diciembre 1979), p. 55.

¹⁰ Sobre las distintas formas de relación entre fotografía y performance ver: Simon Baker and Fiontán Moran (Eds.), *Performing for the camera*. London: Tate Publishing, 2016.

serie de escenas inmóviles con variaciones de poses, situaciones y expresiones. Sin descartar la posibilidad de que Pompier haya conocido, también en la ciudad de las luces, a Rose Sélavy o contemplado, en alguna revista, las fotografías que hizo Man Ray sobre la identidad alternativa que se inventó Duchamp a modo de *a game between I & me*.¹¹

En las fotografías de Vicuña se registran los diferentes momentos de una performance que desborda los minutos de filmación al capturar el fuera de cámara con otra cámara. Así como también sobrepasa la actuación, ya que –en palabras de Lihn– estas «acciones fotográfico-fílmicas» son producto de una interacción entre escritura, actuación, gráfica, fotografía y cine. Una performance que se desprende de la poesía para ir más allá, porque para Pompier la palabra es ante todo un acto y para Lihn escribir una performance.¹² Este acto tiene un elemento religioso, de rito o liturgia, que pone a vista y paciencia de todos el proceso de transformación o la ceremonia de transfiguración de un yo a otro. Esto último, hace de esta obra una doble reflexión: sobre la duplicidad del autor –en la caracterización de Lihn, el poeta histriónico, en Pompier– y sobre la duplicidad de sus acciones mediante el registro, o la copia, de los medios técnicos de reproducción de imagen para subvertir, como en una fiesta de disfraces o en un carnaval, la identidad adoptada.

*

¹¹ *Op. Cit.*, p. 121.

¹² La contribución de Lihn a la historia de la performance en Chile se remonta a las acciones que realizó con Alejandro Jodorowsky en la década del cincuenta. Sobre este tema ver: Francisco González Castro, Leonora López, Brian Smith. *Performance arte en Chile: historia, procesos y discursos*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2016.

Pacífico Sexto otorga la orden Ultimus Caballero- rum a don GERARDO DE POMPier

Felipe Allende, latinista y autor de "Pacífico VI", es traído en su silla gestatoria a la "Universidad en Ruínas de Conchalí", propiedad de Mecano Parra, el día de la colación de la orden "Ultimus Caballerosum" a G. de P. Contribución de Allende al cincuentenario de la Mutualidad y Centenario de Pompier.

FOTOS: LEONORA VICUÑA.

Afiche (1979) de Enrique Lihn

Primer momento: el afiche

La única imagen que circuló de esta performance fue una especie de afiche, con el timbre oficial del cincuentenario, que enmarcaba esta acción con el título, escrito con letras transferibles, de «Pacífico Sexto otorga la orden Ultimus Caballerorum a don Gerardo de Pompier». Por debajo del encabezado una fotografía del momento de entrada de Pacífico Sexto, llevado por cuatro hombres en silla gestatoria, a la Universidad en ruinas de Conchalí. Y más abajo, con letras de molde, la autoría de la imagen «Fotos: Leonora Vicuña». La imagen, una fotocopia en tamaño oficio impresa sobre el guión de la acción invertido y escrito a máquina, es parte del libro *Derechos de autor* (1981) de Lihn. Y sobre ella, Lihn escribió, en manuscrita, que esta acción fue una contribución de Felipe Alliende, latinista, nacido también en 1929, colega y amigo de Lihn, profesor del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y autor de Pacífico VI, al cincuentenario del poeta y al centenario de Pompier.¹³ El papa Pacífico VI era, entre otras cosas, un antipapa. Un personaje creado por Alliende durante su paso por el seminario alrededor de la década del cincuenta. Su santidad se instaló en Ñuñoa donde, en una fecha indeterminada, conoció a Pompier y se hicieron grandes amigos. A tal punto que decidió condecorar a Pompier como el último de los caballeros. Un caballero como esos que Vicente

¹³ Otra contribución de Felipe Alliende en la obra de Lihn fue su actuación en *Adiós a Tarzán* (1984) y *La (ex)cena última* (1985). Mientras que años antes, en julio de 1981, Alliende invitó a Lihn al Instituto Chileno de Cultura Hispánica, donde Lihn leyó la conferencia «Entretelones técnicos de mis novelas», una defensa a sus novelas a través de la figura de Pompier. Este texto abre el libro *Derechos de autor*, una autoedición fascinante de textos, fotocopias, recortes de prensa y collages que publicó Lihn, con Ediciones del Yo, en 1981.



Fotografías (1979) de © Leonora Vicuña

Huidobro decía que pastaban en los potreros chilenos muy cerca, por cierto, de la parcela de Parra.

Segundo momento: la transformación

En el interior de la casa colonial los muros son de adobe y sus grietas están parchadas con yeso, allí cuelga un gran cuadro de Violeta Parra [*Casamiento de negros*, óleo sobre tela, 104 x 182 cm], junto a una chimenea de ladrillos y al costado de un sillón de cuero, frente a ella una ventana con barrotes de fierro forjado y por debajo una mesa. Sobre la mesa, bolsas y cajas con los materiales de utilería y vestuario necesarios para la transformación de Lihn en Pompier y de Alliende en Pacífico VI.



Fotografías (1979) de © Leonora Vicuña

El acto fue diseñado, escenificado y diagramado, milimétricamente por Enrique Lihn. Pacífico VI fue investido de blanco, con una camisa bordada de rojo y dorado¹⁴, y una falda larga que Enrique –a medio camino de ser Pompier– cose con aguja e hilo al pantalón. Mientras que un cinturón sujeta una luma dorada que cae por el costado derecho sin llegar a los pies. Pacífico VI calza las clásicas zapatillas blancas marca northstar que hicieron furor en los setenta. Observan la escena, de cerca, Mabel Condemarín, educadora y esposa de Alliende, el filósofo Patricio Marchant jun-

¹⁴ Se trata de la misma camisa que usará, años después, Lihn en *Adiós a Tarzán* (1984), otro «juego carnavalesco» creado por Lihn, esta vez en el patio de otra casa, la de María Inés Solimano, en Bellavista, Santiago.

to a su hijo, quien será el ayudante de Pompier, y Leonora Vicuña detrás de la cámara. Pompier, por su parte, se viste de etiqueta con su traje de costumbre; levita negra hasta la rodilla, chaquetilla, camisa blanca de cuello alto almidonado, pañuelo en lugar de corbata, sombrero de copa, guantes blancos y bigote enroscado en las puntas. La transformación de ambos termina cuando Pompier ayuda a Pacífico VI a colocarse su tiara papal o triple corona hecha por un andamiaje de cestería como un ensamblaje de canastos de mimbre con forma de torta. De esta pieza, Lihn y Alliende, no volvieron a salir.

Fotografías (1979) de © Leonora Vicuña





Fotografías (1979) de © Leonora Vicuña

Tercer momento: la procesión

Pacífico VI es llevado en su trono de mimbre¹⁵, con manto andino, por cuatro mocetones: dos campechinos de la zona, uno en cada extremo, y por los costados, el poeta Manuel Silva Acevedo y un joven no identificado con anteojos oscuros y sombrero canotier, que bien podría ser Vega, el mismo iluminador que colaboró con Lihn y Pompier en el día de los inocentes de 1977. Más atrás, como escolta y a paso acompasado, camina Pompier con su ayudante. Avanzan

¹⁵ El trono es una silla de mimbre que Lihn trajo de su casa. En esa silla, y con el sombrero que tomó prestado de Pompier, Lihn posó para la portada de su libro *A partir de Manhattan* (Valparaíso: Ganymedes, 1979) cuyo lanzamiento fue parte de las celebraciones del año de la mutualidad del yo.



Fotografías (1979) de © Leonora Vicuña

en silencio por un camino pedregoso, a pleno sol, hasta la entrada de la casa de Nicanor Parra. Allí, pasando la tranca de madera, los esperan el camarógrafo Leo Kocking con su cámara al hombro y el sonidista Palma, entre otros testigos y espectadores. La caravana se detienen un momento, los mocetones recuperan fuerza y siguen con el papa al hombro hasta el interior de la casa.

Cuarto momento: la ceremonia

En el interior de la casa se da inicio a la ceremonia en la que un falso papa condecora a un anacrónico y desconocido autor como miembro de una orden en extinción. Pompier se



Fotografías (1979) de © Leonora Vicuña



arrodilla y Pacífico VI, siempre sentado en su trono, comienza la lectura de un discurso en latín «macarrónico» como si se tratase de una misa anterior al Concilio Vaticano Segundo que Pacífico desestimó o desobedeció de plano. Frente a ellos vemos al pequeño ayudante sosteniendo un libro con el discurso y al director Carlos Flores dando algunas instrucciones para la filmación de la escena. En ese momento, recuerda Alliende, «Pacífico lanzaba una encíclica, señalando que a pesar de que se ha extinguido el género de los caballeros aún queda un caballero en el mundo, Pompier, y lo vamos a condecorar con la orden del último de los caballeros. Entonces, le vamos a dar los símbolos de la orden: la culebra y la luma... Luma, lumarum...»¹⁶

Los símbolos de la orden son: la sacra culebra, la luma dorada y la banda de castidad.¹⁷ En este momento el disfraz se vuelve uniforme y el uniforme una parodia de otros uniformes mediante símbolos que ocupan el lugar de las palabras, mientras éstas están siendo reprimidas. En lugar del águila militar la culebra, en lugar de lo sagrado lo profano, en vez de la luma policial, una luma que es un báculo dorado, y en lugar de una banda presidencial con los colores de la bandera, una de castidad. Son, precisamente, los símbolos de las autoridades desautorizadas: jefes de estado, dictadores, militares, autoridades religiosas y cómplices, todas ellas fuerzas represivas a las que Lihn y Pompier combaten con ironía y humor, con fuerzas opuestas que desarman el

¹⁶ Entrevista a Felipe Alliende en: Oscar D. Sarmiento (Ed.), *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Maryland: University Press of America, 2001, p. 63.

¹⁷ Carta de Enrique Lihn a Pedro Lastra, 13 de noviembre de 1979. Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.

control y que, de paso, diluyen la seriedad masculina que se erige en dictadura.

