

## LA HIBRIDEZ COMO HETERONOMÍA DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA. EL CASO DE LA OBRA DE CECILIA VICUÑA

## HYBRIDITY AS A HETERONOMY OF CONTEMPORARY POETRY. THE CASE OF CECILIA VICUÑA'S WORK

Camille Dasseleer

Université Catholique de Louvain-la-Neuve

### ABSTRACT

Starting from the observation that contemporary experimental poetry often involves a social commitment, this article proposes to examine it through the aesthetic concept of autonomy of the arts. Based on the traditional philosophy of art and the theory of French philosopher Jacques Rancière, it argues that there is a concordance between the rupture of the thematic autonomy of the poetic work, and the rupture of its formal autonomy. In order to make this theoretical postulate concrete, it is applied to a corpus of two works by the Chilean poet and visual artist Cecilia Vicuña: the book of poems *I tu* (2004) and the cinematographic documentary poem *Kon Kon* (2010). It analyses the conceptual adaptation that links the linguistic and multimedia hybridity and the commitment of these works, with the aim of demonstrating their emancipatory scope.

**Key words:** Cecilia Vicuña, Autonomy of the arts, Contemporary Chilean Poetry, Politics, Hybridity



## RESUMEN

Partiendo de la constatación de que la poesía experimental contemporánea conlleva frecuentemente un compromiso social, este artículo propone examinarla desde la noción estética de autonomía de las artes. Con base en la filosofía del arte tradicional y en la teoría del filósofo francés Jacques Rancière, se defiende que existe una concordancia entre la ruptura de la autonomía temática de la obra poética y la ruptura de su autonomía formal. A fin de concretizar este postulado teórico, se aplica a un corpus de dos obras de la poeta y artista visual chilena Cecilia Vicuña: el poemario *I tu* (2004) y el poema documental cinematográfico *Kon Kon* (2010). Se analiza la adecuación conceptual que vincula la hibridez lingüística y multimedial y el compromiso de estas obras, con el fin de demostrar su alcance emancipador.

**Palabras clave:** Cecilia Vicuña, Autonomía de las artes, Poesía chilena contemporánea, Política, Hibridez

Fecha de recepción 28 de septiembre de 2020.

Fecha de aceptación: 27 de octubre de 2020.

**Cómo citar:** Dasseleer, Camille (2020), «La hibridez como heteronomía de la poesía contemporánea. El caso de la obra de Cecilia Vicuña», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4: 495-515.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.021>

## INTRODUCCIÓN

Los últimos cincuenta años han sido un periodo de muchas rupturas e hibridaciones formales, conceptuales y temáticas en el género poético. La lírica hispánica es rica en ejemplos, que provienen tanto de España como de América Latina. Arturo Casas resume el fenómeno explicando que gran parte de la poesía contemporánea tiene una notable «tendencia a explorar la interdiscursividad y la transmedialidad, a incorporar lo espectacular-presencial y de su mano la oralidad, a asociarse e hibridarse experimentalmente con prácticas de otra procedencia, pero sobre todo a fundamentarse y anunciarse justo desde ese lugar nuevo de lo mixto y lo intersticial, de lo indecoroso, por acudir a la entrañable pauta clasicista» (Casas, 2012: 3). En su análisis, Casas pone de manifiesto el polifacetismo que caracteriza este género literario en la actualidad. Tal fenómeno merece ser destacado, en particular cuando consideramos que, en otros contextos, el prestigio simbólico de la poesía ha podido encerrarla en un yugo especialmente rígido al defender su fundamental pureza.

Ahora bien, estudiar este giro renovador resulta ser una tarea especialmente difícil, precisamente porque la poesía que nos interesa se caracteriza por su versatilidad, su complejidad medial, y por la imposibilidad de ser clasificada. En este análisis, proponemos abordar la problemática de la hibridez a partir de un caso concreto, representativo de muchas de las dinámicas experimentales evocadas. Así pues, indagaremos la obra de la poeta chilena Cecilia Vicuña (n. 1948), cuyo trabajo recurre a la intermedialidad, a la oralidad, al multilingüismo y a la performatividad social de la palabra literaria. Nacida en Santiago de Chile en 1948, Cecilia Vicuña empezó muy joven una carrera de artista visual y de poeta. Por razón de la violencia de la dictadura militar que estuvo vigente en Chile de 1973 a 1990, la artista vivió muchos años fuera de su país natal y desarrolló la mayor parte de su obra en ciudades extranjeras como Londres, Bogotá y Nueva York. Adquirió renombre tanto por sus poemas como por sus instalaciones y sus creaciones visuales. Además de su trabajo poético, podemos destacar sus numerosas incursiones en el arte de la performance, en el cine y en la música con «poemas documentales» y un disco-poemario de textos cantados entre muchos otros ejemplos. En el esfuerzo creativo de la poeta, los distintos medios artísticos no evolucionan independientemente unos de otros, sino que se enriquecen mutuamente, y se juntan en obras originales, marcadas por la exploración y la disparidad lingüística.

Se comprende que el trabajo artístico de Cecilia Vicuña constituye un objeto de investigación particularmente valioso a la hora de estudiar la heterogeneidad característica de la

poesía experimental reciente. Ahora bien, a esta hibridez medial se suma un componente político insoslayable. Efectivamente, los textos de la escritora chilena también son representativos del compromiso social que muchas veces está presente en el arte multimedia latinoamericano, como lo demuestran las obras de Clemente Padín, de Nuno Ramos o de Regina José Galindo, por nombrar únicamente a unos cuantos. En este sentido, es imprescindible subrayar la filiación artística y literaria de la poeta chilena, cuya labor artística es heredera de una tradición cultural marcada por el odio a la censura dictatorial y por las creaciones comprometidas. Sin embargo, lo que queremos hacer aquí no es un trabajo de contextualización histórica, sino más bien una propuesta de orden estético. Efectivamente, deseamos mostrar cómo la heteronomía temática de la obra pide su heterogeneidad formal, al mismo tiempo que está recíprocamente implicada por ella.

