

De la poesía a la escultura y la *performance*: la búsqueda de lo comunitario en el proyecto artístico de Cecilia Vicuña

MARÍA LUCÍA PUPPO
Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mlpuppo@uca.edu.ar

Recibido: 3 de marzo de 2025 – Aceptado: 31 de marzo de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6787> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En este trabajo examinaremos algunas obras de Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) que combinan poesía, artes visuales y *performance*. Se trata de dispositivos estéticos que se sitúan en el museo o en la calle, que recogen un verso o una de sus PALABRARmas, y que incluyen la inmersión, el recitado, el canto o la plegaria. Rastreamos cómo se produce y escenifica en las obras un espacio para lo común, al que la autora induce mediante la interpelación directa a las audiencias y la invitación a que interactúen entre sí y con los materiales artísticos. Sin caer en la ilusión que ve “una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” (Rancièrè, 2010: 69), nos interesa considerar el potencial político del arte de Vicuña a la luz de la noción de *communitas*, en su vínculo con lo impropio (Esposito, 2003), y de la capacidad de agencia de humanos y objetos en el marco de la teoría del actor-red (Latour, 2008).

Palabras clave: Cecilia Vicuña; Poesía; Arte; *Performance*; Comunidad.

From Poetry to Sculpture and Performance: the Search for Community in Cecilia Vicuña’s Artistic Project

Abstract: In this article, we examine some of Cecilia Vicuña’s (Santiago, Chile, 1948) works that combine poetry, visual arts, and performance. These are aesthetic devices located in museums or on the street, which capture a line or one of her PALABRARmas, and which include immersion, recitation, song, or prayer. We will trace how a space for the common is produced and staged in these works, which the artist induces through direct interpellation of audiences and the invitation to interact with each other and with the artistic materials. Without falling into the illusion that sees “a calculable transmission between sensitive artistic shock, intellectual awareness and political mobilization” (Rancièrè, 2010: 69), we are interested in considering the political potential of Vicuña’s art in light of the notion of *communitas*, in its link with the improper (Esposito, 2003), and the agency capacity of humans and objects within the framework of actor-network theory (Latour, 2008).

Keywords: Cecilia Vicuña; Poetry; Art; Performance; Community.

De la poesía al museo y la calle: derivas de las PALABRARmas

“Arte y poesía están siempre entretejiéndose”: así caracteriza su obra Cecilia Vicuña en el marco del documental filmado durante el montaje de *Soñar el agua, retrospectiva (1964-...)* en el MALBA de Buenos Aires, en diciembre de 2023. Se ha definido a la poeta, artista visual, cineasta y *performer*, nacida en Santiago de Chile en 1948, como “DJ cultural” y “*mixologist*” o “maestra del arte de mezclar” a causa de su capacidad para explorar e integrar idiomas, artes, formatos y materiales diversos (Clark, 2015: 13). Siempre en una actitud de búsqueda y apertura a nuevas formas de expresión, Vicuña ha realizado importantes contribuciones al arte conceptual, la poesía fonética y al cine poético-experimental.

Como se suele señalar, el inicio de su trayectoria está ligado a sus intervenciones públicas con el colectivo “Tribu No”, en el Santiago de comienzos de los setenta. Ícono de esos días es la muestra *Otoño* (1971), para la cual la poeta llenó una sala del Museo de Bellas Artes con hojas secas. La libertad expresiva y el juego desenfadado se unían al compromiso político en el primer poemario de Vicuña, *Saboramí*, cuya publicación fue prohibida en Chile tras la caída del gobierno de Salvador Allende; entonces este peculiar libro-diario de artista se editó en Londres, en 1973. Le siguieron títulos como *Luxumei o el traspié de la doctrina* (México, 1983), *PALABRARmas* (Buenos Aires, 1984), *La Wik’uña* (Santiago, 1990), *i tu* (Buenos Aires, 2004) y *Lo precario* (Madrid, 2016), entre otros. Después de vivir en Londres y Bogotá, en los años ochenta Vicuña se instaló en Nueva York. En 2019 fue distinguida con el Premio Velázquez de Artes Plásticas y, en 2022, con el León de Oro a la Trayectoria de la Bienal de Venecia. Su obra ha sido exhibida en más de setenta muestras, individuales y colectivas, alrededor del mundo. Auténtica artista transnacional, Cecilia Vicuña es una embajadora de las culturas amerindias, de las que su arte hereda la técnica del tejido, el amor al paisaje, el respeto por lo sagrado y la convivencia armoniosa con el mundo mineral, vegetal y animal.