Quinto momento: el diálogo final

Una fotografía del dueño de casa, posando debajo de un árbol, cierra la serie. Aunque no sabemos qué estuvieron haciendo durante la performance, el día terminó con un diálogo entre Nicanor Parra y Enrique Lihn. En una mesa cuadrada al aire libre, los poetas conversaron sobre «el sentido de la creación de personajes», sobre El Cristo de Elqui y Gerardo de Pompier, en el marco del año de la mutualidad del yo y del bombo mutuo. De esta conversación quedó el archivo de audio, un registro en dos partes que Carlos Flores donó, recientemente, a la Biblioteca Nacional.¹⁸

Entre sonidos ambientales, ruidos, indicaciones de filmación y murmullos, Nicanor Parra pregunta: – «¿Eso es lo que piensas tú o Pompier, tu personaje?». A lo que Lihn responde: – «Yo ya no sé bien qué es lo que pienso yo y qué es lo que piensa Pompier... como lo que te pasa con el Cristo de Elqui...» Y más adelante, Parra habla sobre la poesía de Rimbaud, quien acuñó la frase *yo es otro*, y sobre la crisis del yo para introducir una poesía de ventrílocuos, de títeres, de personajes. Una necesidad que llevó a Parra, precisamente en 1977, a escribir los sermones de Domingo Zárate Vega: un predicador ambulante y delirante que vivió, en el norte,

¹⁸ Grabación sonora de una conversación entre Nicanor Parra y Enrique Lihn en el marco de su Cincuentenario. Archivo Audiovisual. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/625/w3-articulo-355400.html>. Accedido en 1/12/2021. La tercera parte, en cambio, corresponde a la filmación de los actos de celebración en el Goethe Institute.

a comienzos del siglo XX.¹⁹ Hay un corte brusco, ruidos de encendedores y raspado de lápiz sobre papel, indicaciones, claquetas que se abren y cierran. En esos momentos, cuando no están siendo grabados, Lihn y Parra cambian de tono y de tema. Hasta que Lihn pregunta enfático: «¿Están grabando o no?» Una pregunta directa e inquisitiva que resulta fundamental porque en ella constatamos que Pompier solo existe, para la posteridad, ante las cámaras y a través de los mecanismos de registro. La fotografía, en particular, tiene la capacidad de capturar la alteridad y la naturaleza fantasmagórica de Pompier en su imagen²⁰. En esta línea, las fotografías de Vicuña documentan una acción del pasado, al mismo tiempo que reviven a Pompier porque, como diría Lihn, activan «la rematerialización del viejo *phantasma*»²¹ ¡Pompier ha vuelto! ¡Pompier vive! ¡Viva Pompier!

Días después de la acción en Conchalí, y antes de la resaca, las celebraciones del año de la mutualidad del yo «terminaron con pena y sin gloria»²².

¹⁹ Nicanor Parra, *Sermones y predicas del Cristo de Elqui*. Santiago: Galería Época y Departamento de estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, 1977. Libro con fotografías de Heliodoro Torrente extraídas de archivos de prensa y diagramado por Catalina Parra.

²⁰ Sobre este tema ver: Valeria De los Ríos. *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.

²¹ Enrique Lihn, «Nacimiento, desarrollo e implicaciones de don Gerardo de Pompier, el resumidero», *Revista ECO*, n°202 (agosto 1978), p. 1088.

²² Carta de Enrique Lihn a Pedro Lastra, 6 de diciembre de 1979. Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.



Fotografías (1979) de © Leonora Vicuña

Bibliografía

Baker, Simon y Moran, Fiontán (eds.). *Performing for the camera*. London: Tate Publishing, 2016.

Brodsky, Roberto. *La casa que falta: catálogo discursivo de Enrique Lihn, 1980-1988*. New York: Peter Lang Publishing, 2020.

Dittborn, Eugenio y Lihn, Enrique. *Lihn y Pompier*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, 1978.

Donoso, Claudia. *Enrique Lihn en la cornisa*, Santiago: UDP, 2019.

González Castro, Francisco; López, Leonora; Smith, Brian. *Performance arte en Chile: historia, procesos y discursos*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2016.

Honorato, Paula; Lange, Francisca y Risco, Ana María (eds.). *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010.

Lafourcade, Enrique. «Reconstitución de Enrique Lihn», *Revista Qué Pasa*, n°357 (16 al 22 de febrero de 1978), pp. 40-43.

Lastra, Pedro y Lihn, Enrique. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier, 1990.

Lihn, Enrique. «Nacimiento, desarrollo e implicaciones de don Gerardo de Pompier, el resumidero», *Revista ECO*, n°202 (agosto 1978), pp. 1083-1098.

_____ *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.

_____ *Derechos de autor*. Santiago: Ediciones del yo, 1981.

_____ *Querido Pedro: cartas de Enrique Lihn a Pedro Lastra (1967-1988)*. Santiago: Das Kapital Ediciones, 2013.

Quezada, Jaime. «El cincuentenario del YO», *Revista Ercilla*, n°2315, (diciembre 1979), pp. 55-56.

Quiroga, Riva. «Lihn (y) Pompier. Performatividad de una escritura abismada», *Revista Teoría del Arte*, n°13 (2016), pp. 115-152.

Sarmiento, Oscar (ed.). *El otro Lihn: en torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*, Maryland: University Press of America, 2001.

EL RASTRO MULTIFORME DE CLAUDIO BERTONI

ANDRÉS FLORIT CENTO

Por más de tres décadas, el artista On Kawara (1933-2014) envió telegramas y postales a amigos con el mismo mensaje: I AM STILL ALIVE («Sigo vivo»). Es la serie más extensa de las que llevó a cabo durante su vida: «Kawara cataloga tanto sus actividades diarias como el paso del tiempo en su obra. En 'I Got Up', envía postales a sus amigos con la hora en la que se había levantado de la cama ese día y la dirección donde se hospedaba. Las postales no están escritas de su puño y letra sino impresas con un sello, remarcando esa ausencia del autor. Incluso envía la misma postal a la misma persona en días sucesivos. En 'I Met' escribe los nombres de las personas que ha conocido ese día. En 'I Went', señala sobre mapas fotocopiados los movimientos realizados ese día», explica el fotógrafo Juan Santos (2018).

La historiadora y crítica de arte Dorota Monkiewicz hace ver que, a pesar de su carga existencial, estas obras «no contienen la más mínima pincelada de subjetividad. No hay ningún rastro de emoción ni de vínculos personales con los hechos recogidos (...). Los sucesos no presentan jerarquías, no se hace ninguna valoración de ellos» (Monkiewicz, 2017).



Hojitas cafés con resto de hallulla, Claudio Bertoni, 1977

Aparentemente, nada más opuesto a la obra literaria y visual que ha desarrollado Claudio Bertoni, caracterizada por el registro exaltado de una hipersensibilidad. Pero, más allá de la diferencia de temperamentos, ambos comparten una poética radical: la necesidad de dejar un rastro (diario) de sus vidas, antes de que se terminen.

*

Claudio Bertoni publicó sus primeros poemas cuando tenía veinte años, hace cincuenta y siete años atrás. En abril de 1967 aparecieron, en el número 22 de la revista mexicana *El corno emplumado*, inéditos suyos y de Cecilia Vicuña (su pareja sentimental y creativa en ese entonces). La redacción de la revista los describe a ambos —y a Jan Arb, poeta de Colombia— como «el fruto más fresco del gran árbol dadaísta, que no se cansa de crecer. En la obra de estos tres poetas hay humor, rumor y amor» («Notas sobre los colaboradores», 1967: 145).

Jan Arb, en realidad, formó parte del movimiento nadaísta y según el no siempre amable Roberto Bolaño, de él no queda nada. El fundador del nadaísmo, Gonzalo Arango, dice: «Jean Arb fue al infierno en el último vagón del Nadaísmo, se quedó una temporada en el Calvario, y regresó sin oro pero con su mochila de luz llena del amor sagrado» («JEAN ARB», 2008).

Bolaño (2019) afirma que de Gonzalo Arango tampoco queda nada.

*

¿Qué queda del Bertoni de los veinte años? De los trece poemas que le publicaron en los números 22 y 25 de *El corno emplumado* (aparecidos en abril de 1967 y enero de 1968), solo «Hermanas de la preciosa sangre» forma parte de la versión actualizada de *El cansador intrabajable* (1973), uno de los once libros revisados que componen su *Poesía reunida* (2020). Es y no es el mismo poema: hay palabras distintas, la versificación es diferente y un epígrafe de André Breton que aparece en la revista, ya no está.

En esta época comenzó también a fotografiar desnudos, retratando a su pareja, pero recién mostrará parte de ese trabajo a comienzos de los ochenta.

*

En el número 22 de *El corno emplumado*, además de poemas, hay cartas. «Yo tengo 18 años, Claudio Bertoni tiene 20, hace tiempo que casi nos creímos solos, perdidos en la maraña inhumana de esclavitud y muerte en vida. Sólo conocíamos de “nuestra pelirroja onda” a Henry Miller, los hacedores músicos de la “New Thing” en jazz, tal vez algunos beatniks», escribe Cecilia Vicuña el 28 de septiembre de 1966. A continuación, agrega:

Un día de julio encontramos al corno, la respiración se nos aceleró ¡y cómo no habría de ser, si estaba plagada de los yetis nadaístas!! casi lloramos, era posible que estuviera sucediendo y dimos gracias al cielo por su existencia (...) no paramos de reírnos y enojarnos porque es demasiado extraordinario. Ustedes publican cada cosa como para patalear y enloquecer, son el colmo, delicioso, fantástico. (Y resulta ser que nosotros, enanos como somos paríamos desde hace 4 años una poesía terriblemente común con la de algunos de sus magníficos poetas, ahora nos quedamos en calidad de demudados embriones.) (1967: 133-134).