Existe una noción transdisciplinaria que se desarrolló ampliamente en el ámbito de la sociología y de la filosofía estética, y que puede contribuir eficazmente a la tarea que se perfila, es decir, la observación de la heterogeneidad formal de la poesía contemporánea y la interacción del campo literario con otras esferas sociales. Se trata del concepto de autonomía del arte, que tiene la virtud de suscitar una interrogación a la vez amplia y precisa. Efectivamente, este concepto cuestiona diversos aspectos de la problemática mencionada, y permite abordarla a partir de una variedad de enfoques, desde el compromiso político de la poesía, su alcance ético y el rol social del poeta hasta la diversidad de los soportes poéticos y las experimentaciones mediante las que se mezcla con otros medios y otras artes. Esta noción muy rica permite numerosos análisis esclarecedores: autoras como Josefina Ludmer, con sus estudios sobre las literaturas postautónomas (Ludmer, 2010), o Florencia Garramuño en su libro *Mundos en común* (Garramuño, 2015), ya destacaron el interés de trabajar desde este planteamiento teórico. Sin embargo, todavía es necesario subrayar, en el campo de los estudios literarios, la necesidad de tomar en cuenta los límites de la idea de autonomía en términos de conceptualización intelectual de las realidades artísticas. Esta problemática fue señalada en el ámbito de la estética por varios filósofos, entre los cuáles el pensador francés Jacques Rancière.

Situándose a la intersección del análisis literario y de la filosofía del arte, este artículo propone pues un estudio de dos creaciones poéticas de Cecilia Vicuña, tituladas respectivamente *I tu* (2004) y *Kon Kon* (2010). Cuestionamos las obras desde la noción de autonomía del arte, pero también desde su superación por Rancière, cuya teoría presentamos brevemente. A través de un análisis del multilingüismo y de la multimedialidad de las obras mencionadas, defendemos la tesis

de que su hibridez formal y lingüística puede leerse como una nueva forma de heteronomía literaria, cuyo alcance intrínsecamente político corresponde con un proyecto estético emancipador.

## 1. AUTONOMÍA Y HETERONOMÍA DE LA LITERATURA: BREVE HISTORIA DE UNA IDEOLOGÍA

Ante todo, es preciso explicitar qué concepción de la autonomía movilizaremos. La idea de una autonomía de la literatura no es nada nuevo: uno de los principales legados de la sociología de la literatura de Bourdieu es haber mostrado que la autonomización de la literatura es un proceso histórico. Según esta perspectiva, la autonomía literaria encuentra su origen ante todo en la independencia social y económica del escritor, la cual permite una independencia efectiva del campo literario respecto a otras esferas del mundo social. Desde este punto de vista, la autonomización de la literatura, o del arte en general, nunca es completa, y tampoco es irreversible (Wagner, 2010: 50). Ahora bien, aparte de la acepción sociológica, la autonomía de las artes – entre las cuales incluimos la literatura – puede considerarse como un precepto filosófico. De acuerdo con Patricia Esquivel (2008), incluso puede verse como una ideología. Efectivamente, paralelamente a los hechos históricos – en principio – incontestables, la disciplina estética formuló numerosos conceptos filosóficos con el propósito de teorizar y apoyar intelectualmente ciertos fenómenos que tuvieron lugar en el mundo artístico y social. Abordar esta perspectiva nos conduce a señalar la «ley» que el arte «produce para sí mismo», como lo sugiere su etimología, y eso implica efectivamente atestiguar lo que esta ley tiene de ideológico (Esquivel, 2008: 10). Nos basaremos aquí en esta segunda definición de la noción de autonomía.

Desde Kant, la autonomía estética se sitúa en el carácter desinteresado de la producción de una obra de arte y del juicio realizado sobre ella. Ajeno a toda búsqueda de utilidad, el observador de lo «sublime» kantiano conoce, a través del juicio estético autónomo, una gratificación enaltecida respecto a lo ordinario. Siguiendo esta lógica, los primeros pensadores de la autonomía del arte establecieron sistemas de pensamiento en los que aparece la idea de que, si una obra tiene contenido moral – por ejemplo, un discurso socialmente comprometido –, este contenido no produce belleza, y la obra no actúa como un receptáculo ideal de lo sublime. En los siglos XVIII y XIX, la evolución de esta idea dio lugar a la oposición que bien conocemos entre el arte por el arte – o arte puro – y el arte social. Cabe recordar aquí que la defensa del arte puro se desarrolló en un movimiento general de rechazo del capitalismo naciente o creciente, culminando en los trabajos de Adorno,

según quien el arte autónomo sería este arte que logra distanciarse del discurso homogeneizante de la cultura de masas. Adorno reivindica la necesidad de un arte que sea autónomo respecto al sistema económico, social y político dentro del cual se produce, pero también respecto a los discursos culturales dominantes y limitantes (Cabot, 2011).

De acuerdo con el deseo de independencia que promulga, el arte autónomo se asocia todavía hoy con un ideal de libertad. Como lo afirma Esteban Buch, «la autonomía como valor positivo forma parte de un sentido común ampliamente compartido, al menos en Occidente» (Buch, 2014: 28). A través de su búsqueda de pureza, la autonomía sigue viéndose como un polo deseable para el arte, oponiéndose a otro polo demasiado ordinario o comercial. Sin embargo, afirmar el valor incondicional de esta concepción sería erróneo. Si bien arte autónomo y «buen» arte son sinónimos para algunos pensadores, numerosos son los que han criticado esta ideología. Además de la imposibilidad técnica y teórica de concebir un arte totalmente separado de los intereses cotidianos, subrayan el elitismo generado por esta valorización del arte desconectado del ámbito social. Walter Benjamin, por ejemplo, denuncia la «teología» del arte por el arte y su alcance doctrinal. Los artistas de las vanguardias históricas son algunos de los que han apostado por un arte que, al haberse deshecho de su carácter aurático, quiere ser más asequible, hasta formar parte de la vida cotidiana. En dicho movimiento de creación de un arte «cotidiano» aparecen más fácilmente manifestaciones estéticas socialmente comprometidas. Estos oponentes a la autonomía del arte formulan las grandes líneas de lo que sería un arte heterónimo.