Entre 1974 y 1980, radicada fuera de su país natal, Vicuña produjo una serie de dibujos, collages, videos y *performances* que exploran fonemas y sentidos que se alojan al interior de las palabras. Con ese espíritu lúdico y al calor de los hechos políticos que atravesaban el continente, sus PALABRARmas invitaban a entender el lenguaje como un instrumento de cambio. Desde el mundo visual migraron al libro impreso en 1984, cuando el sello argentino Ediciones El Imaginero publicó un volumen con ese nombre. A partir de entonces, las PALABRARmas de Vicuña se mueven entre la letra escrita (formato tradicional de la poesía) y la proliferación visual (dibujo, pintura, bordado, estampado, etcétera).

La técnica de este tipo de poesía, explica la autora, consiste en “armar y desarmar palabras” con el objetivo de que cada “viajero” pueda hallar en ellas “senderos y soles / del pensar” (2005: 35, 54). De este proceso nace una acción, “palabrir”, que “descubre metáforas antiguamente / condensadas / en la palabra misma” (2005: 83). Sonidos y sentidos se amalgaman en paronomasias al modo de falsas etimologías. Así, por ejemplo, la poesía resulta “verdadera” porque “es dadora de ver” (2005: 95).

Carla Macchiavello explica que las primeras PALABRARmas, creadas en Londres, fueron “ver-dad” (la verdad como un dar a ver) y “men-tira” (entendida como un destrozo de las mentes). A través de ellas Vicuña reaccionaba contra el Plan Z, una operación de las Fuerzas Armadas de Chile que buscaba instalar la idea de un autogolpe al interior del gobierno de Salvador Allende (2017: 70). Frente a un relato ficticio y manipulador que pretendía justificar un golpe de estado,

las PALABRARmas venían a descomponer las sílabas para encontrar sentidos ocultos o nuevos detrás de la superficie verbal.

Siguiendo las pistas de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, Macchiavello entiende a las PALABRARmas como resultado de un “proceso de transformación” en el cual “la palabra misma se va descubriendo como un proceso de relaciones”. Entre el cálculo y el azar, las PALABRARmas



Figura 1. “Solidaridad”. PALABRARma hecha en tela perteneciente a la muestra “Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)”, MALBA, Buenos Aires, 8/12/2023-26/2/2024. Foto tomada por María Lucía Puppo.



Figura 2. Afiche con PALABRARmas. Fotografía tomada por María Lucía Puppo en Cavia 3160, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en enero de 2024.

conjugan “las relaciones de familiaridad entre las palabras y la extensión lateral rizomática de alianzas no familiares”, a través de “un ensamblaje natural y a la vez artificial que permite establecer, sin embargo, uniones insospechadas entre las cosas y nuestras relaciones con ellas” (2017: 67).

Descomponer, reunir, relacionar: es preciso romper el uso o la forma automática para que surja algo nuevo, más rico y plural. El ejercicio de Vicuña poeta-artista es presentado a los ojos de los/as lectores/as-espectadores/as como un llamado de atención, un despertar de la conciencia del lenguaje. Como todo recurso experimental, se arriesga a parecer ingenuo, banal o simplemente ingenioso. Un examen más atento advierte, por el contrario, que las PALABRARmas portan mensajes estéticos y políticos que responden a las urgencias del contexto histórico-social.

Una nota saliente de las PALABRARmas es su capacidad para traducirse a diferentes formatos y resignificarse en diferentes marcos de enunciación. Nos remitiremos, para ello, a la revuelta social que se inició en Chile el 18 de octubre de 2019. Un breve repaso por los hechos nos indica que, tras el reclamo inicial de los/as estudiantes por el aumento de las tarifas de metro, la escalada de las movilizaciones fue creciendo abismalmente en distintas ciudades. El gobierno del presidente Sebastián Piñera declaró el toque de queda y ordenó una violenta represión de los manifestantes que implicó graves violaciones a los Derechos Humanos. Se estima que más de cuatrocientos civiles sufrieron heridas oculares causadas por los gases lacrimógenos y los disparos de la policía. Entre ellos, varias personas perdieron un ojo o quedaron completamente ciegas. Al cabo de meses y como consecuencia de la revuelta, se formó una Convención Constituyente encargada de redactar una nueva constitución para Chile.