Presumiblemente llegó respuesta de la revista y el 30 de enero de 1967 es Claudio Bertoni quien prosigue la correspondencia desde Concón. Se presenta, cuenta que estudió diez años en un colegio de curas alemanes («recién estoy inventando algunos insultos que les hagan justicia») y que

estuvo becado un año en Denver, entre 1963 y 1964. Conservamos su ortografía original:

estoy prácticamente ocioso desde que volví de usa, aunque aparentemente estudio filosofía. pienso que el hombre o nació ocioso o no nació nunca, nada mejor que la ociosidad para descubrir al hombre. comencé a escribir a los 16 años, lo hice porque algo me pasaba. lo que escribo ahora se puede leer más o menos, lo de antes era un gran conflicto y griterío. casi lo mismo me ha sucedido con la pintura, aunque considero que aún no empiezo a pintar. creo que van gogh no tiene parangón y es razón suficiente para escupir sobre el mundo que lo asesinó, lo mismo digo de cristo, rimbaud, artaud y todos los demás maravillosos desconocidos que son estrangulados cada día. estoy tratando de escribir un poema que produzca vómitos. de todas maneras, quiero que vivamos en el fondo porque es allí donde está la vida y en ninguna otra parte.

la inteligencia no es nada, la sensibilidad última lo es todo. van gogh vale más que toda la ciencia, el arte y los eruditos oficiales y consagrados del mundo, no habrá nunca un libro de ciencia que produzca olas de mar azul al abrirlo, (aunque todo el océano con su flora y fauna sean destripados más allá del átomo.) ningún libro calculado y académico nos dará una patada en la boca y nos botará todos los dientes, muchos son los artistas que están y pocos los que son. no me interesa ninguna profesión, ninguna recompensa oficial, no hay nada bueno en este mundo salvo los verdaderos artistas, y éstos son santos. henry miller sopló con enorme fuerza en mi corazón, aún estoy tratando de recobrar la respiración.

el jazz, sí, quisiera decirte lo que el jazz significa para mí. «if you don't like the blues you've got a hole in your soul», no sé quién dijo eso pero yo sí lo creo, la primera y única vez que tuve la fortuna de escuchar a jack duprée en disco no quedó una puerta sin abrir, se encendieron mis raíces hasta el incendio y es una fecha que no olvido. el jazz toma este mundo cotidiano e inmundo, lo revuelca y lo envía contra el espacio desintegrándolo. así mismo creo que archie shepp, charlie parker, coltrane, ornette coleman y otros músicos contemporáneos nos dicen la justa verdad. el jazz pertenece al reino de lo que no se toca y es esencial que exista.

China, el budismo zen, Lao Tsé y los poemas haikú; recién abro los ojos, ellos sí han tocado fondo y yo los amo (...) «HAY QUE CAMBIAR DE VIDA», el verdadero hombre es el que cambia de vida, «aquí y ahora», la poesía debe ser revolución, así el poeta es el único ser humano que vive (...)

que lo puro, inocente, esencial y pleno está absolutamente condenado a ser mutilado en este mundo, no me cabe a mí la más mínima duda. creo en «el universo en un grano de arena» de William Blake, creo que existe un solo camino y es hacia adentro (1967: 136).

Valía la pena citar esta carta en extenso, pues en parte documenta el Big Bang de lo que ha hecho Claudio Bertoni en los cincuenta y siete años siguientes: «Huevear un rato / no cuesta nada nada / lo difícil / es huevear toda la vida» (2004: 240). En 2003 escribió: «Henry Miller ya no me interesa (en realidad, hace un montón de tiempo que no me interesa). Sin embargo, a los 20 años me interesaba mucho. C., mi

polola de esa época, llegó a ser tan adicta al autor de *Trópico de Cáncer*, que andaba con unas pequeñas tizas de colores escribiendo por todas partes "Lea a Henry Miller". Yo abandoné la universidad por su culpa y me lancé suicidamente a una vida de la que a veces me arrepiento y a veces no. "Ganarse la vida es perderla", decía Miller».

*

El artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948) cuenta en un texto autobiográfico de 1927 que «por ahorro, utilizaba para expresarme todo lo que encontraba, pues éramos un país empobrecido. Se puede también gritar con restos de basura y lo hice encolando y clavando estos desechos. Los denominé MERZ, eran como mi oración por el final victorioso de la guerra, pues una vez más había vencido la paz. De cualquier forma, todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros» (Schmalenbach, 1982).

Como se sabe, al volver de Europa en 1976 Bertoni comenzó a recoger palos y luego zapatos abandonados en la playa, todos los días, hasta juntar más de mil: en 1987 los mostró por primera vez en la Bienal de Valparaíso con el título «1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia».

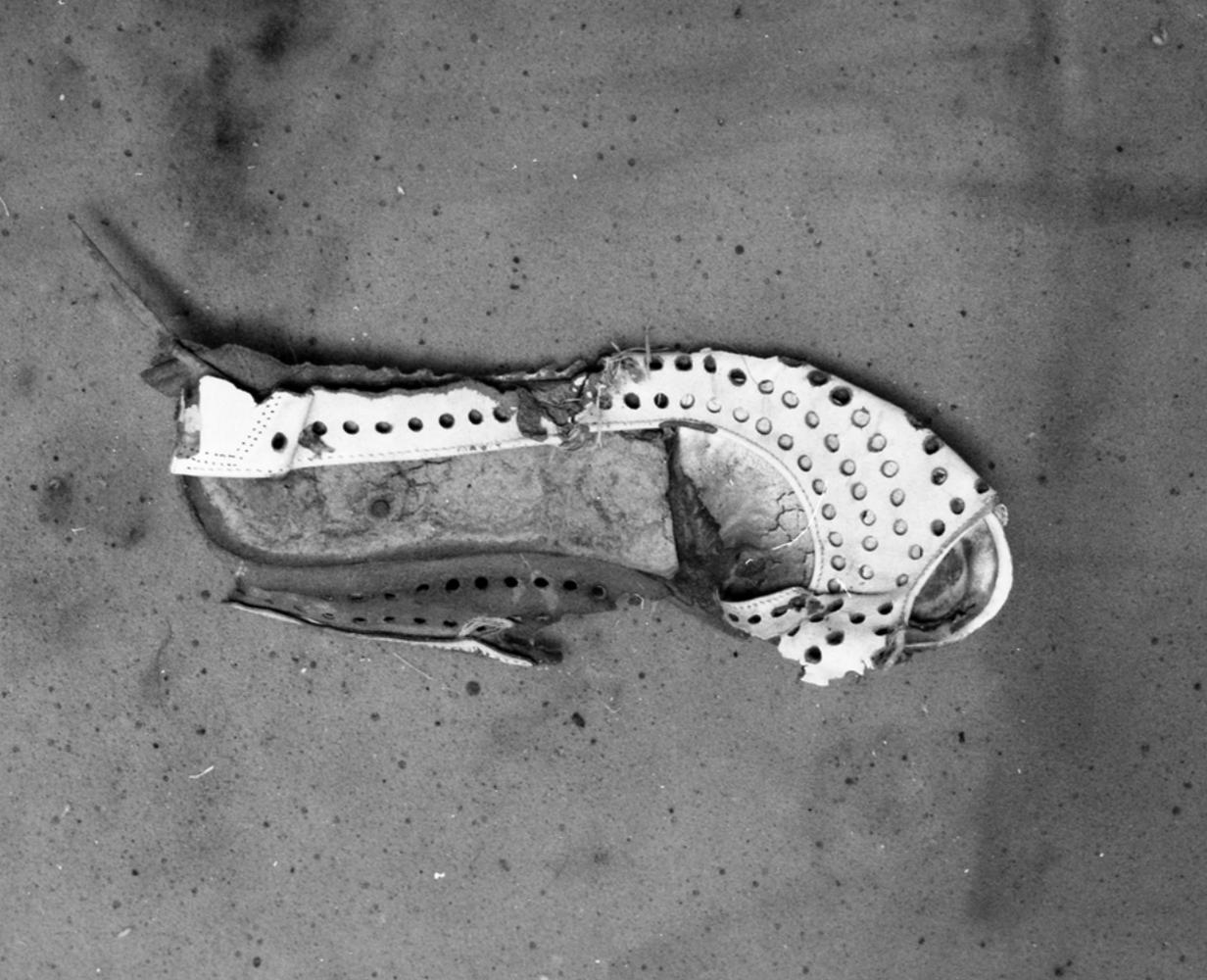
En una entrevista recuerda que, mientras los instalaba, mucha gente que los vio los relacionó con los detenidos desaparecidos, «cosa que yo no había pensado, porque yo recogí los zapatos porque me gustaban (...) Si yo fuera multimillonario lo que haría sería agarrar cada uno de los zapatos, ponerlos en unas vitrinas increíbles y colgarlos en

unas galerías gigantescas de muros blancos, porque quiero que se concentren en cada zapato, porque yo hallo que son, cada uno, esculturas autónomas y están destrozados de una manera absolutamente insólita» (Rodríguez, 2007).

En el catálogo de su exposición de acuarelas, dibujos, collages y objetos, montada en la galería D21 a fines del 2011, escribe: «Mis objetos (los aquí expuestos), le deben más a Kurt Schwitters y a los constructivistas rusos que a Marcel Duchamp. Cuando recojo un pedazo de cualquier cosa lo recojo porque me gusta, porque lo encuentro memorable. Y cuando hago un objeto con estos trozos trato que quede lo más “bonito” posible. Duchamp, como se sabe, hacía lo contrario, seleccionaba sus objetos porque le eran indiferentes o le desagradaban».

Además de la semejanza en los procedimientos, tal como en el caso de Schwitters, su obra está marcada por las limitaciones económicas: «Yo habría pintado telas de cinco metros por seis metros, telas como las de Balmes o Tàpies, el informalismo que es lo a que a mí más me gusta, pero no puedo porque no tengo espacio. No hago huevadas más grandes porque no tengo espacio (...) y yo dibujo hace mucho tiempo, si lo que más tengo es eso, y tengo acuarelas y lo que más me gustaría es pintar, pero no tengo espacio» (Rodríguez, op. cit.).

Lo que ha tenido a mano: la cáscara de seda roja que se le saca al queso, corontas de choclo, hojitas del patio, es lo que da forma a sus obras. Incluso una aguja con la que raya negativos para intervenir sus fotos, como hizo en *Desgarraduras* (2009). A las editoras de este libro les dice: «Tú sabís que hay una frase de Picasso, que no sé si la dijo: “Yo no



Detalle de la serie 1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia, Claudio Bertoni, 1987. Cortesía D21 Proyectos de Arte.

busco, encuentro". Bueno, yo creo que encuentro (...) en todo huevón que cacha más o menos lo que está haciendo lo que pasa es que encuentra» («Desgarraduras y arte. Conversación», 2009).

En años recientes, ha recolectado otros objetos que tocan su vida, como envases de agua mineral, cajas de té, de



Sin título, Desgarraduras, Claudio Bertoni, 2009.

remedios (Fredol, Migranol, Ravotril), cajas de fósforos. También ha pintado con semen sobre libretas de cartón piedra y ha llevado cuadernos de dibujo con variaciones, una y otra vez, de las mismas figuras que lo obsesionan: el sexo masculino y el sexo femenino.