Estos debates parecen pues sintetizarse en la tradicional oposición entre arte autónomo puro y arte heterónimo comprometido y cotidiano. Ahora bien, en sus trabajos de estética, el filósofo francés Jacques Rancière ha demostrado la necesidad de superar dicha dualidad. En *El malestar en la estética* (2004), nos recuerda que el arte no siempre ha sido entendido como lo entendemos hoy. Históricamente, apareció primero lo que llama el régimen *ético* de percepción de las imágenes, en el que las creaciones que consideraríamos hoy «artísticas» tenían una utilidad social o religiosa, y el juicio que suscitaban se hacía sobre la base de «su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la manera de ser de los individuos y la colectividad» (39). Después, vino el régimen *representativo* del arte, en el que las obras eran juzgadas en función de su calidad técnica y de su mimetismo respecto a las realidades sensibles del mundo. En el siglo XVIII emergió el régimen estético del arte, predominante todavía hoy, y en el que nuestro juicio axiológico se basa en «la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible» (Rancière, 2004: 40). Esta estética reciente es, según Rancière, siempre solidaria de la historia social. En consecuencia, crear hoy en día una obra con un contenido enteramente autónomo es una tarea imposible. Sin embargo, la experiencia

estética de recepción de la obra sigue siendo una experiencia autónoma y propia de cada espectador (Rancière, 2005: 27).

Al mismo tiempo, Rancière afirma que toda obra de arte, que sea literaria, acústica o visual, tiene una dimensión política en el sentido de que propone, desde su materialidad, una reconfiguración de la distribución del espacio común sensible. Aquí, el filósofo se refiere a la noción de política no como un sistema socialmente determinado de ejercicio del poder, sino como «la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar esos objetos y de argumentar sobre ellos» (Rancière, 2005: 18). Por lo tanto, dado que toda obra genera una nueva división de lo sensible, puede verse como política, pero esto no implica el extravío completo de su autonomía. En otras palabras, la heteronomía temática de una obra puede convivir con la autonomía que nos permite experimentarla.

Gracias a este breve recorrido de la teoría estética, vemos el interés de estudiar la poesía híbrida contemporánea a partir de las nociones –sin duda polémicas– de autonomía y de heteronomía. Aparece también claramente la pertinencia de cuestionar los límites del concepto de autonomía, y de conservar el de heteronomía. Si volvemos ahora a una percepción tradicional de la dualidad entre arte puro y arte social, podemos decir que, entre los géneros literarios, la poesía es probablemente el que más goza de un *aura* singular. Una opinión común y habitual la sigue viendo como la forma literaria «noble» por excelencia. La ausencia de una base narrativa firme hace prescindible la mimesis que, en otras manifestaciones literarias, permite anclar el texto en una experiencia ordinaria y concreta. A este respecto, los experimentos de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX –culminando con la obra de Mallarmé– han tenido un impacto considerable en la literatura occidental: la poesía se ha vuelto el emblema de la literatura reflexionando sobre sí misma. En el ámbito hispánico, la obra de Juan Ramón Jiménez es representativa de este afán de crear una poesía «pura», orientada hacia un único ideal de belleza. La lírica de esta índole es autosuficiente porque su propia identidad literaria constituye su principal sujeto discursivo, sin que necesite recurrir a esferas temáticas otras que las del arte. La representación de la poesía como un género esencialmente «puro» coincide con su supuesto hermetismo: voluntariamente autorreferencial y metalingüística, se centra y se cierra sobre sí misma sin compartir sus códigos con un público inexperimentado. A través de su autotelismo intrínseco, la poesía aparece pues como un modo de expresión literaria extremadamente autónomo. Se quiere

completamente independiente de los campos sociales distintos del ámbito artístico, y más específicamente, literario.

Tal sería una visión bastante común que engloba al género poético en el siglo XX. Si bien nos falta la distancia histórica para observar el resultado de este proceso, podemos afirmar sin equivocarnos que es precisamente esta autonomía aurática de la poesía que acabamos de describir la que se está poniendo a prueba en la actualidad: un gran número de poetas contemporáneos van a contrapelo de esta percepción elitista, presentando al lectorado obras que tienden hacia la heteronomía. Es precisamente el caso de los poetas provenientes de la tradición neovanguardista, que fue muy fecunda en países como Chile. Es notable, en este sentido, el trabajo de grupos artísticos como la Tribu No y el CADA, que llevan a cabo, en los años 60, 70 y 80, numerosas acciones poéticas y comprometidas en contra del régimen opresor que conoce la nación andina (Vega Ramírez, 2018). Fundadora de la Tribu No, Cecilia Vicuña publica – en su seno y después de la disolución del grupo en el 73 – obras híbridas lingüística, temática y formalmente, divergentes respecto a cualquier ideal de pureza. En consecuencia, reiteramos aquí el interés de examinar su trabajo para reunir, en un mismo estudio de la heteronomía de la poesía contemporánea, el análisis de su multimedialidad y la reflexión sobre su compromiso social, lo cual no es otra cosa que su punto de ruptura con la tradicional idea de autonomía estética.