Entre los/as manifestantes que tomaban las calles en esos días circulaban remeras y bolsas que llevaban estampado un verso de Cecilia Vicuña: “tu rabia es tu oro”. Las PALABRARmas, por su parte, fueron protagonistas en una intervención realizada en el contexto de la gran marcha del 8 de noviembre de 2019. La acción fue llevada a cabo por “La casa de las recogidas”, un colectivo de mujeres artistas que toma su nombre de una institución colonial de beneficencia. La *performance* consistió en cubrir la estatua de la Plaza de la Dignidad con un velo rojo donde se leía una cita con sello inconfundible de Vicuña: “Somos el visible pulso de lo posible”. En el Instagram de “La casa de las recogidas” se postearon varias fotografías que documentan esa primera edición del evento.

Esta acción artística ponía en escena recursos propios de la poesía y el arte visual de Vicuña. Por una parte, el verso elegido introducía las relaciones de familiaridad fónica con sus reveladores juegos de sentido. Por otra, la *performance* remitía a la genealogía femenina ancestral del hilo y el tejido, que Vicuña exploró en sus famosas esculturas blandas, de lana colgante, que evocan los quipus incaicos. El rojo sangre, signo potente que transforma y traviste la figura ecuestre del General Baquedano, convocaba a su alrededor a un grupo de mujeres que se incorporaban a la *performance* con sus manos enguantadas de ese color, así como a una multitud que portaba la bandera de la diversidad cultural. Creando juegos de opacidad y transparencia, el velo impregnaba la escena como emblema monumental de duelo, resistencia y lucha colectiva.



Figura 3: *Somos el visible pulso de lo posible*. PALABRARmas de Cecilia Vicuña desplegada en la *performance* de La Casa de las Recogidas, Plaza de la Dignidad, Santiago de Chile, 8 de noviembre de 2020. Fotografía de Benjamín Matte.

Cecilia Vicuña se encontraba en Estados Unidos, su país de residencia, cuando comenzó la revuelta social en Chile. En una entrevista de Valentina Collao López publicada en *The Clinic* el 3 de diciembre de 2019, declaraba cuál fue su primera reacción al enterarse de lo que ocurría:

Supé de inmediato, por Instagram. Lloré de felicidad al ver un millón de personas en la calle. Por fin había estallado la mentira del “Chile ideal”. La verdad de la injusticia salió a la calle bailando encantada de reconocerse a sí misma, de ver-se y ser vista. El gozo de la verdad reconocida por el cuerpo colectivo era como un milagro. El dolor negado por tanto tiempo por fin tenía curso y expresión (s/p).

Los términos que Vicuña menciona y contrapone (verdad/mentira, ver/verse/ser vista) se relacionan estrechamente con una de las frases que circulaban en la revuelta y que ella describe como “flores” salidas “de la multitud”: “*El Estado sordo / nos quiere ciegos / porque no somos mudos*”. Estas expresiones denunciaban, a su juicio, la “supresión de la verdad” que durante décadas impuso en Chile “la fantasía que pretendía que todo estaba bien y que la desgracia personal era culpa de cada uno”. Contra la seudo-idea de meritocracia que proclama el neoliberalismo, surgía la bronca y, con ella, la rebelión.

Otro caso que evidencia el poder convocante de las PALABRARmas y su capacidad para expresar sentimientos y demandas colectivas es el de los anteojos de la “ver-dad”, dispositivos de papel creados por Vicuña en los años setenta y recuperados en una acción artística realizada también al calor de la revuelta social, el 12 de diciembre de 2019 (Puppo 2023, 2024a).