*

Al ser entrevistado en 2014 a raíz de una exposición de fotografía, Bertoni menciona unos desnudos de Bill Brandt que lo impresionaron a finales de los años sesenta, pero que sobre todo le gustan mucho «los desnudos que Emmet Gowin ha hecho de su mujer, Edith, durante toda una vida. Y me gusta lo que dijo en una entrevista hablando de su fotografía Daido Moriyama: “Mi aproximación es muy simple, no hay arte, disparo al azar. La mayoría de mis *snapshots* los tomo desde un auto en movimiento o mientras corro, sin mirar, y en esos casos uno podría decir que estoy tomando las fotos más con mi cuerpo que con mis ojos”. También dijo: “Si uno piensa demasiado en la composición, se pierde la frescura del momento”. Todo esto es coincidencia porque yo hacía fotografías como las que menciona él antes de leer su entrevista» («Claudio Bertoni: Fotografiar (con) el cuerpo», 2014).

Antes, a raíz de otra exposición en 1998, había declarado: «Hasta ahora he fotografiado a las mujeres que he tenido por una necesidad, por





Un desnudo, Claudio Bertoni, 1981.

un asunto de que las quiero y las encuentro hermosas y las tengo al lado y es parte de mi vida. Escribo, hago esculturas y todo es parte de un tejido, como del rastro que voy dejando. No busco nada premeditadamente, ha sido la intuición y ha funcionado, pero ya tengo 50 años, me puedo levantar y ver un poco lo que ha pasado y lo que más busco es dejar un rastro lo más fidedigno posible de lo que pasa conmigo. De la relación del mundo que me ha tocado vivir conmigo, con mi ser» (Labarca, 1998).

*

Si Bertoni leyera hoy algunos de los poemas que le publicaron en *El corno emplumado*, quizá reaccionaría con una

frase similar a la que dijo en ese entonces: «Lo que escribo ahora se puede leer más o menos, lo de antes era un gran conflicto y griterío». Libro a libro ha ido afinando el oficio, pero sus creencias no han cambiado: si a los veinte pensaba que «existe un solo camino y es hacia adentro», los años siguientes se ha concentrado en recorrer ese camino (interminable) y sobre todo en dejar «un rastro lo más fidedigno posible de lo que pasa conmigo».

¿Qué es lo fidedigno? No es el apego irrestricto a las primeras versiones ni a todo lo que se piensa, dice o escribe. En una entrevista previa a la aparición de su *Poesía reunida* de 2020, Claudio Bertoni explicaba que ha hecho «puros libros imperfectos, con poemas abollados, mal hechos», y que para ese volumen se dio el gusto «de sacar un montón de poemas que no debí haber publicado nunca» (Hopenhagen, 2020). Sin embargo, en 2009 le decía a otro periodista: «Prefiero los libros disparejos, absurdos y arbitrarios» (Careaga, 2009). No ha cambiado de opinión: ambos impulsos conviven y lo constituyen. En un texto de su nuevo libro *Miércale*, escribe: «La perfección de Benjamin me irrita / prefiero mil veces el balbuceo de Bataille / que también me irrita / a veces más que la perfección de Benjamin incluso» (Bertoni, 2022: 50).

*

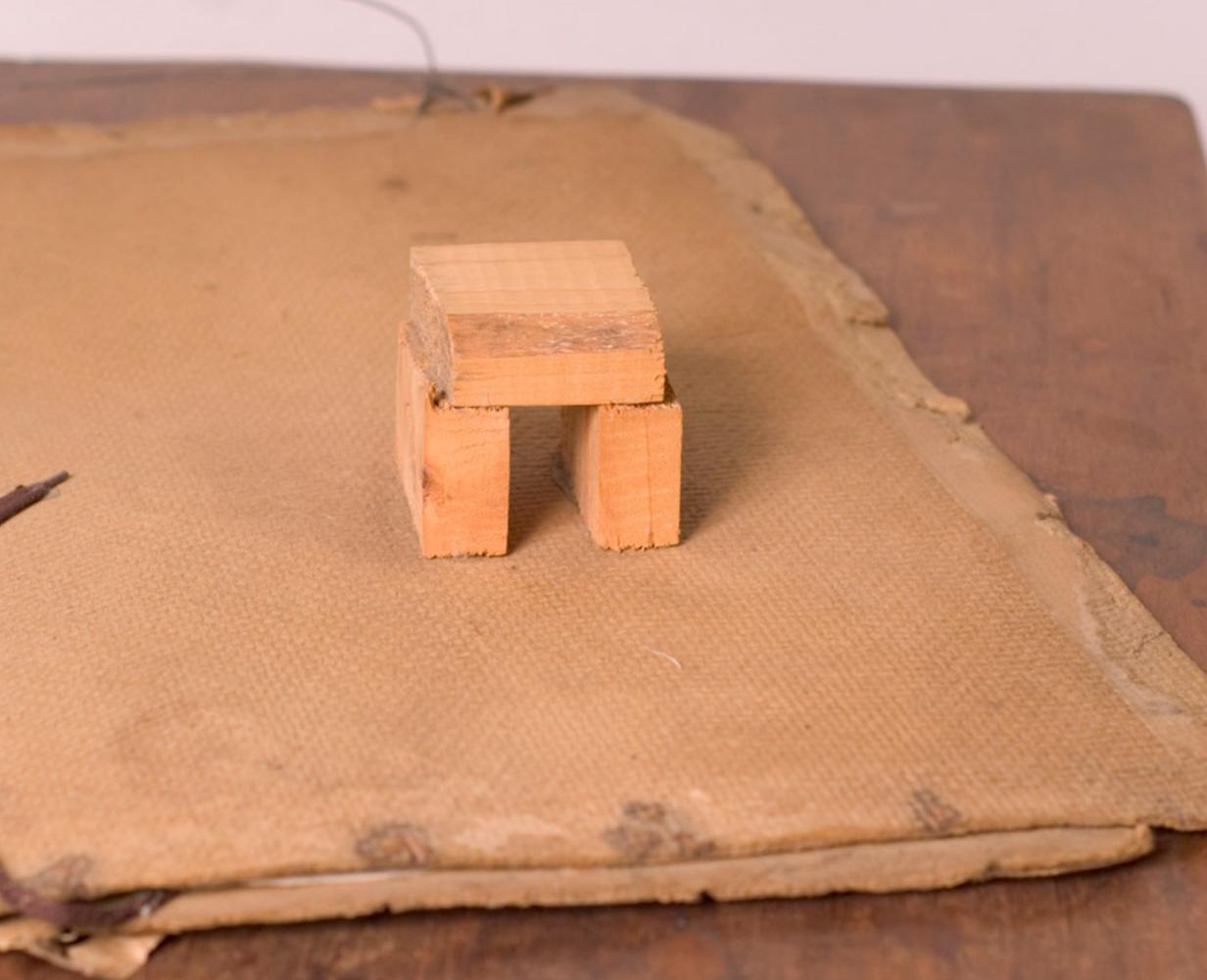
fidedigno, na
Del lat. *fides* 'fe' y *dignus* 'digno'.
1.adj. Digno de fe y crédito.

*

En febrero de 2021, un mes antes de cumplir 102 años, murió el poeta norteamericano Lawrence Ferlinghetti. Consultado al respecto por el diario *La Tercera*, respondió Bertoní vía mail:

siento lo de ferlinghetti me caía muy bien yo pasaba mucho tiempo en su librería city lights de san francisco el año 69 y le robé un par de libritos los blues & haikus de kerouac y las obras completas de meister eckhart traducidas por raymond b. blakney que es la misma versión que usaba thomas merton también lo vi leer a ferlinghetti con gary snyder denise levertov richard brautigan y otros en un teatro en berkeley ese mismo año y ginsberg me gusta mucho de ginsberg se pueden decir muchas cosas que es muy desordenado que muchas veces se va al chanco y saca los pies del plato y el mismo william carlos williams le dice en una carta a denise levertov que él también duda a veces de las habilidades poéticas de allen ginsberg pero ginsberg me parece al final que supera todo esto por la dosis de candor que incluye su poesía y por su tácito lema 'first thought best thought' que viene de su maestro trungpa y desde antes incluso y que para algunos poetas ha sido tan útil como inútil y perjudicial para otros a él lo vi el 73 en el royal albert hall creo en londres con w.h. auden, joseph brodsky al que no le entendí nada porque recitó en ruso pero sonaba muy bonito y el howl y el sun flower sutra y el kaddish (¡y cuántos más!) son poemas que no se le pueden robar a ginsberg que como dice en otro poema escribe y escribimos 'to ease the pain of living' (Gómez, 2021).





Sin título, fines del siglo XX. Cortesía D21 Proyectos de Arte.

Aliviar el dolor de vivir: una y otra vez Bertoni llega a este sentido último en su obra literaria y visual. Sin embargo, «piensas que despertar te va a aliviar / y no te alivia / piensas que dormir te va a aliviar / y no te alivia / piensas que el desayuno te va a aliviar / y no te alivia / piensas que el pensamiento te va a aliviar / y no te alivia / piensas que ver a alguien te va a aliviar / y no te alivia / piensas que hacer un trámite te va a aliviar / y no te alivia» (Bertoni, 2020: 443).

*

Es (arqueológicamente) interesante leer en algunos de sus poemas de 1967-68 un fugaz impulso *literario* que luego abandonó. En la carta citada dice que está «tratando de escribir un poema que produzca vómitos». A la vez, resulta notoria una influencia externa, medio caligramática, en rarezas como «A una mujer vietnamita» o «My Little White Blues», proveniente quizá de su lectura de la *Antología de la poesía surrealista* de Aldo Pellegrini (1961).

La distancia entre ese veinteañero y el Bertoni que vino después (y continúa hasta hoy) no radica tanto en haberse alejado de los vómitos como del *tratar de escribir*. Entrevistado en 2015 define el asunto así: «Como dice Goethe, todo es poesía de circunstancia (...) Por eso yo por ejemplo nunca he tenido el problema de enfrentarme a la página en blanco. No. Porque yo tomo agua cuando tengo sed. Yo escribo cuando estoy herido, cuando me pasa algo o de gozo (...) O es por una cosa exultante o es porque estoy más apaleado que la chucha y estoy sufriendo como un animal. Y por eso que a mí me gusta tanto la música. Hubiera preferido mil veces ser Charlie Parker a ser escritor» (VV. AA., 2017: 92).