## 2. SOBRE LA DUALIDAD ENTRE AUTONOMÍA Y HETERONOMÍA EN *I TU*

*I tu* fue escrito entre 1995 y 2003, mientras Cecilia Vicuña estaba viajando entre Nueva York, Santiago, Buenos Aires, España e Italia. El libro está compuesto por dos subsecciones. La primera, titulada «Instan», agrupa una serie de caligramas. La segunda parte, *I tu*, da su nombre a la publicación, y consiste en una serie de poemas rítmicos que exploran el espacio de la página. Palabras y letras están esparcidas de tal manera que se deconstruye la estructura esperada de las frases y de los sintagmas. Este poemario está escrito en español y en inglés, e incluye también expresiones en quechua, en sánscrito y en protoindoeuropeo<sup>1</sup>. Proponemos analizar este libro con la hipótesis de que es representativo de la manera con que Cecilia Vicuña cuestiona la función social del quehacer poético, incluso si el texto no defiende abiertamente ideales políticos. Efectivamente, el tratamiento que hace del lenguaje y de los idiomas, el acercamiento a problemas de la actualidad,

---

<sup>1</sup> Idioma indoeuropeo primitivo tal como ha sido reconstruido por los lingüistas.



la simbiosis que opera entre conceptos cosmológicos antiguos pero actualizados y realidades coetáneas, son elementos ilustrativos de la forma con que *I tu* polemiza con el estatuto supuestamente autónomo de la poesía contemporánea, sin por ello permitir argumentar categóricamente a favor de su heteronomía, como vamos a explicar en un primer tiempo.

El poemario presenta una gran cantidad de textos fundamentalmente metapoéticos: una de las principales temáticas sobre las que reflexionan es su misma condición poética. Así pues, el lenguaje empleado en *I tu* es un lenguaje que habla constantemente de su condición lingüística, como podemos observar en el siguiente extracto:

Abriendo palabras llegué a una inmensidad.  
El vacío entre silencio y sonido.  
El abra del juego, la imagen del sonido.  
Dialogar con lo que no es palabra al interior de las palabras crea la unión.  
El espacio com  
  ún  
El ser del com.  
Una línea de fuerza que vive en la lengua y emerge como el llamado de un ser.  
(p. 27)

En este fragmento, la materialidad lingüística del poema se vuelve espacio de juego y objeto de experimentación para la poeta. Caracterizado de esta manera, el texto puede percibirse como intrínsecamente autotético. Detectar esta clausura del poema sobre sí mismo podría conducirnos a clasificarlo por el lado del arte autónomo, en el sentido tradicional que le hemos dado precedentemente. Tal dinámica metapoética es un fenómeno muy común en la poesía contemporánea que muchas veces quiere, como es el caso aquí, volver a la esencia del lenguaje.

No obstante, una lectura atenta del trabajo de Cecilia Vicuña nos obliga a reconocer que su poética nunca está completamente separada de lo no poético: el campo de la poesía nunca se define en autarquía respecto a lo social. El discurso lingüístico del poema citado no es únicamente autorreferencial: tiene un alcance más allá de su naturaleza *meta*. Es preciso considerar el contexto en el que fue escrito *I tu*: cabe recordar que este libro se compuso en distintos lugares y en distintos idiomas. Cecilia Vicuña es una artista chilena radicada en Nueva York, pero vivió en varios países anteriormente. La causa inicial de este relativo nomadismo fue, como explicamos antes, la necesidad de huir de Chile durante la dictadura militar. Eso explica que la artista no escriba únicamente en español: el inglés ha sido su segundo idioma por necesidad, y sus textos presentan una hibridez lingüística entre otras cosas porque llevan a cabo una reflexión sobre la alteridad de una identidad lingüística múltiple, como podemos ver en otro poema de *I tu*:

¿Cuál	luz del portal	of the ear
entre medio	mei	th
es nues tro	del migrar	[...]
lu gar?	cambiar	la justicia
res pond		de la relación
er	el corazón	
es libar,	del estar	el gramma
		ticar
ofrendar	el in mi	
otra vez	grant	de un
	e	recipro
corazón		car
del aquí	changing the	(pp. 17-18)
	heart	

Este fragmento también presenta un discurso metaliterario. No obstante, podemos ver aquí, de forma más evidente, que la aparente clausura del poema sobre sí mismo esconde otro discurso. Esta segunda lectura nos enseña que la acción de «gramaticar» es relacional: implica un «inter-cambio». En otras palabras, la supuesta búsqueda de la esencia lingüística no era otra cosa que un portal hacia una realidad que no pertenece al ámbito de la literatura. Ni siquiera pertenece a la esfera de lo estético. El espacio al que intenta llegar es el espacio de lo humano, un espacio que evidentemente está dominado por el lenguaje, pero que no se limita a ello. El cuestionamiento formulado al inicio del extracto demuestra una interrogación respecto al lugar de esta humanidad que está en constante movimiento: la lengua sirve para describir el «mei» —«el cambio», en quechua—, las continuas mutaciones y alteraciones de un ser humano «migrante», como Cecilia Vicuña, que aprendió a hablar, en su recorrido del globo, los idiomas utilizados en el texto. La respuesta a esta interrogación puede encontrarse en otro poema de *I tu*, donde se habla de «un no-lugar para el encuentro» (p. 26). Es una percepción positiva del inmigrante —excelente ejemplo de una figura altamente politizada—, favorable a los cambios de territorios y de identidades, la que se transmite en este texto: el inmigrante está «en el corazón del estar», de lo inestable, pero desde esta posición, puede crear relaciones justas, puede instaurar el «reciprocarse» y «change the heart of the earth».

