

Cecilia Vicuña. Trama y urdimbre de la palabra: el tejido / texto

JULIETA GAMBOA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La poesía de Cecilia Vicuña (Santiago, 1948) no se reduce a una apuesta por el sentido a partir de la palabra. La textualidad que propone no se somete al verbo, lo trasciende. Su proyecto busca generar una experiencia poética totalizadora, que abarque también lo plástico, lo sonoro, lo performativo. La obra se ramifica más allá de los límites genéricos, a través de la fusión de distintos signos: palabra, imagen, sonoridades. Así, la realización del texto difícilmente puede cumplirse a través de una lectura convencional; su sentido se completa en el cruce de lenguajes y la recepción posible va más allá de la lectura: se abre a la escucha, a la percepción visual y sonora. La escritura poética es confluencia de discursos y no una aproximación meramente retórica o lingüística. La relación del lector/escucha/espectador con la poeta se hace compleja y alcanza niveles poco convencionales.

La propuesta poética de Vicuña comienza a gestarse en Tribu No, grupo de experimentación plástica-performativa que realiza acciones callejeras en el Santiago de finales de los sesenta. De ahí surge el planteamiento de una poesía como experiencia, que trascienda al sujeto, salga del libro y habite la calle, en un ritual comunitario. Posteriormente, se aproxima a lo que ella misma define como *arte precario*, el cual consiste en tomar algunos objetos o desechos de la naturaleza, colocarlos en un espacio, y acompañar la “ofrenda” con un texto. El sentido de esta concepción es explicado por la poeta:

La primera vez que hice arte precario fue en 1966. Sentí la necesidad de construir una especie de ciudad con los huesos y las basuras de la playa. Después me di cuenta de que esa acción correspondía a una forma de pensamiento antigua en la cual estaba implícita la idea de ofrenda. Precario viene, por otra parte, del latín *preces*, que significa oración, con lo que se redondea la idea de un impulso primigenio (Donoso, 1987).

La idea de una poesía que vaya más allá del espacio de la palabra, y el planteamiento y desarrollo del *arte precario*, la conducen, después de un periodo de exilio en Londres, tras el golpe militar de Pinochet en 1973, a un encuentro con espacios de diálogo con las culturas precolombinas, antes desapercibidos. Vicuña explora un sentido amplio de *escritura*, subyacente en las sociedades de América previas a la conquista, e incorpora ese decir, esas textualidades, a una práctica poética que va expandiendo sus límites:

En América, en la época precolombina el concepto de escribir y leer fueron abordados como una performance [...] Esta poética no ha sido nombrada ni ha sido vista porque hasta ahora ha sido confinada al mundo de la antropología, del folklore, ha sido definida en términos occidentales como algo que no concierne a la poesía (Pinos, 2011).

Esta concepción amplia de lo poético encuentra una relación con el planteamiento de Jacques Derrida en *De la Gramatología*. El filósofo francés habla de las posibilidades de entender una escritura diversa, que no solamente abarque signos lingüísticos, sino toda experiencia humana que se manifieste como lenguaje, al mismo tiempo que cuestiona la noción occidental de la escritura fonética como la escritura por excelencia. La ruptura con el fonocentrismo se plantea a partir de la deconstrucción del concepto de signo delimitado a partir de la oposición saussuriana (1998). La relación de este planteamiento teórico con las manifestaciones escriturales de las culturas precolombinas es desarrollada por

Gordon Brotherston, quien retoma la conceptualización de Derrida para hablar de las “altas culturas” del Tahuantinsuyo y Mesoamérica, a partir de una consideración del significante “de los gestos y del discurso, de las huellas y de los senderos del paisaje, ahí donde oralidad y escritura no constituyen un binomio mutuamente excluyente” (Brotherston, 1997: 65).