En el mismo diálogo, recuerda la antología de Pellegrini: «La hueá que era rara en mí y que con la Cecilia teníamos claro, cuando chicos, era que nunca íbamos a tener una casa con una mesita en el living o en el comedor. Era eso de cambiar de vida, de Rimbaud, y por eso me gustaron tanto los surrealistas (...) Hay un libro que nos influyó harto, que fue una antología de poesía surrealista que hizo Aldo Pellegrini. Y el prólogo nos afectó mucho, en realidad porque el resumen del prólogo era ése» (VV. AA., 2017: 22).

No puede decirse que haya fracasado en ese propósito, que ya estaba presente en la carta de 1967: «comencé a escribir a los 16 años, lo hice porque algo me pasaba», «“HAY QUE CAMBIAR DE VIDA,” el verdadero hombre es el que cambia de vida, “aquí y ahora”».

Lo que ha tocado su vida es lo que, de distintas formas, al ver o leer su obra, nos toca.

Bibliografía

Bertoni, Claudio (1967). Carta sin título. *El corno emplumado* 22, p. 136.

_____ (2003). «Jugando pimpón con Henry Miller». *Las Últimas Noticias*, jueves 20 de febrero de 2003. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/bertoni100603.htm> [consultado el 27 de enero de 2022].

_____ (2004). *Harakiri*, Santiago: Cuarto Propio, 2004.

_____ (2020). *Poesía reunida*. Santiago: UDP.

_____ (2022). *Miércale*. Santiago, Overol.

Bolaño, Roberto (2019). *A la intemperie*. Santiago: Alfaguara.

Careaga, Roberto (2009). «Bertoni publica (y responde)». *Tareas de lectura* [blog]. Recuperado de <https://tareasdelectura.wordpress.com/2009/04/18/bertoni-publica-y-responde/> [consultado el 27 de enero de 2022].

Claudio Bertoni acuarelas-dibujos-collages-objetos (2011). Santiago: Galería D21.

«Claudio Bertoni: Fotografiar (con) el cuerpo» (2014). *El Desconcierto*. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2014/01/14/claudio-bertoni-fotografiar-con-el-cuerpo.html> [consultado el 27 de enero de 2022].

«Desgarraduras y arte. Conversación» (2009). *QuilomboE*, Canal de Youtube de Quilombo Ediciones. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=C4lrEHhWnOU&ab_channel=QuilomboE [consultado el 27 de enero de 2022].

Gómez, Andrés (2021). «Poetas, locos, iluminados: los últimos destellos de la generación beat» [Online]. *La Tercera*, 27 de febrero de 2021. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2021/02/27/poetas-locos-iluminados-los-ultimos-destellos-de-la-generacion-beat/> [consultado el 27 de enero de 2022].

Hopenhayn, Daniel (2020). «Claudio Bertoni: “Yo no vuelvo a googlear un síntoma ni aunque me torturen”». *La Tercera*, 2 de mayo de 2020. Recuperado de <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/claudio-bertoni-yo-no-vuelvo-a->

[googlear-un-sintoma-ni-aunque-me-torturen/MXX5L3NNIVCWXYI6SUQVDXL4/](https://www.google.com/search?q=googlear-un-sintoma-ni-aunque-me-torturen/MXX5L3NNIVCWXYI6SUQVDXL4/) [consultado el 27 de enero de 2022].

«JEAN ARB» (2008). *Autores Nadaistas* [entrada de blog]. Recuperado de <http://copc9026b.blogspot.com/2008/> [consultado el 27 de enero de 2022].

Labarca, Cristián (1998). «Claudio Bertoni: "Las fotografías porque no las puedo poseer, porque no las puedo tocar"» [Online, entrada de blog]. Revista *Fotografías* 8. Recuperado de <http://fotografiachile.blogspot.com/2007/04/claudio-bertoni-las-fotografo-porque-no.html> [consultado el 27 de enero de 2022].

Monkiewicz, Dorota (2017). «Kawara, On» [Online]. Barcelona: *Cal Cego. Colección de arte contemporáneo*. Recuperado de <https://www.calcego.com/category/artistas-y-obras/kawara-on/> [consultado el 27 de enero de 2022].

«Notas sobre los colaboradores» (1967). *El corno emplumado* 22, p. 145.

Rodríguez, Claudio (2007). «1344 Zapatos Peregrinos Marchan Hacia Lo Vázquez» [Online, entrada de blog]. *República de las gaviotas*, 10 de enero de 2007. Recuperado de <http://rodriguezlanfranco.blogspot.com/2007/01/1344-zapatos-peregrinos-marchan-hacia.html> [consultado el 27 de enero de 2022].

Santos, Juan (2018). «Contarse a sí mismo: de On Kawara a Sol Lewitt» [Online]. *Clavoardiendo*, 8 de abril de 2018. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/columnas-series/autobiografias-visuales/contarse-a-si-mismo-de-on-kawara-a-sol-lewit/> [consultado el 27 de enero de 2022].

Schmalenbach, Werner (1982). «Arte y Política». En *Kurt Schwitters*, catálogo de la exposición de Kurt Schwitters realizada del 28 de septiembre al 5 de diciembre de 1982 en la Fundación Juan March de Madrid (traducción de Stella Wittenberg). Recuperado de <https://www.march.es/es/madrid/exposiciones/kurt-schwitters> [consultado el 27 de enero de 2022].

VV. AA. (2017). *Una conversación con Claudio Bertoni*. Santiago: Overol.

Vicuña, Cecilia (1967). Carta sin título. *El corno emplumado* 22, pp. 133-134.

LA POESÍA ES TENTATIVA: VARIACIONES SOBRE ELVIRA HERNÁNDEZ

CATALINA RÍOS MUÑOZ

*Un poema es un objeto hecho de lenguaje,
los ritmos, las creencias y las obsesiones de este
o aquel poeta y de esta o aquella sociedad*

Octavio Paz, *Los hijos del limo*

Una figura de talante calmo avanza paso a paso entre los rieles oxidados de una antigua estación de trenes en Renca. Le siguen jóvenes, viejos y niños. Sus brazos delgados pero firmes sostienen un megáfono por donde comienzan a proliferar palabras. Su voz se sostiene con la misma serenidad de su andar; mientras, el viento silba y las emanaciones de la central termoeléctrica invaden los pulmones de los presentes. Elvira Hernández lee fragmentos que calan en quienes escuchamos con admiración y sorpresa. La poesía monta un paisaje entre las ruinas y los sitios eriazos de la periferia. La poeta recita y sus palabras cobran un sentido.

Guido Arroyo describe a la poeta como una caminante solitaria en una ciudad imposible (2019, p. 3). Elvira Hernández es el heterónimo de Teresa Adriasola, que abre la interrogante sobre si se trata de una ficcionalización (Olea, 1992), una personalidad aparente, un biombo o simplemente un llamarse a sí misma de otro modo. Su heterónimo responde a un nombre común, no a referencias ostentosas ni apellidos con carga insigne, lo que “subraya lo importante que significa escribir poesía desde la esfera común” (Arroyo, 2019, p. 3). La subjetividad poética de la caminante solitaria pareciera transmitir cierta incomodidad en la ciudad imposible que habita. Ella misma declara: “mi escritura se ha hecho en el ocultamiento” (Hernández, 2019, p. 16).

Para Hernández la poesía pareciera ser un estar cautiva, un sometimiento ante las palabras que en su autonomía hacen presa a quien está en el diario vivir como cualquiera. El desafío es que la palabra poética “más que perseguir juegos estéticos, debe perseguir develaciones” (Hernández, 2013, p. 214), y esto solo se consigue en el amago. Entender la poesía como la única manera de poder respirar, absorber el mundo con constancia y disimulo. Hacerlo, también, desde un lugar ético: Elvira Hernández pone a los poetas al nivel de los parias y, desde ese lugar, “la poesía hace política, habita la polis y nada le es ajeno” (de Mora, 2022). De ahí la contingencia de voces como la de Elvira Hernández, desde la circulación clandestina de *La bandera de Chile* en dictadura hasta las apariciones de sus versos en protestas e intervenciones en la revuelta social. “Creo que tenemos que ser más ciudadanos que nadie”, afirma Elvira Hernández respecto a la responsabilidad del escritor en tanto sujeto público (Ramírez, 2019).

Rendirse ante el sometimiento de la escritura lleva al sujeto a ser poeta en el instante mismo en que esta se desarrolla. Elvira Hernández menciona una concepción mapuche que sugiere que se es poeta en el momento en que se escribe (Granja, 2020). Entre el tráfico de esta ciudad imposible deambulan seres comunes y corrientes que plasman sus palabras en cuantiosas páginas, pero que, coronados con la palabra poeta, corren el riesgo de caer en la simple palabrería. En la coyuntura es necesaria una “capacidad de entendimiento para no ser pura palabrería”, dice Elvira Hernández (García Bustos, 2020). Las palabras vacías serían un despropósito, un exceso, como las colmadas vitrinas de las calles anunciando novedades.

“Lo que une a todas las obras de Elvira es el radical desinterés por la *carrera* del escritor” (Arroyo, 2019, p. 5), un desinterés por la idea de escribir para ver plasmado el propio nombre en una portada. La poesía de Elvira Hernández se sitúa desde lo otro, no desde lo confesional (Retamal, 2022), ni hace referencia a un entramado biográfico (Arroyo, 2013, p. 11), por el contrario, pone la experiencia colectiva por sobre la propia. Hay en su escritura una palabra que no persigue premios, una palabra nacida desde el silencio como si ese fuera su hábitat original. En palabras de Elvira Hernández: “la escritura es un acto silencioso, particular y solitario” (Granja, 2020). Entre el bullicio de la ciudad imaginaria y de las palabrerías de algunos “*pohetas*”, el silencio y la palabra común pasan a ser la trinchera desde donde se vislumbra la bulliciosa noche de la ciudad imaginaria. “La poesía necesita estar en permanente escucha”, afirma también Elvira Hernández (Paz, 2022).

