

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS FLORIANÓPOLIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS
CURSO LETRAS ESPANHOL

Anna Carolina de Oliveira Campos

Poéticas originarias en performance en Cecilia Vicuña

Florianópolis/ SC
2023

Anna Carolina de Oliveira Campos

Poéticas originarias en performance en Cecilia Vicuña

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Letras Espanhol do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras Espanhol.
Orientador: Prof^ª, Dr^ª Eleonora Frenkel Barretto

Florianópolis/ SC

2023

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Campos, Anna Carolina de Oliveira
Poéticas originarias en performance en Cecilia Vicuña /
Anna Carolina de Oliveira Campos ; orientadora, Eleonora
Frenkel Barreto, 2024.
36 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua
Espanhola, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Espanhola. 2. Poéticas originarias.
3. Performance. 4. Cecilia Vicuña. 5. Poesia latino
americana. I. Barreto, Eleonora Frenkel. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras - Língua
Espanhola. III. Título.

Anna Carolina de Oliveira Campos

Poéticas originarias en performance en Cecilia Vicuña

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Letras Espanhol e aprovado em sua forma final pelo Curso Letras Espanhol

Florianópolis, 08 de dezembro de 2023.

Profª. Dra. Carolina Parrini Ferreira
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Eleonora Frenkel Barretto
Orientadora
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Byron Osvaldo Velez Escallón
Avaliador
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

Profª. Dra. Dirce Waltrick do Amarante
Avaliador(a)
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho a todas as pessoas que estiveram do meu lado nessa empreitada cheia de desafios, dúvidas e muitas interrogações. Mas que também foi um processo de aprendizado, de amadurecimento, de leituras enriquecedoras e muitos momentos de alegria.

Agradeço à minha orientadora prof^{ra}. Dr^a Eleonora Frenkel, por me iluminar com meu objeto de pesquisa, por me acompanhar nessa trajetória e por me inspirar como professora e escritora que um dia quero me tornar.

Agradeço à minha mãe, meu tio Ignos, meu pai de coração Ricardo Roncalli e meu irmão Pedro Ernani, que sempre me apoiaram incondicionalmente, acreditando em mim e me motivando a seguir em frente.

Agradeço aos meus amigos, Bruna Meneghin, Leandro Araújo, Anna Júlia, Jessica Cordeiro, Esteban Zapata e Rumano Lopes que me trouxeram alegria durante a graduação e também foram minha fonte de ânimo em dias nebulosos.

Agradeço às minhas queridas professoras Dr^a Camila Saldanha e Dr^a Leandra Oliveira, que contribuíram de forma especial na minha formação. Também ao professor Dr Byron Osvaldo Velez que me apresentou a literatura latino-americana e contribuiu para que eu me encontrasse no curso.

Agradeço aos professores Dr Byron Osvaldo Velez e Dr^a Dirce Waltrick pela disponibilidade em avaliar meu trabalho e pelas valiosas contribuições.

Para concluir, agradeço a todos os amigos, colegas, professores, que participaram de alguma forma dessa fase da minha vida na Universidade Federal de Santa Catarina e que contribuíram para meu desenvolvimento nesses anos da graduação. Muito obrigada!

Resumen

Desde la perspectiva de los estudios literarios y culturales, y con elementos de los estudios de performance, esta monografía analiza la poética de Cecilia Vicuña, tomando como ejemplo algunas de sus producciones artísticas y en particular tres poemas del libro “La W’ikuña” (1990): “oro es tu hilar”; “*la w’ikuña*” y “ba surame”. A partir de las reflexiones sobre poéticas originarias amerindias, se piensan relaciones con la voz, el cuerpo, la presencia, la oralidad. En ese sentido, son referentes importantes Jerome Rothenberg y Paul Zumthor. Se considera igualmente la contribución de Diana Taylor sobre las tensiones entre escritura y oralidad, o, entre el archivo y el amplio repertorio de saberes y prácticas incorporadas en los procesos coloniales en las Américas, y en especial su defensa de estas últimas como actos de transferencia de conocimientos y memorias. Con este aporte teórico, se analiza en los poemas cómo Vicuña elabora aspectos como: la oralidad, la vocalización, los ruidos animales, los elementos no verbales, el cuerpo, la gestualidad, el silencio, el ritual. Con el conjunto de aspectos analizados, se busca caracterizar lo que se identifica como un modo de recreación de poéticas originarias en la poesía contemporánea latinoamericana.