Tanto en la *performance* de “La casa de las recogidas” como en la acción que involucraba a decenas de mujeres que portaban los anteojos de la ver-dad, se escenifica una idea de comunidad tal como la entiende Roberto Esposito. Para el filósofo italiano, recordemos, la *communitas*, en su sentido etimológico, designa a un conjunto de personas a las que las une un deber o una deuda (2003: 29). Esto significa que “no es lo propio, sino lo impropio —o, más drásticamente, lo otro— lo que caracteriza a lo común” (2003: 31). Ya no se trata de buscar el fundamento de la comunidad en un supuesto origen compartido, sino de compartir la misma falta, que nos liga a unos con otros en un empeño donativo (Esposito, 2018: 4). Con las manos indiferenciadas bajo los guantes color sangre, o con los rostros velados tras los falsos anteojos, las participantes de las *performances* basadas en PALABRARmas de Cecilia Vicuña renunciaban a sus rasgos individuales en pos de formar una figura mayor. Apelando al lenguaje de Jean-Luc Nancy (2001), podemos señalar que es la relación misma de ese “ser-en-común”, es decir, la comunicación en un intercambio creativo que no requiere la concreción de un proyecto común, lo que constituye auténticamente la comunidad.

Hilos y tejidos: la agencia de los objetos

Es posible leer en clave metapoética “Palabra e hilo”, un poema de Vicuña publicado de forma autónoma en 1996 por el Jardín Botánico Real de Edimburgo, en ocasión de una muestra de la poeta y artista en ese espacio. Aquella fue una cuidada edición de trescientos ejemplares, con diseño de la autora y de Alec Finley, que incluía una versión del poema en inglés realizada por Rosa Alcalá, seguida luego del texto en español.

En este texto clave surgía un paralelo entre las artes de la palabra y el tejido, así como entre sus artífices:

La tejedora ve su fibra como la poeta la palabra.

El hilo siente la mano, como la palabra la lengua.

Estructuras de sentido en el doble sentido
de sentir y significar,
la palabra y el hilo sienten nuestro pasar (1996: 8).

Según el razonamiento de Vicuña, el texto verbal (del lat. *textus*, ‘tejido’) y el tejido son doblemente “estructuras de sentido” porque vehiculizan significados y porque despiertan sensaciones en quien los compone, primero, y luego en quien los lee, escucha, contempla o acaricia. Su origen y sus posibilidades de circulación están siempre asociadas a un entramado social específico, en tanto que ambos constituyen “un proceso representándose a sí mismo” (1996: 11).

Más allá del campo artístico, acudimos a la metáfora del hilo para referirnos al “tejido social”. Esta expresión pretende dar cuenta del carácter social de la vida humana, señalado ya por Aristóteles. Desde la teoría del actor-red, Bruno Latour subraya que lo social forma parte de lo colectivo y que la sociedad “no es el todo ‘en el que’ todo está inserto, sino lo que ‘atraviesa’ todo, calibrando conexiones y ofreciendo alguna posibilidad de conmensurabilidad a toda entidad a la que alcanza” (2008: 338-339).¹ ¿Cómo es posible reensamblar lo social? ¿El arte puede

¹ También denominada antropología simétrica, sociología de la traducción, sociología de las asociaciones,

proponer acciones que funcionen en red, en las cuales “lo social puede volver a ser una entidad en circulación” (2008: 187)?

Para responder a estos interrogantes, examinaremos algunas *performances* de Cecilia Vicuña llevadas a cabo en las dos últimas décadas. Como señala Diana Taylor, la *performance* responde a una epistemología antielitista y anticonsumista y puede entenderse como “un acto político de intervención efímero” (2011: 8). Este tipo de arte ligado a un lugar y un tiempo específicos resulta siempre una práctica provocadora, que desautomatiza la percepción y la experiencia de quien participa en ella o la observa.

Red coil (Espiral roja) es el título de cuatro *performances* conducidas por Cecilia Vicuña y la flautista Jane Rigler en el marco del Sitelines Festival de Nueva York, en 2005. En el video que registra uno de los eventos podemos ver a Cecilia Vicuña, en el entorno de Battery Park, uniendo con hebras rojas de diferente grosor a las personas.² Suenan las melodías interpretadas por Rigler y, después, las palabras en inglés y en castellano de la poeta que mencionan el acto de tejer “lo imposible grande” y “lo imposible pequeño”. Estas acciones generan serenidad y belleza en un paisaje urbano de piedra y agua. En las inmediaciones del Museo de la Herencia Judía y del lugar donde fueron bombardeadas las Torres Gemelas, se presentan como una “ofrenda ancestral” al río Hudson. Las improvisaciones de las figuras con hilo, los poemas y las melodías tienen un efecto luctuoso, puesto que apuntan a transformar el dolor en una creación colectiva: “una tela tejida con fibras de sangre”, tal como oímos en el recitado de la poeta chilena.