El momento en que se lleva el lápiz al papel conforma una aparición en que la poeta-caminante se encuentra, de pronto, sorpresivamente escribiendo. “La poesía es tentativa” sugiere la poeta-caminante, al mismo tiempo que sugiere que el poema sería la constatación de un absoluto fracaso (Abalo, 2019). En su *Arte poética* plantea que “escribir poesía no es una actividad tranquila” (Hernández, 2013, p. 7); el lenguaje poético mantiene cierta autonomía y el trabajo de la poesía sería el de encontrar las palabras adecuadas. El lenguaje es, en el fondo, una casa donde nos hospedamos, y este se revela radicalmente: “toda conformidad entre la cosa y su concepto es contingente» (de Mora, 2022). El pensamiento sobre el lenguaje, afirma Elvira Hernández, cruza toda su escritura (Abalo, 2019).

Esta ciudad imaginaria está también al alero de la sociedad de consumo, pero la poesía no es ni una actividad ni un proyecto de valor para el mercado. En su autoentrevista titulada “Compacto de baja fidelidad” Elvira Hernández hace una distinción entre la difusión de un libro y su masificación (Hernández, 2013, p. 219), haciendo hincapié en la pérdida de un lector crítico frente a la ornamentación publicitaria de la lectura, que como un producto más pareciera inmergir la palabra poética en una fangosidad ruidosa: “la explosión del libro (...) es suficiente para que la poesía pierda su hábitat” (Hernández, 2019, p. 16).

Hay en la escritura de Elvira Hernández una relación íntima con la memoria (Ramírez, 2019), pero también una urgencia por nombrar lo que está ocurriendo (Hernández, 2019, p. 45). Su escritura cuestiona al acto mismo de escritura y a la figura del poeta más cercana a la palabrería ególatra, que al ser común y corriente; en palabras de Nicanor Parra:

“el poeta es un hombre como todos.” Frente a la coyuntura, Elvira Hernández recalca la importancia de una escritura de registro o impresionista (Ramírez, 2019) y convoca a los escritores a estar presentes y a no enamorarse de la escritura propia (Abalo, 2019).

De los rieles de la antigua estación de trenes de Renca, el gentío avanza con la poeta por las calles de la periferia de la ciudad hasta instalarse en el bandejón de Domingo Santa María. Ya no son sus palabras las que atraviesan el megáfono, pero su talante calmo pareciera desprender el fuego restante de aquella combustión que implica para ella el proceso de la escritura (Abalo, 2019). Interpela al lenguaje y a la escritura misma con su voz queda; en *Álbum de Valparaíso* a los y las poetas les dice:

muy señor mío y señora mía
poetas:

te tienes que escribir con algo de letra muda para entenderte, y entender que no puedes entrar en globo aerostático o montado en burro a la ciudad.

¿vives acaso en la cima de una columna o estás tratando de arrebatarse el micrófono? (constato que hoy todos chupamos ese candy de palabras con la rara excepción tuya) ¿cuál es la palabra del poeta?

(quizás ya no quedan palabras)
te recomiendo mejor una de nuestras fiestas de larga duración donde hombres y mujeres caen del cielo y a pedir de boca el suche es rey y el rey paco

raso y las paganas vírgenes sabias mujeres, etc.
Todo se revuelve

no sé dónde deberías comprar ropa para lucir con
eso del hábito y del monje, ¡habitar tanto lugar
común!... Pórtate mejor como chaqueta amarilla

si te has ido a pique sobrevive en la submarina y
escríbenos en la arena porque igual te queremos

Bibliografía

- Abalo, M. (10 de diciembre de 2019). Elvira Hernández: "Nuestras reacciones no tienen que ver con la palabra, tienen que ver con la fuerza". *Revista Santiago*.
- Arroyo, G. (2013). El ojo como una lengua elongada. Algunos apuntes a modo de prólogo. En E. Hernández, *Actas Urbe* (págs. 9-21). Santiago, Alquimia Ediciones.
- Arroyo, G. (2019). Una mancha de té sobre la urbe. En E. Hernández, *Elvira Hernández en breve* (págs. 3-6). Santiago, Editorial Universidad de Santiago de Chile.
- Brodsky, C. (junio de 2013). Entrevista a Elvira Hernández "Acá el culto del poeta único ha contribuido mucho a que la poesía haya quedado en la indigencia". *El Desconcierto* (10).
- de Mora, D. (22 de marzo de 2022). El desorden en la Poesía (Sobre Elvira Hernández). *Carcaj*.
- García Bustos, J. (27 de abril de 2020). Elvira Hernández: "La vida se está deslizando a una velocidad endemoniada». *The Clinic*.
- Granja, S. (13 de septiembre de 2020). Después del punto final, el poeta debe pasar al anonimato. Entrevista con la poeta chilena Elvira Hernández por su obra de 35 años. *El Tiempo*.
- Guzman, J. (2003). Otra carta de Elvira Hernández. Presentación al libro «Santiago Waria» en su primera edición. *Letras.s5.com. Proyecto patrimonio*.
- Hernández, E. (2013). *Actas Urbe*. Santiago, Alquimia Ediciones.
- Hernández, E. (2019). *Sobre la incomodidad*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Olea, R. (1992). Elvira Hernández: autora de sí misma. *Letras.s5.com. Proyecto patrimonio*.

Paz, G. (22 de enero de 2022). Entrevista a Elvira Hernández: “Mi escritura está tirada en la vereda y el lector la recoge”. *El Porteño*.

Ramírez, V. (18 de diciembre de 2019). Elvira Hernández: “Lo único que puede calmar algo es la justicia”. *Palabra Pública*.

Retamal, P. (2 de junio de 2022). Elvira Hernández y Stella Díaz Varín: las dos poetisas esenciales nombradas en el discurso de Boric. *La Tercera*.

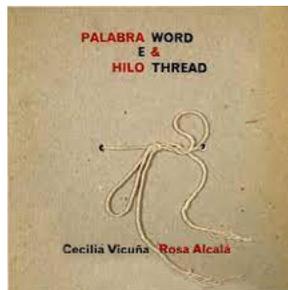
UNA TRENZA MULTILINGÜE: LA POESÍA DE CECILIA VICUÑA DESDE 1990

VICTORIA RAMÍREZ M.

Indagar en la obra de Cecilia Vicuña es sumergirse en un amplio universo de disciplinas, en su extenso trabajo como poeta, artista visual, performer, cineasta y activista. Se trata de una trayectoria de casi sesenta años, desde 1966 cuando crea el concepto de “arte precario”, siendo una de las precursoras del land art, hasta el año pasado en que sumó a sus múltiples reconocimientos el León de Oro en la Bienal de Venecia y este año en que fue elegida para integrar la Academia de Artes y Letras de Estados Unidos. En poesía ha publicado más de veinticinco libros en Chile y en el extranjero. Desde *Sabor a mí*—su primer poemario publicado en 1973 por la editorial del movimiento Fluxus, Beau Gesté Press— hasta su más reciente *Libro venado* publicado en 2022 en Buenos Aires, se ha caracterizado por trabajar una poética intertextual y multilingüe, en la que genera un diálogo entre múltiples culturas.

En las últimas dos décadas ha habido un especial interés por la poesía de Vicuña en los Estados Unidos, que se suma al trabajo realizado desde Chile por poner en valor su obra poética. Investigadoras como Soledad Bianchi, Magda Sepúlveda Eriz, Yenny Ariz Castillo, Elvira Hernández, Macarena Urzúa, Juliet Lynd, Catherine de Zegher, Rosa Alcalá y Meredith Gardner Clark han analizado una parte importante de la obra literaria de la autora, especialmente su obra desde los sesenta hasta la década de los dos mil.

Este artículo es parte de una investigación de mi tesis de Magíster en Literatura de la Universidad de Chile, en la que analicé la utilización de múltiples lenguas en los poemas de Cecilia Vicuña, principalmente español, inglés, latín y quechua, presentes en sus libros *La Wik´uña* (1990), *Palabra e hilo* (1996), *Cloud-net* (1999) e *Instan* (2002). En este proyecto se identificaron los poemas de la muestra donde se ocuparon dos o más lenguas, y se clasificaron según etiquetas con las cinco combinaciones idiomáticas más recurrentes en el corpus (“español-inglés”, “español-quechua”, “español-inglés-quechua”, “español-latín” y “español-latín-quechua”). En ellos la autora funda las bases de un “hablar quechuanizado” (Carggiolis Abarza) que Vicuña denominó Gramma Kellcani. Para el análisis se escogieron los poemas más significativos de cada libro, en donde era evidente la utilización de distintas lenguas. En este contexto, para este artículo se han sintetizado los hallazgos y los análisis de cada poemario, abarcando una parte breve de la extensa obra de Cecilia Vicuña, que ojalá pueda incentivar la investigación de su trabajo.



Palabra e hilo. Word & Thread (1996), Cecilia Vicuña

Multilingüismo y exilio: Hacia una poética mestiza

Yenny Ariz Castillo utiliza el concepto de “poética mestiza” para referirse a la poesía de Vicuña en su ensayo “Los animales en *La Wik´uña* de Cecilia Vicuña: Figuras Opuestas y Com-



Cloud-net (1999),
Cecilia Vicuña

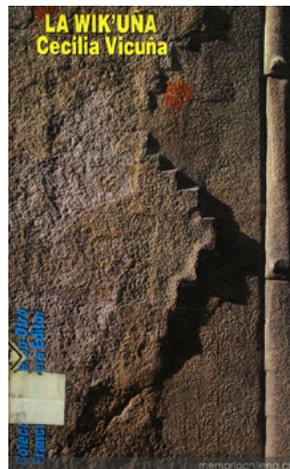
plementarias”, donde observa un interés sistemático por el agua, los animales y la mitología andina, lo que ella llama “fragmentos de un pensar andino en acción” (250). La idea de una poética mestiza, sin embargo, es antigua. Para Cornejo Polar el autor mestizo por excelencia es el Inca Garcilaso de la Vega, quien vinculó tradiciones hispanas y quechuas, incorporando la representación de la oralidad quechua a sus textos y donde la validación de esta escritura tendría que ver con la construcción del sujeto o el hablante, es decir: “la construcción —o mejor, la autoconstrucción— del sujeto que habla en el texto y del espacio desde el que lo hace” (83).