Palavras-chave: Poéticas originarias. Performance. Cecilia Vicuña. Poesía latino-americana.

RESUMO

Desde a perspectiva dos estudos literários e culturais, e com elementos dos estudos da performance, esta monografia analisa a poética de Cecilia Vicuña, tomando como exemplo algumas das suas produções artísticas e em particular tres poemas do livro “La W’ikuña” (1990): “oro es tu hilar”; “la w’ikuña” y “ba surame”. A partir das reflexões sobre poéticas originárias ameríndias, se pensam relações com a voz, o corpo, a presença, a oralidade. Nesse sentido, são referências importantes Jerome Rothenberg e Paul Zumthor. Considera - se igualmente a contribuição de Diana Taylor sobre as tensões entre a escrita e a oralidade, ou, entre o arquivo e o amplo repertório de saberes e práticas incorporadas nos processos coloniais na América, e em especial em defesa de estas últimas como atos de transferência de conhecimentos e memórias. A partir de este aporte teórico, é analisado nos poemas como Vicuña elabora aspectos como: a oralidade, a vocalização, os ruídos dos animais, os elementos não verbais, o corpo, a gestualidade, o silêncio, o ritual. Com esse conjunto de aspectos analisados, busca - se caracterizar o que se identifica como um modo de recreação de poéticas originárias na poesia contemporânea latinoamericana.

Palavras-chave: Poéticas originárias. Performance. Cecilia Vicuña. Poesia latino-americana.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Cecilia Vicuña: Quipu desaparecido (Disappeared Quipu), Nueva York, Brooklyn Museum. 2018. Fuente: Brooklyn Museum 14
- Figura 2 – Cecilia Vicuña, Tres elementos (precarios), 2014, Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, and Seoul. Fuente: Wexarts 15
- Figura 3 – Lideresas (Indigenous Women Leaders), 2022. Courtesy of the artist and Lehmann Maupin. Foto: © Cecilia Vicuña. Fuente: Dasartes 17

ÍNDICE

1	<u>Error! Bookmark not defined.Error! Bookmark not defined</u> ,11	
2	CAPÍTULO 1: Cecilia Vicuña y su obra inter artística	13
3	CAPÍTULO 2: Ywira-Ne'ery: Fluye del árbol la palabra	18
4	CAPÍTULO 3: Archivo, Repertorio y Performance	22
5	CAPÍTULO 4: Análisis	26
6	CAPÍTULO 5: Consideraciones Finales	33
	REFERENCIAS	34

Deleted: INTRODUCCIÓN→

1. INTRODUCCIÓN

La presente monografía está insertada en el campo teórico de los estudios culturales, y tiene el principal objetivo de identificar relecturas de la poesía vocal originaria en la poética de Cecilia Vicuña. Con base en Taylor (2013), que aborda los problemas del repertorio y del archivo, y que contribuye en cruzar fronteras lingüísticas y asumir una mirada epistemológica de las culturas orales en las Américas; Zumthor (2007) que discute el concepto de performance, como un concepto que realiza y concretiza algo de la virtualidad para la realidad, además de sustentar la voz como un elemento constitutivo de lo literario; y Rothenberg (2006), que funda el concepto de “etnopoética”, o poéticas originarias, y analiza sus características fundamentales, a partir de las cuales se propone pensar en esta investigación la poética de Vicuña .

El primer capítulo de este trabajo contempla la poética de Cecilia Vicuña, sus características estilísticas, lingüísticas y sus trabajos artísticos que van más allá de la escritura, como los trabajos manuales con los tejidos, las pinturas, los trabajos cinematográficos y otras performances que abordan temas como la memoria, el lenguaje, la espiritualidad y el conocimiento indígena.