Este breve análisis de dos fragmentos muestra que *I tu* opera con base en cierta autonomía, pero lo hace con el propósito de establecer una particular heteronomía. Eso hace imposible clasificar y estudiar este poemario desde el único paradigma de la tradicional oposición dual entre las dos nociones. Aquí es donde queremos introducir la teoría de Jacques Rancière, para superar la discrepancia frente a la que nos encontramos. Estamos ante un caso en el que autonomía y heteronomía parecen complementarse más que excluirse. A pesar de la hibridez lingüística que aleja el texto de la pureza, el poema es autorreferencial. Ahora bien, es este autotelismo el que permite indirectamente una apertura hacia la heteronomía. Por lo tanto, de acuerdo con el filósofo francés, destacamos la fundamental paradoja que se encuentra subyacente en cualquier lectura estética de una obra: «El arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta del arte» (29). En consecuencia, resultará propicio estudiar cuáles son las reconfiguraciones de la realidad mundana propuestas por el poemario, para descifrar el alcance de su política estética.

Guardemos como vía de investigación una de las principales características del poemario, su heterogeneidad lingüística, que permite abordar de una sola vez varias problemáticas. El hecho de que sea bilingüe e integre expresiones de idiomas ancestrales e indígenas es en sí un fenómeno interesante. Este multilingüismo no consiste en una autotraducción al inglés de los poemas escritos inicialmente en español o viceversa, sino que concretiza la unión de varias lenguas en un mismo verso (ej. «Voy a tejer/mis tres/lenguas away») o incluso en una misma palabra (ej. «Awayo/mi/away»). El espacio común que está reconfigurado a través de esta hibridación del texto tradicional es el «lugar» que pertenece a todos los seres hablantes: el lenguaje. En este sentido, el nuevo reparto de lo sensible elaborado por la poesía de Vicuña se posiciona en contra de cierto purismo lingüístico y étnico. De allí surge la política de la obra: celebra la multiculturalidad, que queda reflejada mediante la unión de varias lenguas, es decir, la reunión de varias identidades correspondientes con el principio lingüístico definitorio del ser humano.

Además del inglés y del español, el poemario incluye muchas palabras y expresiones provenientes del protoindoeuropeo o del quechua. La interferencia de estos idiomas ajenos al mundo capitalista occidental no es anodina y tiene un significado ineludible. Recordemos que, según Rancière, el arte tiene como función la modificación de las jerarquías comunes, y que la tarea de la literatura es hacerlo desde el lenguaje y, más específicamente, desde la cuestión del sentido (Rancière, 2018: 33'10"). En *I tu*, Cecilia Vicuña pone a prueba las lenguas, la impermeabilidad que supuestamente las separa, y las significaciones de sus

palabras constitutivas. De esta forma, encontramos, en las últimas páginas de *I tu*, un «dixionario» (p. 42) que agrupa una serie de palabras utilizadas en los poemas y cuyas definiciones son en realidad creaciones o etimologías más o menos científicas, a veces inventadas por la poeta. Leemos, por ejemplo, las siguientes explicaciones:

Migrar: corazón cambiado.

Nuance (en inglés): sutil, la nube insinuando el nuar.

Alba: el palíndrome del habla. Primera luz, blanco y traje ritual. Los Incas componían palíndromes para nombrar conceptos cruciales [...].

Ayni: quechua, recíprocar.

Mother: madre. Ya en el canto de Gilgamesh, 6 mil años a. de C. el onomatopéyico ma propele el Mah o Mammetú, de la «diosa madre, «la de la bella voz». En sánscrito, ma, es medir y formar.

(pp. 42-43)

Así pues, consultar este lúdico y poético diccionario nos permite ver que el libro intenta recrear una aprehensión del mundo inspirada, entre otras cosas, en la cosmovisión inca o en las religiones originarias de Oriente Medio. Eso no imposibilita la lectura de *I tu* como una producción del régimen estético del arte, pero nos incita a plantear la posibilidad de leerlo también, en paralelo, desde el régimen ético de comprensión de las imágenes descrito por Rancière. En este antiguo régimen de comprensión del «arte», los objetos —a menudo religiosos— están sometidos «a una doble interrogación: la de su origen, y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino» (Rancière, 2000: 21). La cuestión del origen lingüístico del poemario es altamente pertinente en el caso de este libro, como lo indica el «dixionario», que intenta crear una nueva verdad, y re-carga las palabras de un significado primitivo y originario. En cuanto a su destino, queremos plantear aquí una hipótesis coherente con toda la obra de Cecilia Vicuña, y es que el trabajo de esta artista no tiene como único fin el placer estético o la modificación de la esfera estética, sino que quiere actuar directamente sobre las creencias y los modos de ser de sus receptores, resacralizando el espacio social y natural. Desde este punto de vista, una lectura ética de su obra tiene mucho sentido, sin por ello invalidar una recepción estética.

### 3. HETERONOMÍA Y POLÍTICA DE LA MULTIMEDIALIDAD EN *KON KON*

En el conjunto de su obra, Cecilia Vicuña combina la hibridez lingüística ejemplificada anteriormente con una hibridez formal de tipo multimedia, al análisis de la cual

este apartado quiere dedicarse. Presente en la casi totalidad de sus trabajos, la intermedialidad practicada por la artista se manifiesta bajo la forma de un arte integrante, en el que la poesía se asocia con el dibujo, el periodismo, la instalación espacio-sonora, el canto, o también el cine. Véanse ejemplos concretos: *I tu*, por retomar un caso conocido, incluye una serie de caligramas, que asocian poesía y dibujo. Asimismo, el famoso libro de artista *Sabor a mí* (1973), la primera publicación de Vicuña, no es otra cosa que un compendio de fotografías, poemas, objetos recogidos, recortes de periódico, incluidos todos en un libro-objeto hecho a mano, que llega a ser un «collage» extenso. La obra *Cloud-net* (1999) es polifacética en el sentido de que agrupa, bajo un mismo nombre, un conjunto de acciones y objetos artísticos: una performance, la grabación de esta performance, y una serie de poemas que fueron publicados con fotografías y dibujos. Estos ejemplos demuestran una voluntad de fusionar los modos de expresión, para unificarlos en una misma creación heterogénea en la que se descompartimentan los géneros artísticos. Respondiendo a esta misma lógica, la película *Kon Kon*, aparecida en el 2010, tiene un contenido multiforme que hace difícil la tarea de denominarlo. La poeta le dio el sorprendente subtítulo de «poema documental». Titulada «poema», la película debería entonces considerarse, a primera vista, como un objeto de arte. Al mismo tiempo, su aspecto «documental» hace de ella un trabajo identificable con la prensa informativa más que con el cine artístico<sup>2</sup>. Con *Kon Kon*, Vicuña lleva a cabo una transgresión de las fronteras tradicionales entre literatura y cine, arte y no arte, rol del artista y rol del periodista. En este sentido, el objeto multimedia híbrido que constituye esta película se revela altamente pertinente para proseguir el análisis de la heteronomía y de la política constitutivas del trabajo creativo de la poeta chilena.