Para Cecilia Vicuña hay un hito especialmente importante respecto del multilingüismo en su infancia. Como niña curiosa que era, comenzó a inmiscuirse en la biblioteca de sus padres desde sus primeros años. “La biblioteca de mi padre tenía libros en cinco idiomas y yo los leía todos” (Fraser, 2011), afirma, e indica que, las categorías y jerarquías de naciones no existían para ella a esa edad. Esta relación con las lenguas estaba impulsada, por un “sentimiento transnacional” (*ibid*) en los años sesenta. Complementaria a esta experiencia, fue clave su niñez en la comuna de La Florida, en la chacra donde vivía su familia, entre bosques y acequias: “Para mí los lenguajes eran los lenguajes de los pájaros, del agua, de la luz, la sombra” (Castro Jorquera). Tras esas primeras vivencias,

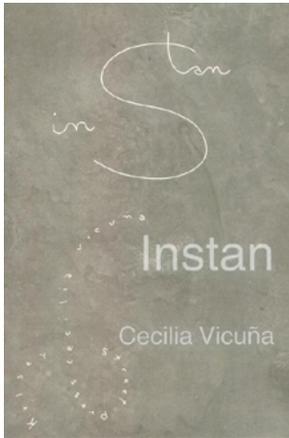
en la adolescencia estrechó lazos con el inglés como una segunda lengua. La primera vez que viajó a Estados Unidos, a los 17 años, fue becada por el American Field Service para cursar allí el último año de la escuela secundaria, en 1965. Dos años después, fue invitada por Sergio Mondragón, poeta y promotor cultural mexicano, quien era uno de los fundadores de la revista mexicana *El corno emplumado*, por la traducción de su primer libro al inglés. Ese mismo año publicó en el número 22 de la revista algunos poemas de su autoría (Sepúlveda, 2).

En 1972 Vicuña obtiene una beca del British Council para estudiar pintura en la Slade School of Fine Arts del University College de Londres, donde tuvo contacto estrecho con la lengua inglesa por tres años. A la incorporación del inglés en los setenta, se suman otras lenguas con posterioridad. Es así como, en *Palabrarmas* (1984), el latín emerge como una posibilidad de llegar a la raíz del español. Luego, con la publicación de *La Wik'uña*, en 1990, incorpora de lleno dos lenguas indígenas de manera intertextual, el quechua y el guaraní.

El quechua, hoy hablado en Perú, Bolivia y el norte de Chile, tiene un lugar preponderante en *La Wik'uña*, *Palabra e hilo* e *Instan*. En algunos casos, esta lengua ingresa con fines didácticos y/o políticos. De hecho, tanto en *La Wik'uña* como en *Instan* se incluyen al final glosarios quechua. Luego, en la década de los setenta,



La Wik'uña (1990),
Cecilia Vicuña



Instan (2002),
Cecilia Vicuña

su interés por las lenguas indígenas se profundiza en Bogotá, según fecha Ariz Castillo: “Las experiencias directas con la comunidad guambiana de Colombia acentúan su fascinación por las culturas andinas (...) pronto, todo su quehacer artístico es imbuido por estos conocimientos y vivencias” (249).

Un tercer hito importante ocurrirá con la residencia de Vicuña en Nueva York en 1980, su lugar de vivienda hasta el día de hoy. Allí, frente al río Hudson, ella comienza una vida multilingüe, con el inglés como lengua principal, pero con un interés permanente por el latín y el quechua, entre otras lenguas, que ingresan progresivamente en su poética. Así, el inglés se transforma en una herramienta cotidiana de comunicación, una vía de sobrevivencia, primero en Inglaterra y luego en Estados Unidos. Como dice Sylvia Molloy, “El inmigrante y el hijo del inmigrante se piensan en términos de lengua, *son su lengua*” (10). Así, el multilingüismo en Vicuña estaría ligado a su propia biografía, ella es su lengua en el exilio, exponiendo una tensión entre “el lenguaje de la pertenencia y la experiencia de ser una forastera perpetua” (Anderson 99).

Primera hebra: De qué hablamos cuando hablamos de multilingüismo

Son múltiples las perspectivas y las voces que han querido problematizar el concepto de mul-

tilingüismo. Entre ellas podemos mencionar a Yásnaya Aguilar, Gustavo Pérez Firmat, Silvia Molloy, entre otros muchos autoras/es que desde Latinoamérica y Estados Unidos han reflexionado acerca de este término. Para Yásnaya Aguilar, lingüista, escritora y activista mixe, detrás del deseo de aprender una nueva lengua hay siempre “un deseo de tender puentes con los otros o con el mundo que se recrea a través de cada lengua” (70), donde el multilingüismo sería un proceso complejo que genera desigualdades entre una lengua y otra. En *Aa: manifiestos sobre la diversidad lingüística*, la autora se pregunta: “¿Por qué es frecuente que una persona que habla una lengua indígena y español haga lo posible para que sus hijos no sean bilingües?” (71). La respuesta para ella tendría que ver con la valoración que se hace de la lengua, una valoración totalmente extralingüística (*ibid*).

Asimismo, Gustavo Pérez Firmat categoriza a los escritores multilingües en tres tipos: aquellos que escriben en una nueva lengua, aquellos que siguen escribiendo en la lengua madre y aquellos que mezclan las lenguas que los cruzan, como es el caso de Vicuña. En la poética vicuñiana, el español es la base sobre la que se entremezclan las otras lenguas, lo que para Pérez Firmat implicaría un grado de “lealtad lingüística” (*language loyalty*) (16), que define como un apego poderoso del autor u autora hacia la lengua madre. Asimismo, esta lengua madre se cruzaría con otras lenguas hermanas, provocando incluso emociones contradictorias. “Tongues not only inspire loyalty, they also provoke fear, hatred, resentment, jealousy, love, euphoria—the entire gamut of human emotion” (*ibid*), dice Pérez Firmat. En este contexto, no sería necesario que el bilingüe maneje completamente otro idioma, bastaría con que lo incorpore a

su vida cotidiana o a su trabajo creativo. Como indica Silvia Molloy, el bilingüe vuelve patente la otredad del lenguaje, y esa sería, justamente, su fortuna y su desgracia (55).

Segunda hebra: *La Wik'uña, Palabra e hilo, Cloud-net e Instan*

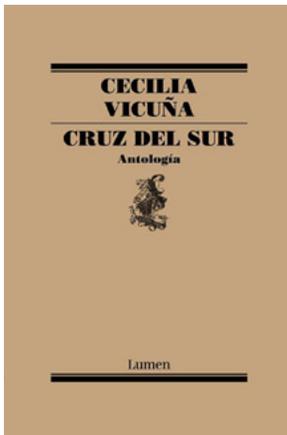
Probablemente *La Wik'uña* sea el poemario donde queda más en evidencia la influencia de la cultura inca y guaraní en Cecilia Vicuña, con abundantes juegos fónicos, uso de neologismos y onomatopeyas (Ariz Castillo 56). Es, en ese sentido, una poética donde prevalece el sonido, siendo el ritmo sumamente importante. No es raro que el lector tenga la sensación de ser llevado por un hilo de agua que va cayendo en una escalera de piedra. El poeta Humberto Díaz Casanueva, de hecho, se refirió alguna vez a la poesía de Vicuña asumiendo que sentido y sonido constituirían en ella “un solo organismo” (360). El ritmo regular de rima asonante en el poemario, para Ariz Castillo, estaría vinculado al canto indígena andino, al igual que las estrofas compuestas por dos versos, que funcionarían igual que los hilos en torsión de un quipu (261).

Por su parte, para Carggiolis Abarza, Vicuña plantea en este libro “una obra transversal caracterizada por los cruces de los hilos de agua” (222), pues, a través de ellos se conectarían “visiones culturales tanto asiáticas como andinas, guaraníes, mayas, todas entretajadas con las de grandes de las letras latinoamericanas” (*ibid*). En el poemario, de hecho, se identificaron 20 expresiones en quechua, una en maya y una en náhuatl. Para Carggiolis Abarza, se trataría de un

lenguaje híbrido y líquido, que da origen a una “poética de una red líquida” (*ibid*) o a un español *quechuanizado* (Cargiolis Abarza). Este último concepto es esclarecedor, pues podría explicar en breves palabras la esencia de la poética vicuñiana.

Para Ariz Castillo (259), estamos frente a un empleo del quechua en redes etimológicas, semánticas y fonológicas, que estarían muy lejos de constituir asociaciones arbitrarias o antojadizas. Se tratan, más bien, de expresiones que toman como referencia el quechua, y por ello la hablante del poemario se podría identificar con la figura del chamán o *amawta* (sabio), que crea “imágenes de la destreza idiomática en profunda conexión con el mundo espiritual” (*ibid*) en las que el rol de intermediario se refleja en las imágenes de animales mensajeros de los dioses. Asimismo, respecto a los juegos de palabras, Ariz Castillo recalca que son incorporados en la poética de Vicuña desde una vereda lúdica y al mismo tiempo intelectual, formas de “asociar y relacionar que conducen a un conocimiento superior” (*ibid*). También el libro es abundante en referencias a los mitos mbyá guaraní, específicamente a los estudios de León Cadogan en *La literatura de los guaraníes* (Bianchi 347). En general, las referencias en guaraní son evidenciadas como tales, y muchas veces se explica el significado de los términos utilizados en los mismos versos que citan.

Por su parte, *Palabra e hilo* (1996) es un poema largo compuesto por seis notas o “meditaciones textiles”, como indica Vicuña, con un total de cuatro páginas. Las lenguas que aparecen en este poemario son español y quechua, con mínimas referencias en latín, siendo patente la relación entre hilo y lenguaje, tema que recorre toda la obra de Vicuña.



Cruz del sur (2020),
Cecilia Vicuña, Editorial
Lumen.

La hablante lo dice explícitamente: “La tejedora ve su fibra como la poeta su palabra” (*Cruz del Sur*, 111). Al igual que en *La Wik’uña*, en *Palabra e hilo* la etimología ocupa un lugar importante, y así lo indica Macarena Urzúa: “La correspondencia entre el acto de tejer e hilar, y la poesía, es una constante en la poética de Cecilia Vicuña, que asimismo se remonta a la etimología de la palabra texto (147). En particular en *Palabra e hilo*, se encontraron 12 expresiones en quechua y una en latín. Esto es interesante porque justamente el latín es un idioma que deja de aparecer en los siguientes libros de Vicuña. A medida que avanza en su trayectoria poética, sus libros serán más bilingüales (español-inglés) que multilingüales.