A partir de esta valoración expandida de la escritura, de encontrar que la producción de significados debe ir más allá del filtro occidental, Vicuña establece un diálogo complejo con la cultura andina, con un interés por apropiarse, desde una propuesta contemporánea de signos con los que encuentra una continuidad, a partir de los que busca fisurar concepciones poéticas tradicionales. Le interesa atraer al espacio de la poesía aquello que ha sido marginado de lo poético, concebido como una forma de expresión individualista, “superior”, producto de una comprensión privilegiada de la realidad. Vicuña se posiciona en lo poético como un espacio de confluencia de discursos; bordea una idea de la poesía con un fuerte anclaje a referentes sociales y culturales, alejada de la “pureza”. Concibe su propuesta poética a partir de “otras percepciones y otras plenitudes que no encontraba en las expresiones de la cultura occidental, judeo-cristiana, sino más bien con las culturas arcaicas de América, formas mejores de sociedad que las que nos ha tocado vivir” (Donoso, 1987).

Uno de los ecos creativos derivados del diálogo con la cultura andina es el desarrollo conceptual y poético de los vínculos entre el texto y el tejido, la palabra y el hilo. Ambos vocablos comparten la raíz latina *texere*, tejer, trenzar, enlazar. Texto y tejido poseen una serie de significados simbólicos a partir de la creación de lazos, la unión de espacios, la generación de estructuras, que se irán desarrollando reiteradamente en la obra de la poeta chilena.¹

¹ Es significativo el punto de contacto entre la propuesta de Vicuña y la del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson, quien también plantea la superposición del lenguajes, al entrecruzar elementos poéticos y plásticos, y retomar, asimismo, el quipu andino como fundamento estético y el nudo como un espacio de determinación simbólica, constelación

En el texto *Palabra e hilo*, poema/ensayo de largo aliento, se plantean los vínculos primarios entre el texto y el tejido:

La palabra es un hilo y el hilo es lenguaje
 Cuerpo no lineal
 Una línea asociándose a otras líneas
 Una palabra al ser escrita juega a ser lineal,
 Pero palabra e hilo existen en otro plano dimensional
 Formas vibratorias en el espacio y el tiempo
 Actos de unión y separación (Vicuña, 1996: 8).

A través de la palabra/hilo se genera una lectura cósmica del mundo. Las palabras se entrecruzan; como los hilos de un tejido, se asocian para formar sentido. El texto/tejido es una estructura que contiene en sí una interpretación de la realidad y que puede poner significados en juego, en distintos planos espacio-temporales. Por otro lado, la identificación del hilo con la palabra implica una idea de comunidad. Una de las lecturas simbólicas en torno al tejido lo caracteriza como elemento cohesionador:

Existe una sobredeterminación benéfica del tejido, que, como el hilo, primero es un lazo, un símbolo de continuidad. El tejido es lo que se opone a la discontinuidad, la desgarradura y la rotura. La trama es lo que sustenta. Hasta puede encararse una revalorización completa del lazo como lo que ata dos partes separadas, lo que repara un hiato [...] El tejido es inductor de pensamientos unitarios, de ensoñaciones de lo continuo y de la necesaria fusión de los contarios cósmicos (Durand, 2004: 331).

Palabra e hilo se colocan, desde lo poético, en un espacio de materialidad. Se introducen también las metáforas coloquiales que emparentan el hilo y la palabra como componentes de una vía de pensamiento, recuerdo, posibilidad de crear metáforas. El habla es una estructura bajo la que se configura un sentido de lo real, una lectura del mundo:

que delimita una lectura del universo. Al respecto, ver *nu/do. homenaje a Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

La tejedora ve su fibra como la poeta su 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.
 ¿La palabra es el hilo conductor o el hilo conduce a la palabra?
 Ambas conducen al centro de la memoria, a una forma de unir y
 conectar.
 Una palabra está preñada de otras palabras y un hilo contiene
 otros hilos en su interior
 Metáforas en tensión, la palabra y el hilo llevan al más allá del
 hilar y el hablar, de lo que nos une, la fibra inmortal
 Hablar es hilar y el hilo teje al mundo (1996: 9).

El acto de tejer implica, así, el movimiento de hacer y deshacer, lo mismo que el habla. El hilo, en tanto metáfora de unión, comunicación, soporta la estructura del mundo. Al mismo tiempo, el proceso del lenguaje y del tejido son espacios identificados con un universo emotivo, además de significante. El decir directo de Vicuña propone una transparencia que, no obstante, se dirige a configurar un espacio conceptual complejo: “Dentro de la aparente sencillez de la palabra merodea un estilo alegórico que incisivamente alude al carácter híbrido del origen americano y, al mismo tiempo, a la compleja polifonía intercultural que marca su discurso” (Gálvez-Carlisle, 2001: 125).