*Kon Kon* es una película rodada en Con Cón (Chile), ciudad marítima en la que Cecilia Vicuña sitúa el comienzo de su práctica artística. Su construcción estética es heredera del giro autobiográfico y de la performatividad trabajada por el documental chileno a finales del siglo XX y desde el inicio del siglo XXI (De Los Ríos y Donoso Pinto, 2016: 214-216). La obra cinematográfica documenta, desde la mirada de su directora, el desastre ecológico sufrido por este lugar: desde la dictadura de Pinochet en adelante, la privatización de los recursos naturales condujo a una pesca intensiva que destrozó el ciclo de vida medioambiental, y a la creación de una refinería petrolera que destruyó sitios arqueológicos,

---

<sup>2</sup> Aunque el carácter necesariamente periodístico del género documental sea muy discutido, la historia del arte y la filosofía estética olvidaron a menudo este sector, acerca del que se observa un déficit llamativo de estudios teóricos (Caillet et Pouillaude, 2017). No es de sorprender: respondiendo constantemente a necesidades sociales, se da a entender que el documental no alcanzó la autonomía necesaria para ser consagrado como arte.

así como el paisaje costero. Vicuña establece un vínculo entre esta catástrofe ecológica y la desaparición de la tradición ancestral de los bailes chinos<sup>3</sup>, típicos de esta región. Por lo tanto, *Kon Kon* se presenta como un *documental*, un trabajo con fines informativos. Sin embargo, simultáneamente al esfuerzo divulgativo, se manifiesta un evidente carácter poético: la película moviliza un lenguaje que propone una racionalidad alternativa. La construcción de su argumentación se caracteriza por la no dualidad –en referencia a un precepto paradigmático de numerosas cosmologías en las Américas (Gómez-Barris, 2017: 140)– y por una lógica de asociación instintiva de ideas conceptuales. De esta manera, el filme adopta un planteamiento decolonial en el que abandona los compartimentos estéticos de la tradición occidental en cuanto a los campos de expresión, para reorganizarlos sin jerarquizarlos. Si bien hay, en el documental, referencias a escritos científicos, el conocimiento que propone es claramente un saber *otro*, que cuestiona nuestra necesidad y nuestra manera de comprender la realidad en el siglo XXI. Además de documentar la ciudad de Con Cón, la película graba pues la lectura de poemas y las performances artísticas en las que la poeta canta, teje hilos, recoge flores, conchas y piedras, o diluye pigmentos rojos en el océano para establecer un paralelismo entre la sangre menstrual y el ciclo del agua. En realidad, estas actuaciones de *land art* son también rituales ancestrales chilenos recuperados o reinventados por la artista para celebrar el ciclo vital propio de este lugar.

En resumen, *Kon Kon* es un documental, una obra poética y performativa, y un ritual. Combina los medios de expresión artísticos y no artísticos en un mismo trabajo multimedial típico de la obra de la poeta chilena. Esta descripción de la película debería permitir entender su inclasificabilidad, que habíamos mencionado antes. La obra corresponde con lo que la teórica argentina Florencia Garramuño llama, en su ensayo *Mundos en común*, un «arte inespecífico», es decir, un arte en el que «es posible observar una salida de la especificidad, de lo propio, de la propiedad, y una expansión de los lenguajes artísticos que desborda sus muros y barreras de contención» (Garramuño, 2015: 25-26). De acuerdo con esta autora, defendemos que esta inespecificidad tiene un potencial intrínsecamente político,

---

<sup>3</sup> Inscritos en 2014 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, los bailes chinos son descritos en la página web de la UNESCO como «hermandades de músicos que expresan su fe por intermedio de la música, la danza y el canto, con motivo de la celebración de fiestas conmemorativas [...] Organizados principalmente por hombres de las zonas rurales, los bailes chinos se caracterizan por la ejecución de saltos y flexiones de piernas al ritmo de una música instrumental isométrica interpretada con percusiones y flautas de origen precolombino. [...]». Ref.: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-baile-chino-00988?RL=00988>, (último acceso: 20/05/20).

aprovechado y desarrollado por Cecilia Vicuña para convertir el disenso estético en lugar de crítica social.