En este contexto, es fundamental el estudio del quipu para la autora. El quipu, tejido andino utilizado como vehículo de registro para la cultura inca, representa para Vicuña un artefacto de memoria y diálogo, que es inspiración para su obra poética y visual. Asimismo, el tejido en la escritura vicuñiana también representa tensión, complementariedad, el sentido binario entre presencia y ausencia (Anderson 110). Otro aspecto a destacar en *Palabra e hilo* es la elección de versos largos de una sola línea, donde se trabaja un tono reflexivo que destaca de otros libros, siendo el más “ensayístico” de los libros estudiados. Para Vicuña, un verso largo o una línea es una oportunidad de pensamiento y diálogo intelectual; como dice Catherine De

Zegher: "To Vicuña the line —as a single row of words in a poem— is a trail of communication" (Zegher, 347).

Asimismo, *Cloud-net* es uno de los libros donde se intensifica con mayor frecuencia el uso del inglés y español como parte de la poética vicuñiana. El resultado es una poética absolutamente bilingüe con 12 poemas, que se nutre de ambos idiomas para existir y donde ya no se explican los significados de las palabras dentro de los mismos versos. Aquí nuevamente surge la metáfora del hilo como lenguaje, pero esta vez el poemario está centrado en la potencialidad de ese lenguaje *aún no dicho*, eso que estaría a punto de suceder. Phillips Brown compara, de hecho, el potencial de la lana no hilada con la forma de verso en los poemas de *cloud-net*, donde la madeja de lana es "una línea material, política, poética poética" (170) que extrae su fuerza para sostener "todos estos sentidos de su conexión con el sistema andino de registro conocido como quipu" (*ibid*).

En una conversación que tiene Vicuña con David Levi-Strauss, Phillips recuerda que la autora describe *cloud-net* como un intento de responder "a ese instante de todo potencial, de toda creación, cuando podíamos dar un nuevo salto evolutivo, aunque prefiero decir salto de imaginación" (168). Efectivamente, *cloud-net* es la publicación más evidentemente ecológica de la autora, donde la red-nube que construye termina siendo de algún modo la red de internet, una red de solidaridad para pensar en la potencialidad de un planeta al cuidado de los seres humanos.

Por último, *Instan* es uno de los libros más importantes para estudiar el multilingüismo en la obra de Vicuña, pues se extrema este aspecto de su obra, construyendo poemas

que a veces son difíciles de entender para un hablante no bilingüe o incluso para un hablante de español e inglés. El lenguaje de La Wik'uña, mucho más mesurado, contrasta con la hablante de *Instan* que, once años después, habla indistintamente español e inglés, como en los siguientes versos, que hacen referencia a tres lenguas, que podrían ser español-inglés-quechua: “voy a tejer/ mis tres / lenguas away” (74). Así, aparece con más claridad la idea de una “ciudadana del mundo” que se pasea por distintos registros de manera natural para poder crear. Cabe destacar que, a diferencia de los libros anteriores, en *Instan* abundan los caligramas o poemas visuales; donde Vicuña utiliza figuras como círculos, espirales, olas, constelaciones y líneas ondulantes, entre otros recursos. En este libro se encontraron 12 poemas bilingües, que trabajan español e inglés indistintamente y donde se incluyen algunas palabras en quechua.

Tercera hebra: Un español quechuanizado o Gramma Kelkani

Vicuña acuñó por primera vez el concepto de Gramma Kellkani en la descripción que ella misma hizo al final de su libro *Instan*. Para la autora, los caligramas y poemas de este título generaron “un nuevo método mestizo” (Cruz del sur, 274) o “una lengua intermedia entre el español y el inglés, con elementos quechuas” (Vicuña: 146, *Soy yos*). Así, *Gramma Kellcani* se trataría de un “neologismo que combina las gramáticas griegas y latinas que subyacen al español”; donde el término griego *Gramma* aporta la idea de “letra” y *Kellcani*, en quechua, incorpora la de “escribir pintando” (274). De esta forma, el concepto vendría a condensar el trabajo poético multilingüe llevado a cabo por la autora.

Este tipo de “lengua intermedia” que se sitúa entre el español y el inglés, con elementos del quechua, como explicita la poeta, sería el resultado del trabajo creativo de una hablante multilingüe, que entiende el mundo desde esos tres puntos de vista. Este tipo de lengua que ella ve como “igualmente inexistente en español e inglés, y sin embargo legible desde el *cognado potens*, el entremedio fecundo entre ambas lenguas” (Vicuña: 146, *Soy yos*).

Si entendemos los cognados como aquellos términos que tienen un mismo origen etimológico, pero distinta evolución fonética y semántica, podemos afirmar que Cecilia Vicuña encuentra el punto de unión etimológico entre el español, el inglés y el quechua; y, al mismo tiempo, remarca sus diferencias, generando una creación idiomática que solo puede vivir en sus poemas. Vale decir, Vicuña configura una lengua que es, al mismo tiempo, “legible o ilegible” (*Instan*, 90), como escribe la misma autora:

Abriendo palabras llegué a una inmensidad

Our common being: Language, el ser de todos in speech

Una línea de fuerza que se acrecienta con nuestro pasar.
Algo que vive en cada lengua toda y emerge como el llamado de un ser

To hear its hum, a tongue within tongues (74).

En este poema Vicuña sienta las bases de una manera de entender su propia poética, donde indica que llegó a una “inmensidad”, que es la existencia común, el ser de todos en un discurso. La cristalización de esta idea ocurre en el último verso, *To hear its hum, a tongue within tongues*, que

podemos traducir como “oír su zumbido, una lengua dentro de lenguas”. Pareciera que Vicuña se encuentra a sí misma en esta lengua intermedia, lengua dentro de lenguas, ideando una forma novedosa para comunicarse desde el susurro del español, el inglés y el quechua que, al fin, resulta un espacio de comunión entre culturas. Como indica Nadia Prado en *Leer y velar*: “Escribir es untar el dedo en nuestra lengua incompleta para que hable la extrañeza y la imposibilidad del encuentro por venir entre el sentido y el sinsentido, en la cesura” (12). Es posible que Vicuña encuentre en la cesura del lenguaje una forma nueva de comunicación, aquella lengua incompleta donde se puede dar paso a la extrañeza con libertad y donde se asume la (im)posibilidad del encuentro, aquello legible e ilegible, y el reconocimiento de otro distinto y similar a la vez.

Lo dicho también guarda correspondencia con las palabras de Alicia Genovese, quien entiende la poesía como “un trabajo negativo desde un yo en conflicto con el mundo, en disenso” (19). Esta idea de la poesía como un espacio de incomodidad o tensión puede ayudarnos en pensar a Vicuña como la hablante multilingüe que condensa su identidad en distintas lenguas, como un “sujeto traspasado por el mundo, enfrentado a ese mundo hecho de normas, descolocado, instintivamente reactivo, más ligado a su deseo y a sus emociones” (*ibid*), dice Genovese. Vicuña explica así su relación con el quechua: “Es como una ficción de un quechua deseado. Esa sería mi definición (...) Creo que ese deseo de una lengua imaginada es mi lengua materna” (Padilla). En síntesis, *Gramma Kellcani* sería una creación idiomática que vive en los poemas de Vicuña como una lengua deseada o inventada, a la que ella se acerca desde un impulso que es, al mismo tiempo, intelectual y poético.

Como últimos comentarios, vale la pena recordar las palabras de Juliet Lynd, quien indica que la obra de Vicuña busca no solo se identifica con la colectividad, sino también “reconoce al otro como persona digna, compleja, con identidades que sobrepasan los marcos y límites aceptados, siempre ampliando el horizonte de la libertad” (62). De esta forma, estamos ante una poética del diálogo, siempre en interacción con otro, representado en distintas lenguas. Estas lenguas son también fuerzas, que parecieran ser la esencia de su poética, una construida desde la diferencia, donde el tejido de palabras establece un diálogo en la torsión de dos cuerdas, dos sentidos opuestos y complementarios. Finalmente, la autora nos esclarece aquello en un verso de su libro *Spit Temple* (2010): “Un poema solo se convierte en poesía cuando su estructura no está hecha de palabras sino de fuerzas”.

Bibliografía

Ariz Castillo, Yenny. "Ecología y literatura en la poesía chilena contemporánea: 'Semi ya', de Cecilia Vicuña, y 'Cardosanto', de Soledad Fariña". *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*. n°12, 2015, pp. 294-311

Bianchi, Soledad. "Cecilia Vicuña: un recorrido entre silencios". *La Época*, Santiago, 2 dic. 1990, pp. 26-27.

_____. *Poesía chilena*. Ediciones Documentas/Sesoc. Santiago, 1990.

"Cecilia Vicuña en dos momentos de la década del 80". Boesse, Francia, 7 de abril de 1983.

Castro Jorquera, Carolina. "Cecilia Vicuña: 'Mi arte se basa en la idea de que la belleza y la justicia del intercambio puede transformar la realidad'". *Artishock*. 26 de junio de 2021. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2021/06/26/cecilia-vicuna-entrevista-2021/>

Díaz Casanueva, Humberto. "La presentación de *Precario* y *Palabramas* de Cecilia Vicuña". *Epaciocal*, Santiago, 9 de octubre 1984.

Gardner Clark, Meredith. *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Editorial Cuarto Propio, 2015.

Lynd, Juliet. "Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña". *PMLA*, vol. 120, N°5, oct., 2005, pp. 1588-1607. www.jstor.org/stable/25486270.

Root, Regina. "De semillas a palabras de la Tierra: la poética ecológica de Cecilia Vicuña". En Meredith Garner Clark (ed.), *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo Sur/Norte*, Santiago, Cuarto Propio, 2015, pp. 295-314.

Sepúlveda, Magda. "Cecilia Vicuña: la subjetividad poética como una operación contraacanáica". *Revista Chilena de Literatura*, N°57, nov. 2000, pp. 111-126. JSTOR, www.jstor.org/stable/40356977.

Vicuña, Cecilia. *La Wik'uña*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1990.

_____ *Palabra e hilo. Word & Thread*. Edimburgo, Morning Star Publications, 1996.

_____ *Instan*. Nueva York, Kelsey St. Prees, 2002.

_____ *New and Selected Poems of Cecilia Vicuña*. Editado por Rosa Alcalá. Nueva York, Kelsey St. Press 2018.

_____ *Cloud-net*.

_____ *Ver-oír el fracaso iluminado*. Museo de Arte Contemporáneo, MUAC. Ciudad de México. 2020.

Zegher, Catherine de. *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*.

Hanover, Wesleyan University Press, 1997.

D21 EDITORES