En un ambiente de pura blancura y luz muy fuerte transcurre una segunda *performance* de Cecilia Vicuña, esta vez conducida en el Witte de With Center for Contemporary Art (hoy Kunst Instituut Melly) de Rotterdam, el lunes 27 de mayo de 2019 por la tarde. Un video que dura 22:16 minutos registra todo el curso de la acción.³ Lo primero que vemos es a un gran grupo de personas que se acercan al lugar de donde proviene el canto de Cecilia Vicuña. Sus rostros se ven sonrientes, aunque algunos/as no ocultan cierta turbación al sentirse expuestos/as. Varios/as participantes filman los sucesos con sus teléfonos celulares. En una segunda instancia, la artista les propone a los/as asistentes que se tomen de las manos y que vayan bajando por las escaleras. Una vez que la cadena humana se ha apropiado de todo el espacio, siempre cantando, los invita a que se sienten en una posición cómoda. Entonces empieza la parte central de la *performance*: a quienes se encuentran en el piso de arriba, Vicuña les pasa un grueso y largo tejido de lana roja que empezará a circular entre todos. Como un animal vivo, una manta protectora o un cordón umbilical gigante que desciende desde las alturas, el tejido va avanzando durante un tiempo de silencio, de siseos, de palabras muy suaves murmuradas por la *performer*. Luego Vicuña entona un canto ritual, en palabras incomprensibles para los/as participantes. Ellos/as muestran ahora expresiones de serenidad; hay quienes han entrecerrado los ojos. Sus cuerpos sentados, muy cercanos unos de otros, forman un tejido entrelazado con la lana roja. Uno de los participantes se ha quitado su abrigo celeste y lo ha unido al gran tapiz hecho de cuerpos y lana. Para concluir, la poeta invita a todos/as a ponerse de pie y, en inglés, les enseña que era costumbre entre los incas lanzar besos al sol, a la tierra y a la vida misma. Luego los/as asistentes imitan su gesto de tirar besos al aire en un clima de juego y distensión que precede a los aplausos finales.

ontología del actante-rizoma o filosofía empírica de las mediaciones, la TAR o teoría del actor-red (en inglés: ANT, Actor-Network-Theory) se desarrolló en gran medida en Francia, en las dos últimas décadas del siglo veinte. Su principal exponente es Bruno Latour, quien cuestionó la sociología socioconstructivista que había subrayado “la centralidad de lo social, lo cultural o lo humano” (Larrión, 2019: 324).

² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jiWpb3J1c8c&t=5s>.

³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=S7wigaExHGY>.

“La creación de un quipu viviente” se llama la *performance* que Cecilia Vicuña realizó en el Museum of Contemporary Art North Miami (MOCA) en el marco de su muestra “*About to Happen*”, que tuvo lugar entre el 26 de noviembre de 2019 y el 29 de marzo de 2020. Un breve video registra una escena que muestra a la artista en un gesto de oración, con la cabeza reclinada y las manos juntas.⁴ Por otra parte, vemos a varias personas adultas y a algunos/as niños/as recostados/as sobre el piso, muy cerca unos/as de otros/as, cubiertos/as con un gran tejido hecho de lanas de color verde, azul, gris y celeste. El video introduce además fragmentos de una entrevista en la que Vicuña se presenta como poeta, artista y cineasta chilena. Explica que su arte se orienta a “la fusión de los humanos en esta tierra”. Señala también que ella no prepara hasta el último detalle lo que hará en cada *performance* porque prefiere estar abierta a “lo que desea nacer” o “suceder”. Nuevamente, la imagen regresa a la *performance* y podemos ver a la poeta haciendo un gesto con sus manos juntas que se abren y se cierran por la punta de los dedos, como si nadaran. Después ella realiza este gesto por encima de los rostros de las personas acostadas e invita a algunos/as participantes a imitarla. En otra escena advertimos que Vicuña escribe las palabras “*see*” y “*rise*” sobre las palmas de las manos de varios/as asistentes. Gracias al canto melodioso de la artista, la acción culmina en una atmósfera de nana o canción de cuna que invita a un suave y dulce despertar colectivo.⁵