Cecilia Vicuña es la única entrevistada del documental *Kon Kon*. Aparte de la breve aparición de su madre y de algunos cantos tradicionales, no se escuchan otras voces que la suya. Ahora bien, a lo largo de la película, la poeta adopta dos tonos de voz, que corresponden con dos modos de enunciación. Además de su elocución ordinaria, que le sirve para dar explicaciones sobre la cultura tradicional de Con Cón y recordar algunos episodios de su vida, Vicuña cambia de entonación repetidas veces para hablar con una voz susurrada muy particular, y con una dicción rítmica que marca su declamación poética. De esta manera, la película da a conocer al espectador una serie de poemas, dichos por la artista, y que, a pesar de su carácter artístico, no pierden su dimensión informativa. Hacia la mitad del documental, con esta voz murmurada, Cecilia Vicuña enuncia el siguiente poema:

En el pensamiento de los Chinos, hay un concepto armónico vertical: dos grandes masas de sonido se suceden unas a otras formando un espacio con una inmensa gama de sonidos superpuestos. Los armónicos disonantes de la flauta sin orificios, flautas como seres, como seres animales o divinos. Los instrumentos de la flauta sin orificios tienen un diámetro interno dividido en dos, donde queda un descanso entre ambos, un intervalo, un sonido formado por dos notas fundamentales y una gran cantidad de armónicos agudos, altamente disonantes, que los Chinos llaman «el sonido rajado». (00:34:18-00:35:08)

Tenemos aquí un ejemplo explícito de lo que es un «poema documental». En este caso, se trata de un texto que poetiza el conocimiento para documentar un rito tradicional chileno en peligro de extinción y sensibilizar al espectador a este respecto. Se evidencia que la obra se aleja de la autonomía a nivel de su tratamiento temático, que es determinadamente social, y se aparta de todo tipo de hermetismo intelectual. Siendo un documental, *Kon kon* adquiere efectivamente un carácter de *vulgarización*, proponiendo un saber y una poesía al alcance de todos. Por lo tanto, es precisamente la mezcla del medio poético tradicional con el medio del documental la que incrementa la heteronomización del objeto artístico: además de perder su autonomía respecto a los otros medios artísticos, la poesía se abre al campo social. De la misma manera, la película entrelaza artes rituales y documental filmico: no se trata de un documental que informe sobre ciertas prácticas religiosas ancestrales, sino que el documental, siendo performativo, se *convierte* en el ritual. Así pues, Cecilia Vicuña pone en marcha una resacralización del saber, que opone al conocimiento científico capitalista del sistema neoliberal, destructor el medioambiente. Vemos, de esta manera, cómo la multimedialidad permite expresar un compromiso ético de manera más impactante.



Pues bien, si bien afirmamos, con Florencia Garramuño, que la heteronomía de esta película híbrida es *política*, cabe matizar el alcance de dicho término. La teoría de Rancière puede ayudarnos, otra vez, a ir más allá de la oposición entre autonomía pura y heteronomía comprometida. En su obra *El espectador emancipado* (2008), el filósofo nos recuerda que el arte crítico puede producir un choque estético, y éste

puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. No pasamos de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo y, de una comprensión intelectual, a una decisión de acción. (p. 70)

A partir de esta cita, comprendemos que *Kon Kon* no es un poema documental político porque incitará necesariamente al espectador a actuar en contra del neoliberalismo en Chile: la «decisión de acción» mencionada por Rancière es contingente. En cambio, la película es política porque ofrece una ineludible *reconfiguración de lo sensible* al espectador, a quien corresponde efectuar un trabajo activo de modificación de su percepción de la sociedad y de la naturaleza para *emanciparla*. Esta teoría se ve bellamente ilustrada en un fragmento del documental, en el que vemos a Cecilia Vicuña cantando y realizando una ofrenda de flores en el Monte Mauco. Explica:

Al entrar acá en el cerro, yo pedí permiso, porque siempre se pide permiso en el borde. El «Mauco» quiere decir «el nacimiento de la lluvia», «el nacimiento del agua en el cerro». Se dice que la gente antigua venía acá al cerro para cambiar la visión del mundo. Y por eso estamos aquí. (00:22:42 – 00:23:08)

Al explicitar en estos términos el propósito de la película, la poeta invita a un cuestionamiento acerca de la permisividad con la que el humano modifica la naturaleza, cuando lo que debería modificar es su comprensión de ella.

Otra vez, podríamos hacer una lectura del documental desde el régimen ético de comprensión de las imágenes, ya que, a través de la movilización de varios medios de expresión, Vicuña presenta *Kon Kon* como una ofrenda ritual tanto como una obra de arte. La poeta invita a un regreso hacia este tipo de inteligencia sagrada en la que, como dijimos, las imágenes nos confrontan a la cuestión de su origen y a la de su finalidad. El poema documental incita entonces a ver más allá de su condición artística para considerar la ciclicidad celebrada por la poeta. Sin embargo, tal percepción ética no excluye que adoptemos también otra perspectiva y que hagamos complementariamente una lectura estética, en la cual



«las cosas del arte se identifican [...] en términos de las “maneras de ser sensibles”» (Rancière, 2004: 20). Esta interpretación estética tiene el mérito de hacernos visualizar, en la película, la importancia de una reforma en las estructuras del universo mundano, es decir, una modificación de nuestro entendimiento de «las formas de comunidad política» (44), que son sensibles en tanto forman la organización de la colectividad social y de nuestra relación a la naturaleza. Tales son las primeras palabras del documental, que escuchamos mientras vemos a Cecilia Vicuña recorriendo la playa de Con Cón: «Desde niña yo jugaba en estas playas. Un día sentí que la mar me sentía. En ese instante, comprendí que el cuerpo y la mar dialogaban en un lenguaje que tenía que oír» (00:03:56 – 00:04:30). Es precisamente el entorno *sensible* el que tiene que ser oído, y re-pensado. Según Candice Amich, este documental poético propone «[a] theoretical move toward the planetary [that] indicates a desire to move beyond neoliberal individualism into *a new structure of feeling* still based in our current state of global interconnectedness but less exclusionary and environmentally destructive» (Amich, 2014: 147, cursivas nuestras). De la misma manera Macarena Gómez-Barris afirma que «through [her] film [...], Vicuña enlivens our senses to be able to know and perceive time/space beyond». Así pues, aparece claramente la manera en que *Kon Kon* es un objeto político, no solo por el mensaje comprometido que conlleva, sino también por la adecuación que existe entre la multimedialidad de su forma y la reestructuración sensible que propone. Es de esta manera que fondo heterónimo y forma híbrida se responden en una dialéctica voluntariamente emancipadora.