Vicuña juega con la palabra *sentido*, en tanto significación, finalidad y orientación de un movimiento:

La energía del movimiento tiene nombre y dirección: *Iluq’i*, a la izquierda, *pañá*, a la derecha.
 Una dirección es un sentido y la forma de la torsión transmite conocimiento e información.
 Los dos últimos movimientos de una fibra deben estar en oposición:
 una fibra se compone de dos hilos *Iluq’iy paña*.
 Una palabra es raíz y sufijo: dos sentidos antitéticos en uno solo.
 La palabra y el hilo se comportan como los procesos del cosmos
 (1996: 11)

El hilo/palabra delimita un espacio en el que se lee el cosmos, que tiene una lógica de movimiento específica, una posibilidad de oscilación que obedece a un orden particular. Este movimiento, a su vez, construye un significado. La transmisión de información tiene que ver así con la materialidad misma del hilo; cada una de las direcciones en las que se presenta el tejido, el sentido de las fibras, abre una posibilidad de lectura del universo y de configuración del espacio en el que se lee.

Un antecedente relevante en la obra de Cecilia Vicuña en el que subyace la idea de una experiencia poética totalizadora y la interpretación poética del tejido como texto es su video *Paracas*, en el que puede leerse: “Los personajes de este film provienen de un textil de dos mil años encontrado en una tumba del desierto. El nombre y la lengua de sus tejedoras se han perdido. Hablaban a sus muertos por el tejido. Por el tejido sabemos de ellos”.² En la cultura de Paracas, civilización arcaica del litoral central del Perú, de la que se reconoce el arte textil y los mensajes funerarios que había en los lienzos con los que enterraban a sus muertos, Vicuña encuentra un habla a través del tejido, el sentido de una escritura y una posibilidad de comunicación, como configuración cultural y espacio-temporal.



² Cecilia Vicuña aísla ciertos personajes de textiles de la cultura paracas y crea, a partir de estos, una animación en la que se reconstruyen elementos culturales derivados del tejido. Imágenes tomadas de Cecilia Vicuña, *Paracas*, Canal de Oysidotorg, en <http://www.youtube.com/watch?v=twax18BeiQ>. Fecha de actualización: 12 de junio de 2012.

En una continuación de la fusión poética tejido/texto, Vicuña descubre, dentro de la tradición andina, un elemento que sintetiza y al mismo tiempo expande el vínculo: el quipu. La poeta elabora una propuesta poético-plástica contemporánea sustentada en una relectura del quipu andino, de la que se desprende una interpretación específica del mundo.

Las conclusiones en torno al uso y función de los quipus, sistema de cuerdas de distintos colores y unidas por medio de nudos, utilizado en el Tahuantinsuyo para cubrir distintas necesidades de información del estado imperial, son diversas.³ Hay lecturas que hablan de un sistema eminentemente numérico, otras que señalan que cada uno de los elementos que conforman un quipu corresponde a segmentos de habla y que es posible equiparar las estructuras de los cordeles con estructuras narrativas, y que cuestionan, por lo tanto, la interpretación de la cultura andina como eminentemente oral.

Algunos trabajos en torno al estudio del quipu andino que analizan puntos a partir de los cuales este podría considerarse un sistema de escritura, y que interesan por marcar pautas de diálogo con la propuesta poética de Vicuña, son el de Carlos Radicati de Primeglio, quien, en los años cincuenta del siglo pasado, cuando el quipu se definía solamente como un dispositivo de cuerdas que no tenían más que una función mnemotécnica, planteó una investigación pionera. A partir de un enfoque interdisciplinario, Radicati construyó una tipología de los quipus, en la que consideró aspectos matemáticos, astronómicos, etnológicos e históricos, a partir de los que llegó señalar lo siguiente: “Muy pocos son aquellos que se atreven a defender la opinión más audaz de que estos quipus incluían signos basados en alguna convención y cuyo significado era del dominio de muchas personas quienes podían, por consiguiente, leerlos con facilidad; en otras palabras, que el quipu es también un verdadero sistema de escritura” (2006: 41).