Corresponde, finalmente, hacer referencia a una cuarta *performance* que tuvo lugar en Buenos Aires, en el marco de la exposición “Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)”, alojada en el MALBA, entre el 8 de diciembre de 2023 y el 26 de febrero de 2024. En el video que la registra podemos ver a unas sesenta personas adultas caminando, en fila de a dos, desde la puerta del museo hasta la costa del Río de la Plata.⁶ Sus cuerpos están unidos por un enorme tejido blanco que cada persona toma con su mano derecha, por encima del hombro. Al llegar a la orilla, entre todos los asistentes van pasando el tejido hasta depositarlo en el agua. Luego el video muestra una toma aérea en la que se puede ver a la gente bailando, mientras forma una gran figura dinámica de líneas curvas. El mensaje de Cecilia Vicuña que acompaña la filmación se refiere a la importancia de los ríos en las ciudades, pues estas le deben la vida al agua. Toda la acción puede ser vista como una ofrenda al río que dio origen a la ciudad porteña.

En las cuatro *performances* o series performáticas de Vicuña descritas se advierte la presencia de objetos específicos que cobran el rol de actantes: se trata de los tejidos, de diferentes tamaños y colores. En lugar de resultar simples “portadores de una proyección simbólica” (Latour, 2008: 26), ellos, en efecto, se desempeñan como actores no-humanos que se incorporan a los relatos y que tienen efectos visibles sobre otros agentes (tales como las personas, su ropa, el paisaje urbano, el agua del río). Mirando retrospectivamente, podemos agregar que la tela roja que cubría la estatua del General Baquedano en la intervención de “La casa de las recogidas” era también otro de esos objetos actantes que provocaban nuevas, y muchas veces, impredecibles interacciones.

El arte de Vicuña o la activación de nuevos espacios para lo común. A modo de conclusión

En este trabajo hemos examinado diversas manifestaciones artísticas de Cecilia Vicuña que trascienden medios y soportes combinando recursos poéticos, visuales y performáticos.

⁴ Nos referimos al video que se encuentra disponible en: <https://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article240403701.html>.

⁵ Las tres manifestaciones artísticas precedentes fueron analizadas en Puppo (2024b).

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=46AJFySvdVU&t=70s>.

Específicamente nuestra atención estuvo dirigida a las PALABRARmas, en tanto dispositivos verbales capaces de proyectarse visual y escénicamente, y al uso de los tejidos, en tanto materiales que cobran protagonismo en determinadas *performances* colectivas.

Tanto la filosofía política de Roberto Esposito como la sociología de las asociaciones de Bruno Latour nos han provisto categorías conceptuales para visibilizar la búsqueda de lo comunitario que evidencian los dos tipos de expresiones artísticas, ya sea a través de la reflexión intelectual (la pregunta acerca de qué es lo social, cómo se construye la solidaridad) o bien de la producción de nuevos espacios para lo común (a través del canto, la danza, la escucha, el juego, el pasarse o compartir un tejido con otros/as). Las intervenciones y *performances* descritas involucran la percepción sensorial y la interacción de los/as participantes. En ellas tiene lugar una “convivialidad” análoga a la del acontecimiento teatral (Dubatti, 2011: 45). La diferencia es que, en este caso, la “poiesis corporal” no la realiza solo la artista (al modo de una actriz), sino todos/as los/as participantes (humanos y no humanos) de la acción, que abandonan de ese modo el rol de meros/as espectadores/as u objetos utilitarios.

Es posible asociar las acciones de Vicuña a las prácticas del activismo artístico o artivismo, en las que resulta fundamental la producción de una “emocionalidad colectiva” (Verzero, 2021: 305). Hemos comprobado que el tejido opera en ellas, igual que la palabra o el gesto de formar una ronda, como mediador que invita a los cuerpos a acercarse y formar figuras, a explorar lúdicamente pequeñas instancias de convivencia. Unidas por un manto de lana todas las personas nos vemos similares, vulnerables, en busca de abrigo y de una música común que nos despierte. De ese modo, los mecanismos estéticos operan como formas de resistencia contra el dispositivo inmunitario, que por el contrario busca reconstruir la identidad individual en forma defensiva y ofensiva contra todo elemento capaz de amenazarla (Esposito, 2018: 4).