#### 4. CONCLUSIÓN

El multilingüismo de *I tu* y la multimedialidad de *Kon Kon* responden a una misma lógica de combinación de los lenguajes. Esta reunión de las fuerzas expresivas afirma de manera potente un mensaje que invita a agrupar las energías en vez de dividir las. La hibridez que hemos analizado, y que se repite en numerosas obras de Cecilia Vicuña, apuesta por una salida de lo que se entiende tradicionalmente como la autonomía artística, la cual restringiría su campo de acción. Si bien la experiencia del lector-espectador sigue siendo una experiencia estética propia, la construcción formal y temática de estas creaciones heterogéneas quiere producir, desde su autonomía estética, un disenso político en las percepciones categorizantes del mundo sensible. De esta manera, las obras reforman la posición del receptor para

emanciparla, estimulando una multiplicación de los puntos de vista éticos y estéticos sobre sus contenidos. Hemos visto que la lógica creativa que anima *I tu* y *Kon Kon* busca constantemente la descompartimentación: entre los lenguajes, entre las artes, entre los medios de comunicación, y, finalmente, entre los compromisos sociales. Efectivamente, una de las características de los trabajos de la poeta chilena es que se inscriben simultáneamente en dinámicas ecologistas, feministas, socialistas y decoloniales. En este sentido, Cecilia Vicuña impulsa un paralelismo altamente coherente entre lo interartístico y la interseccionalidad de las luchas. Al destacar esta concordancia, queremos mostrar cómo la experimentación y el compromiso social en la poesía contemporánea pueden ser leídas conjuntamente. Al defender que la hibridez formal también es un modo de heteronomía, evidenciamos una doble ruptura de la autonomía estética que es recurrente en la poesía experimental reciente, y que merece ser estudiada como tal, en el trabajo de Cecilia Vicuña y en otras obras literarias.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amich, Candice (2014): «From Precarity to Planetaryity: Cecilia Vicuña's *Kon Kom*», *The Global South*, 7 (2): 134-152.
- Buch, Esteban (2014): «L'autonomie», en Heinich Nathalie, Schaeffer Jean-Marie y Talon-Hugon Carole, *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 23-32.
- Cabot, Mateu (2011): «La crítica de Adorno a la cultura de masas», *Constelaciones*, 3: 130-147.
- Caillet, Aline y Pouillaude, Frédéric (2017): «Introduction – L'hypothèse d'un art documentaire», en Aline Caillet y Frédéric Pouillaude (eds.): *Un art documentaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 7-25.
- Casas, Arturo (2012): «Preliminar: Acción pública del poema», *Tropelías*, 18: 3-15.
- De Los Ríos, Valeria y Donoso Pinto, Catalina (2016): «Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo», *Revista Nuestra América*, 10: 207-220.
- Desjardins, Denys (2011): «La fiction documentaire ou l'art de résister», *Spirale*, 238: 56–58.
- Esquivel, Patricia, (2008): *L'autonomie de l'art en question*, Paris, L'Harmattan.
- Garramuño, Florencia (2015): *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gómez-Barris Macarena (2017): «I Felt the Sea Sense Me: Ecologies and Dystopias in Cecilia Vicuña's *Kon Kóm*», en Cecilia Vicuña (2017): *About to Happen*, New York, Siglio Press: 138-147.
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Rancière, Jacques (2000): *El reparto de lo sensible* (traducción al español de C. Durán, H. Peralta, C. Rossel, I. Trujillo y F. de Undurraga), Santiago, LOM Ediciones, 2009.
- Rancière, Jacques (2004): *El malestar en la estética* (traducción al español de M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello), Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.
- Rancière, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas* (traducción al español de M. Arranz), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
-

- Rancière, Jacques (2008): *El espectador emancipado* (traducción al español de A. Dillon), Castellón, Ellago Ediciones, 2010.
- Rancière, Jacques (2018): «Politique de la fiction», conferencia dada en Praga con ocasión del coloquio «1968-1989: Paris-Prague» el 07/02/2018, <https://www.youtube.com/watch?v=U-iNIWpyK20> (enlace consultado el 28/05/2020). (Último acceso: 27/10/2020).
- van Wees, Jan Philipp (2016): «Rancière, una filosofía estética impolíticamente política», en *Revista Letral*, 16: 54-66
- Vega Ramírez, Carolina (2018): «La Tribu No y CADA: neovanguardia y (e)utopía como preámbulo del devenir», en *Taller de Letras*, 62: 49-67.
- Vicuña, Cecilia (1973): *Sabor a mí*, Londres, Beau Geste Presse.
- Vicuña, Cecilia (2004): *I tu*, Buenos Aires, Tsé-tsé.
- Vicuña, Cecilia (dir.) (2010): *Kon Kon*, Tiago. DVD. Se puede ver en <https://vimeo.com/ondemand/konkon>. (Último acceso: 27/10/2020).
- Vicuña, Cecilia (1999): *Cloud-net*, in: *New and selected poems of Cecilia Vicuña* (tr. Rosa Alcalá), Berkeley, Kelsey Street Press, 2018.
- Wagner, Anne-Catherine (2010) : « Champ », en Serge Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France: 50-51.



## SOBRE LA AUTORA

### *Camille Dasseleer*

Camille Dasseleer es graduada en filología románica por la Université Catholique de Louvain (Bélgica francófona), donde obtuvo también una maestría en lenguas y literaturas románicas (2018). Asimismo, estudió un Máster interuniversitario en investigación en filosofía en la Universidad de Zaragoza (2019). Actualmente es estudiante de doctorado y asistente de docencia en literaturas hispánicas en la Université Catholique de Louvain.

### Contact information:

Email: [dasseleer.camille@uclouvain.be](mailto:dasseleer.camille@uclouvain.be)