³ Para una revisión amplia de las distintas interpretaciones al sistema de quipu Cf. Frank Salomon, *Los quipocamayos: el antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Estudios Peruanos, 2006.

Por otro lado, es importante el trabajo de Marcia y Robert Ascher, *The Code of the Quipu* (1981), en el que se conjugan un saber matemático con uno antropológico, y se llega a la conclusión de que el quipu es un espacio de significación escritural, numérica y estadística, pero también simbólica, entendiendo la escritura como un sistema representativo de información. Los números pueden ser interpretados como cantidades o magnitudes, pero hay también propiedades narrativas en la estructura numérica. El quipu es, entonces, un sistema complejo y sofisticado de información en el que puede leerse toda una configuración de la sociedad.

Gary Urton, por su parte, habla del quipu como un dispositivo en el que puede reconstruirse la memoria social del pueblo inca y, en este sentido, postula que la información contenida en él es tanto estadística como narrativa y que está ordenada a partir de elementos significantes, tales como el tipo de lana que se utiliza, los colores, el lugar del nudo, entre otros, a través de los que se crea un repertorio de signos (2002).

Gordon Brotherston retoma la idea de que en los quipus se podían registrar y consecuentemente transcribir no sólo las matemáticas sino también el discurso, situación que se hace explícita en los *Comentarios reales* del inca Garcilaso, quien cuenta cómo pudo transcribir el himno a Viracocha de un quipu andino a través de un *amauta* y en ese sentido lo reivindica como un medio literario. Por otro lado, interpreta que el quipu “está en el trasfondo de textos relacionados con ciclos ceremoniales” y que existe una relación directa entre la taxonomía del quipu y la división de capítulos que hace el cronista Guamán Poma en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1997: 116 y 118).

Cecilia Vicuña ha reivindicado el sentido del quipu como un sistema de escritura, una práctica que implica una manera específica de habitar el mundo, y cuya construcción objetual tiene en sí misma un carácter significativo. En él se concentra la cosmogonía andina, idea desarrollada en el video *Quipu/Ceque*:

Quipu/ nudo / quechua. Cuerdas anudadas para registrar y transmitir información, estadísticas, poemas, historias. Escritura sin

escritura. En uso durante 5 000 años, alcanzó su máxima expresión con los incas. Era el sistema nervioso del mundo inca. El quipu tenía una contrapartida virtual, el ceque. Ceque / línea / quechua. Una línea de visión que reflejaba observaciones astronómicas. El ceque reflejaba el espacio-tiempo en una escala cósmica, conectando la wakas, lugares sagrados, a las fuentes de agua. Compuesto por 41 líneas virtuales, radiando desde el Cusco a las cuatro regiones del mundo. El quipu y el ceque interconectaban las comunidades. El Aconcagua era el nudo más alto del quipu/ceque.⁴

Vicuña establece una relación entre el quipu como sistema de información y el ceque, línea virtual que conformaba una red imaginaria que partía desde el Coricancha o templo del sol de la ciudad de Cusco, y se dirigía a las huacas, puntos sagrados dentro de la mitología andina (piedras, cuevas, manantiales, casas, etc.). El sistema de organización compuesto por ceques y huacas se interpreta entonces como un tejido cósmico, una cartografía virtual que entreteje el paisaje andino, pleno de sacralidad.

La definición del quipu como “escritura sin escritura” abona a la interpretación de concebir sistemas de representación escritural que trasciendan el orden alfabético. Vicuña sitúa el valor del quipu más allá de un sistema mnemotécnico o meramente informativo; lo lee como contenedor de una concepción del espacio y el tiempo, que, unido a su contraparte, el ceque, devela un sistema de líneas y nudos en el que es legible el espacio del Tahuantinsuyo. El quipu contiene una textualidad que propone una simultánea lectura y construcción del mundo: línea y nudo, texto/tejido, unión espacio-temporal, símbolo de cohesión social y cultural.