Mirar, enlazar, confiar, abrir, probar, sonreír, comprender, compartir: estas acciones ocurren durante las *performances* de Vicuña y nos enfrentan con cierto ideal comunitario utópico, que podría hacernos caer en la ilusión, denunciada por Rancière, que ve “una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” (2010: 69). Sabemos, en cambio, que la poesía y el arte solo pueden incidir indirectamente, a través de la mediación estética y de la respuesta subjetiva de los/as lectores/as-espectadores/as, sobre el mundo. Su capacidad, entonces, es la de invitarnos a creer y a crear. A creer que es posible vincularse de forma no violenta; a crear espacios donde podamos renunciar a alguna instancia de lo propio para que surja lo común.

No se trata de una novedad propuesta por el arte transmedial de Vicuña, sino de una nueva forma de vehicular un llamado anterior e interior, que trasciende las diferencias culturales:

¿Somos uno solo pensando, en mil expresiones
distintas
y convergentes a la vez?

¿O un conocimiento antiguo, suprimido y olvidado
resucita en el pensamiento poético de todas las épocas? (2005: 104)

Acaso estas preguntas que Cecilia Vicuña nos lanza con sus PALABRARmas se puedan responder afirmativamente, mirando hacia algunas comunidades de la historia en particular y evocando la necesidad y el desafío que implica, en todas las épocas, aprender a vivir juntos.

Referencias bibliográficas

- DUBATTI, Jorge, 2011, *Introducción a los Estudios Teatrales*, México, Libros de Godot.
- CLARK, Meredith G., 2015, “Palabras, hilos e imágenes: un diálogo sobre el arte y la poesía de Cecilia Vicuña”, en Meredith G. Clark, (ed.), *Vicuña: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña. Un diálogo Sur/Norte*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 13-31.
- ESPOSITO, Roberto, 2003, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- , 2018, “Inmunidad, comunidad, biopolítica”, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, vol. 2018/1, papel 182, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), UPV/EHU Press. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.18112>.
- LARRIÓN, Joseán, 2019, “Teoría del actor-red. Síntesis y evaluación de la deriva postsocial de Bruno Latour”, *Revista Española de Sociología*, 28 (2), pp. 323-341. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.22325/fes/res.2019.03>.
- LATOUR, Bruno, 2008, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial.
- MACCHIAVELLO, Carla María, 2017, “Resistir/existir: el ensamblaje como estrategia de resistencia en las palabrarmas de Cecilia Vicuña”, *Meridional*, 9, pp. 55-89.
- NANCY, Jean-Luc, 2001, *La comunidad desobrada* (nueva edición, revisada y aumentada), Madrid, Arena Libros.
- PUPPO, María Lucía, 2023, “‘Ver la verdad del ver’: el arte de Cecilia Vicuña ante el estallido social chileno (2019-2020)”, en Cristina Voto, Elsa Soro, José Luis Fernández y Massimo Leone (eds.), *Rostrotopías. Mitos, narrativas y obsesiones de las plataformas digitales*, Colección “I Saggi di Lexia”, Roma, Aracne, pp. 109-124.
- , 2024a, *Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en las poetas sudamericanas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- , 2024b, “La palabra y el hilo en «el corazón de la comunidad»: acercamiento a la poética verbovisual de Cecilia Vicuña”, en Milena Rodríguez Gutiérrez y Leira Araújo Nieto (eds.), *Textil/Textual. Poéticas del hilo y la tela en la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica y España (Siglos XX-XXI)*, Sevilla, Renacimiento. Colección Iluminaciones, pp. 203-313.
- RANCIÈRE, Jacques, 2010, “Las paradojas del arte político”, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, pp. 53-84.
- TAYLOR, Diana, 2011, “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en Marcela Fuentes y Diana Taylor (sel.), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 7-30.
- VERZERO, Lorena, 2021, “Espacios, pandemia y afectos: corporalidades en/para las nuevas ágoras”, en María Lucía Puppo (ed.), *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 289-306.
- VICUÑA, Cecilia, 1996, *Word & Thread / Palabra e hilo*, traducido por Rosa Alcalá, Edimburgo, Morning Star Publications. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9674.html>.
- , 2005, *PALABRARmas*, Reedición, Santiago de Chile, RIL Editores. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9672.html>.