

Un León de Oro para Cecilia, la poeta que viene del futuro

POR CONSTANZA ACUÑA FARIÑA*

En abril recién pasado la artista y poeta Cecilia Vicuña (Santiago, 1948), recibió el León de Oro de la 59 Bial de Arte de Venecia, seguramente el reconocimiento más importante que existe para una artista visual. Ha sido ampliamente difundido por la prensa local como un hecho histórico: la primera chilena en recibir este prestigioso premio internacional a la trayectoria y por su contribución a abrir nuevas rutas interdisciplinarias para el pensamiento y el arte contemporáneo. La crítica coincide en que se trata de una producción que suma visiones y epistemologías no occidentales, tradiciones indígenas, integra voluntades desde la acción política y el lenguaje poético, al abordar la crisis ecológica, los fenómenos migratorios, la transculturación y las fracturas sociales e históricas abiertas por el colonialismo. También ha puesto en el centro de su reflexión la censura y la discriminación sufrida históricamente por las mujeres. Durante la entrega del premio CV manifestó que “En un sentido profundo, mi obra es el cuerpo fructífero del hongo subterráneo invisible que es el mundo nativo de esta Tierra. El León de Oro confirma la potencia de las obras y memorias negadas que, al ser reconocidas, pueden fertilizar la creación de otros mundos

posibles. Nuestro arte y conciencia pueden jugar un papel en la necesidad urgente de alejarnos de la violencia y la destrucción, para salvar nuestro medio ambiente de un colapso inminente”.

En los últimos años las exhibiciones y los reconocimientos a la obra de Vicuña han sido notables e imparables: el 2017 tuvo una destacada participación en Documenta de Kassel, Alemania. La muestra itinerante “Radical Women: Arte Latinoamericano 1960 – 1985”, en el Hammer Museum de Los Ángeles y en Sao Paulo, Brasil (2017). El Premio Velázquez a las Artes Visuales (España, 2019). La retrospectiva “Verloir el fracaso iluminado” CA2M en Madrid 2021. La adquisición de la obra monumental “Quipu Womb” por parte de la Tate Modern de Londres en abril del 2022. Y la inauguración el 27 de mayo de este mismo año de su muestra individual “Spin Spin Triangulene” (Gira Gira Trianguleno), en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

En Chile la presencia, la puesta en valor y la aproximaciones críticas a su obra han sido esquivas. Durante los años de la transición se acentuó una perspectiva de sospecha frente a trabajos que exigían un conocimiento sobre los pueblos originarios, mentalidades y sensibilidades borroneadas y que mostraban las heridas abiertas de los procesos del colonialismo y sus huellas traumáticas: demasiado cercanas y lejanas a la vez, esas obras aparecieron a todas luces, incómodas. La poética de lo precario, lo ominoso, la destrucción distópica de la naturaleza, cantar a viva voz desde las lenguas que se creían muertas, hacían sin duda sentir “raras” sus acciones de arte : demasiado intensas, perturbadoras, muy poco irónicas y formalistas para los grupos que promovían una pintura hedonista, o desajustadas para los códigos más crípticos del arte conceptual de la década de los 80 y 90. Tal

vez la penetración de su obra quedó en suspenso- desde fines del siglo pasado a las primeras décadas del XXI-, su relación compleja con Chile, desde su partida a Londres en 1972 donde la sorprendió el golpe militar de 1973. Luego el paso por Bogotá y desde 1980 se radica en la ciudad de Nueva York. Entremedio vinieron los viajes de ida y vuelta a Chile durante la recuperación de la democracia, que recuerdan otras imágenes del destierro y de la pérdida de la patria como en Gabriela Mistral, especialmente en su poema “El Regreso”:

Desnudos volveremos a nuestro Dueño,
 manchados como el cordero
 de matorrales, gredas, caminos,
 y desnudos volveremos al abra
 cuya luz nos muestra desnudos:
 y la Patria del arribo
 nos mira fija y asombrada

Hasta que la emergencia de las demandas sociales estallaron y la memoria histórica se conectó a sus precarios y a sus quipus: “Los eventos recientes en Chile, el estallido social de octubre de 2019, demuestran la vida precaria del monumento en una transición histórica. La rebelión de los postergados, los indígenas y mestizos atacó y transformó los monumentos militares y coloniales, de sur a norte, desde Arica a Magallanes, trocándolos en pregunta y expresión multivalente de rabia y alegría.” (Monu-mental, pp 38-45 Sobre Monumentos UC 2022). Nos remite a su búsqueda de las raíces profundas de las cosas, los acontecimientos, el reino animal y vegetal, el agua. De hecho, uno de los métodos de trabajo de CV consiste en rastrear el origen, descubrir que *en la punta de la palabra está la palabra*. No es ca-

sual que la etimología sea un centro de gravedad de su proceso creativo, el encuentro de saberes arcaicos y demiúrgicos sobre el poder de las imágenes, sus resonancias, incluso desde lenguajes no verbales y desde las lógicas concretas que emanan de los cuerpos.

Es clave en ese sentido, volver a un texto que publicó en mayo de 1973 y que es parte de su libro *Saborami*, publicado en Inglaterra ese mismo año y reeditado en Santiago el 2015. En “Explicación acerca de los cuadros”, decía: “Considero a mis cuadros una artesanía ritual, objetos que existen independientemente de la “historia del arte”, como si ésa historia se hubiera muerto o nunca hubiera existido. Necesito que en mis cuadros todo sea irritante, molesto, perturbador, porque brotan de un estado de conmoción en que las imágenes se forman constantemente, como hélices que todo lo rasgan para salir. Qué son esas imágenes? Las trato de capturar conversando, escribiendo, pintando o haciendo alguna cosa conceptual, para que me sirvan como vehículo espacial, para que me conduzcan a un nivel de gozo y revelación. Esas formas vienen de un lugar concreto y van a otro lugar igualmente concreto, son vehículos de espacio interior, exterior... Para encontrar esa forma necesito un abre lata y después un hilo para abrir los cabos sueltos y crear una red de pensamiento, una telaraña que es un cósmos particular para uso de la pensadora. Siempre el pensamiento funciona creando diagramas, mandalas en los que cada punto es “un punto de relación” para moverse en lo ilimitado, un hito en el cosmos para desplazarse y jugar estableciendo ciertas “verdades” arbitrariamente elegidas para construir sistemas o estructuras (tejidos). Así se consigue la ilusión de orden o tiempo, o la ilusión de inmovilidad dentro del movimiento... el hallazgo del paraíso coincidirá con el hallazgo de un lenguaje”. (Beau Geste Press, Devon, Inglaterra 1973).



Violeta Parra. Cecilia Vicuña. Óleo sobre tela, 58,1 x 48,1 cm.
Tate Gallery Collection, Londres, 1973.

En el retrato que hizo CV de Violeta Parra (1973, Tate Gallery Collection desde 2017), se expresa iconográficamente un programa común: transcribir y recrear la tradición popular, como un punto de partida fundamental: en el sentido de recuperar un cuerpo histórico que tenía su origen en la tradición oral y su “habla”, su realidad simbólica y su materialidad. Y en la comprensión de esa herencia que se manifiesta a través de la sobrevivencia de las culturas y los mitos indígenas, y se expresa en el imaginario de la religiosidad popular y en la historia colonial latinoamericana.

Esa capacidad de síntesis y de “escuchar a los muertos con los ojos” —como recuerda Roger Chartier parafaseando a Quevedo, a la hora de encontrar un lema que pudiese definir la labor del historiador—, también la reconozco en el método de Cecilia Vicuña, del que todavía tenemos que aprender infinitos significados y movimientos.