La aparición de la dualidad quipu/ceque como punto de referencia en la obra de Vicuña es continua. Un ejemplo claro es el poema visual en inglés *Ceque*, que representa una figura solar y que podría traducirse: “El ceque no es una línea, es un instante, un quipu mental, para medir y mediar. Un pensamiento, radian-

⁴ Texto de *Quipu/Ceque*, leído por la misma Vicuña, en Canal de Cecilia Vicuña, <http://www.youtube.com/watch?v=dekETjeXwjY>, Fecha de actualización: 14 de junio de 2012.

do, un sol terrenal. Otro meridiano, visto desde arriba o desde abajo, medida del tiempo ritual. Un quipu que no es" (Vicuña, 2009: 23). La experiencia poética del texto anterior no termina en el texto. Se acompaña, además, de una instalación, documentada en fotografía, con lo que se ponen en juego distintos niveles discursivos, se entrecruzan lenguajes estéticos diversos. El sistema de nudos y líneas aparece nítidamente como una forma escritural de organizar el mundo. Hay entonces, desde lo poético, una propuesta que tiene una relación necesaria con lo espacial. En este caso, el texto se ordena más allá de la página, de la imagen mental que produce, y la experiencia traspasa los signos alfabéticos. La lectura es una práctica que conduce a una relación condensada con la realidad sensible. En la instalación, los hilos trazan un doble camino; sus sombras son una escritura duplicada que cita las vías de unión entre los puntos cardinales. El sol representado en el poema visual tiene su contraparte en la mano abierta de la fotografía, que irradia los hilos:

Ceq'e

Thread Suns
"there are
still songs to be sung on the
other side
of mankind"

The ceq'e is not a line, it is an instant, a gaze.

— Paul Celan

A mental quipu
to measure and mediate
a thought, radiating
an earthly sun
another meridian
a quipu that is not
time's ritual measure
or from below
above your eyes



En otro ejemplo de poema visual, que igualmente se acompaña de una instalación y la fotografía que documenta el proceso, aparece el tejido unido al habla:

Puse un telar en la calle
que sube cercano
a un charco de lluvia.

“Somos el hilo”
dijo ella.

“Tejer es hablar”
Hilo en el aire
nube en el barro.

(Vicuña, 2009: 22)

En una reactualización del presente ritual, los espacios poético, plástico y fotográfico se fusionan en el presente de la página. ¿Dónde se encuentra la escritura? El texto/tejido del que habla Vicuña es escritura, pero no se reduce a esta. El habla es también un elemento de la trama, con lo que se plantea una disolución de las fronteras entre lo oral y lo escrito, y se entiende que cada uno de los elementos que componen la imagen determina la comunicación e integración del sujeto con la naturaleza.



I set a loom in the street
looming above
a puddle of rain.

“We are the thread”

says she

“To weave is to speak”.

Thread in the air
cloud in the mud.

En la imagen se juega con las líneas del tejido en sentido horizontal y vertical. El espacio vacío que separa el telar de la tierra es un silencio necesario, significativo para el quehacer poético.

La propuesta de fusionar texto poético, imagen y acción plástica busca resolver en una continuidad de la experiencia la discontinuidad de los signos; disolver la frontera entre los géneros tradicionales que no se enmarca dentro de ningún formato establecido, en un espacio sin restricciones materiales. Vicuña se aventura a ocupar el espacio como texto, más allá de la materialidad del libro. Traspasar el espacio de lo literario e intervenir en un espacio ritual, con una dimensión sagrada.

Un ejemplo más de las posibilidades plásticas y poéticas de una reinterpretación del quipu es el performance poético-plástico *Red Coil*.⁵ En este, Vicuña recrea la relación quipu/ceque como dos elementos que sirven para trazar líneas de unión entre espacios sagrados, y que integran la dicotomía vida/muerte. El rojo del tejido del lazo es una representación de la sangre de los dioses; el quipu es una tela tejida con fibras de sangre; carga en sí el lenguaje de los dioses, el cual, en su pronunciarse, le da al mundo una estructura para ser habitado. Se presenta entonces la concepción de un universo vivo, conectado, fluido.



⁵ El video-performance *Red Coil* se conforma en parte con el material grabado en el Battery Park City de Nueva York, dentro del Festival de Sitelines, en 2005, en el que Cecilia Vicuña improvisa nuevos poemas, mientras que Jane Rigler responde también con una improvisación en la flauta. Imágenes tomadas de Cecilia Vicuña y Jane Rigler, *Red Coil*, performance, Canal de Cecilia Vicuña, <http://www.youtube.com/watch?v=jiWpb3J1c8c>. Fecha de actualización: 12 de junio de 2012.

Roland Barthes relaciona los términos texto y tejido, a partir de una conceptualización que encuentra una resonancia continua en la propuesta poética de Vicuña:

Texto quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, como un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido — esa textura — el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (*hifos*: es el tejido y la tela de araña) (2000: 104).

El sentido del texto se va generando en el momento de su construcción y el sujeto es envuelto, “arropado” por las significaciones que se van desprendiendo de su tejido. Asimismo, hay una fuerte carga de materialidad en el hacerse del texto, una textura que se deriva del entrelazamiento de sentidos, la unión de símbolos, la construcción de lecturas sobre la realidad.

Si el Tahuantinsuyo se configura a partir de una lectura contenida en el quipu, la palabra/hilo de Vicuña nombra y teje, dice y trama, en una conformación ritual del texto. En el poemario *La Wik'una*, se plantean las relaciones entre lo animado y lo inanimado, lo humano y lo animal. Asimismo, el sentido de la trama y la urdimbre del mundo a partir de la palabra se extienden a otros campos simbólicos. En principio, el título de la obra plantea, desde el espacio nominal, una identificación entre la poeta y la vicuña, “señora de las altitudes andinas”, camélido de los andes no domesticado, considerado como cuidador de la montaña. La lana de la vicuña es ofrenda, posibilidad de comunicación con lo natural. Un material ancestral como la lana se posiciona en una dimensión sagrada, tal como la poesía contenida en las tradiciones andinas. Desde una aproximación al lenguaje popular, el poema “Oro es tu hilar” vuelve sobre los sentidos simbólicos del tejido:

Hilo y vano
 Lleno y vacío
 El mundo es hilván
 Pierdo
 el hilo
 Y te hilacho
 briznar
 Código y cuenta
 cómputo comunal
 Todo amarran
 [...]
 Río es telar

Aunar lo tejido
 ¿No es algo inicial?
 [...]
 Habla y abriga

El mejor juglar.

(Vicuña, 1990: 33)

Formalmente, se ha interpretado que en *La Wik'uña* "el verso corto, el decir voluntariamente abreviado, es un intento por representar el habla extranjera del indio cuando se pronuncia un castellano impuesto, a veces sin verbos, otras sin artículos, pleno de neologismos, derivados y aliteraciones a manera de hilvanes fónicos urdidos, quipus sonoros en los que un nudo importante es la rima" (Bianchi, 1990: 26). La tradición oral es retomada contra la marginalización de las poéticas tradicionales, buscando el registro simultáneo de una voz individual y una representación de lo colectivo. Se retoma una estructura lírica similar a la de las coplas, en la que se pondera el efecto acústico regular de la rima con cierta estabilidad versal.

En el poema, el quipu subyace como elemento comunitario, susceptible de ser descifrado y la equiparación del habla en el abrigo abre nuevamente la metáfora del hilo como elemento cohesionador.

En *La Wik'uña* se vuelve sobre la relación texto/tejido, a partir de fragmentos de citas ensayísticas⁶ fusionados con versos cortos, con lo que se presenta un texto híbrido, un ensayar poético:

La lengua sagrada, el quechua, se concibe como un hilo
 Quechua posiblemente deriva de q'ésua: sogá de paja torcida
Chantaysimi, el hablar hermoso es hablar bordando.

(Vicuña, 1990: 83)

Vicuña habla de la vía de construcción de los textos, y señala que en ellos puede distinguirse “el canto o la oración” y lo “explicatorio quebrado”, que define como “reflejos”. Así, las citas de ensayos que analizan lo andino desde una perspectiva histórica o antropológica entran en el poema como un contrapunto que adensa el significado, en convivencia con los versos cortos, más relacionados con el habla popular, en una propuesta conceptual de cruce de discursos. El campo etimológico de la palabra es considerado como un elemento significativo que afianza la relación planteada. Si la palabra revela un sentido en su unión, en su entrecruzamiento, la trama y la urdimbre, en su doble dimensión, revelan el sentido del mundo, de las relaciones entre las cosas. El nivel estético, plástico del habla, se equipara a un dibujo en el bordado. El texto continúa:

Pero no hablaban, tejían
 Se contaban, pensándose entretejidos
 Montes y valles en *ceq'era*dial
 Madeja de greda, ovillo de tierra
 laberinto ritual.

(Vicuña, 1990: 86)

⁶ En el epílogo a *La Wik'uña*, la poeta cita los ensayos con los que dialoga en el texto y de los que toma ciertos conceptos que entreteje con lo poético. Entre ellos se encuentran: Gary Urton, “At the Crossroads of the Earth and the Sky”; Rebeca Carrión Cachot, “El culto al agua en el Antiguo Perú”; los ensayos sobre el mundo simbólico de Robert Randall, en particular “La lengua sagrada: el juego de palabras en la cosmología andina” y la exploración del lenguaje textil de Verónica Cereceda (Vicuña, 1990: 109).

La palabra de los incas es entonces tejido que se extiende en un espacio ritual, que implica una tensión de las fuerzas de la naturaleza. Subyace la idea de unión complementaria y la importancia simbólica del tejido como habla, como materia misma de la lengua, el quechua, en la que “labios y manos se fortalecían tejiendo”.

A lo largo de este recorrido, Cecilia Vicuña se muestra constructora de un tejido poético y plástico, en el que se abren las posibilidades de entendimiento del mundo. Los sentidos se disparan a partir de su entrecruzamiento. La trama y la urdimbre de su propuesta poética tensan el lenguaje para enriquecer una lectura del mundo.

Bibliografía citada

- ASCHER, Marcia y Robert ASCHER, 1981. *Code of the Quipu: a Study in Media, Mathematics, and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BARTHES, Roland, 2000. *El placer del texto* México: Siglo XXI.
- BIANCHI, Soledad, 1990. “Cecilia Vicuña, un recorrido entre silencios”. *La Época* (Santiago de Chile, diciembre) 26-27.
- BROTHERSTON, Gordon, 1997. *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*. México: FCE.
- DERRIDA, Jaques, 1998. *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- DONOSO, Claudia, 1987. “Cecilia Vicuña. Lo precario, el canto y el rito”, entrevista, *Revista Apsi* (Santiago de Chile) 218, septiembre. *Memoria Chilena*, <http://www.memoriachilena.cl/> Fecha de actualización: 11 de junio de 2012.
- DURAND, Gilbert, 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE.
- GÁLVEZ-CARLISLE, Gloria, 2001. “La Wik’uña: locus etnopoético y dimensión femenina”. En *La poesía hispanoamericana en los Estados Unidos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 123-131.
- PINOS, Jaime, 2011. “Comunicarnos es escuchar”, entrevista a Cecilia Vicuña. *Carcaj. Flechas de sentido*, sección Literatura, 13 de

- junio, <http://www.carcaj.cl/2011/06/comunicarnos-es-escuchar/> Fecha de actualización: 14 de junio de 2012.
- RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos, 2006. *Estudios sobre los quipus*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SALOMON, Frank, 2006. *Los quipocamayos: el antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Estudios Peruanos.
- URTON, Gary, 2002. "Recording Signs in Narrative-Accounting Khipu". En *Narrative threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*, Jeffrey Quilter y Gary Urton (ed.). Austin: University of Texas Press.
- VICUÑA, Cecilia, 1996. *Palabra e hilo / Word & Thread*. Edinburgh: Morning Star Publications.
- , 1990. *La Wik'uña*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- , 2009. *Water Writing: Antological Exhibition 1969-2006*. Nueva Yersey: Rutgers University Libraries.