El segundo capítulo se dedica a lo que caracteriza las poéticas originarias, a partir de los estudios de Roa Bastos (2011) y Leon Cadogan (1959) sobre la cultura guaraní, también a partir del Popol Vuh y la cultura náhuatl por las lentes de Portilla (1979) y Baptista (2019) y los estudios de Rothenberg (2006) sobre la poesía de los nativos americanos, africanos, orientales y gitanos. En la misma línea, Rothenberg (2006) analiza algunos ejemplos particulares de poéticas amerindias en el contexto estadounidense de los años 70 y afirma que esa poética es como una apropiación o incorporación:

Un arte “mínima” de involucramiento máximo; elementos compuestos, cada uno claramente articulado, y con bastante espacio para la creación (apertura en sucesión, etc); el “espectador” como participante (ritual) que reúne todas las cosas. (ROTHENBERG, 2006, p. 27-28¹; traducción de la autora)

Estas poéticas son transmitidas a través de una voz o canto, muchas veces sin la necesidad de significados consistentes, visto que se trata de una poética que opera con lo no verbal, también es caracterizada por la creación de imágenes por las cuales lo animalesco y el cuerpo están

¹ uma arte “mínima” de envolvimento máximo; elementos compostos, cada um claramente articulado, e com bastante espaço para criação (abertura em sucessão, etc): o “espectador” como participante (ritual) que reúne todas as coisas; (ROTHENBERG, 2006, p. 27-28)

conectados y donde el poeta también es un chamán, puesto que une el complejo social a una sacralidad.

El tercer capítulo abarca la problemática del repertorio y del archivo, según Taylor (2013), que advierte sobre cómo la escritura está relacionada con una historia de represión, visto que las culturas indígenas y africanas, que eran mayoritariamente orales, tuvieron sus conocimientos jerarquizados y desacreditados por los colonizadores europeos. En esa perspectiva, hubo un silenciamiento de conocimientos que eran incorporados y transmitidos oralmente entre estos pueblos. De ese modo, la autora presenta los estudios de performance como una epistemología que comprende el cuerpo y la gestualidad como lugares de saberes y memorias.

El cuarto capítulo se destina al análisis de los poemas “*la w'icuña*”, “oro es tu hilar” y “Ba Surame” que fueron publicados en el libro *La W'icuña* en el año de 1990 por la editora Francisco Zegers Editor S.A. El libro *La W'icuña* fue elegido para el análisis porque se trata de una obra poética en la cual la autora propone una recuperación de lo sagrado, a través de la metáfora del animal andino (CASTILLO, 2013, p. 53). Considerando que los animales tienen un significado espiritual para los pueblos indígenas, la autora intitula su obra de Vicuña (W'icuña en quechua), que además de tener una relevancia espiritual (es invocado en las oraciones), también es el animal que sostiene económicamente la cultura andina.

Con respecto a los poemas, fueron seleccionados en virtud de que alumbran como la autora propone una poesía palpable, a partir de la creación de imágenes y símbolos, por ejemplo, el poema “oro es tu hilar” que representan los quipus indígenas. También fueron seleccionados por evidenciar los modos artísticos y estéticos utilizados por la autora; se puede citar, en el ámbito del lenguaje, la utilización de neologismos y las marcas de oralidad que buscan hacer una relectura de las culturas, las lenguas y las prácticas de pueblos amerindios.

En conformidad con lo que se propone en nuestro trabajo, se presentan los siguientes objetivos específicos:

- Aportar para el conocimiento sobre Cecilia Vicuña en Brasil;
- Analizar el poema “oro es tu hilar” y sus relaciones con las exposiciones performativas del quipu de la artista;
- Demostrar los elementos vocálicos en la poética de Vicuña, que son una actualización de las poéticas originarias en los poemas “oro es tu hilar” y “ba surame”;
- Constatar elementos simbólicos de la etnopoésia en “*la w'icuña*”;

Visto que las poéticas originarias son caracterizadas por elementos lingüísticos y extralingüísticos, van a ser analizadas las características estilísticas que Vicuña utiliza para

recrear la sonoridad, la imagen del animal/naturaleza y la relación con lo sagrado en los poemas seleccionados, en los cuales ya fueron identificadas la utilización de algunos neologismos y palabras de origen indígena.

Con respecto a la motivación del proyecto, este surgió a partir de una crítica sobre lo que es considerado una literatura canónica y la importancia de reflexionar y cuestionar cómo el habla y la escritura son estrategias para orientar y manipular los dominios sociales de interacción (MIGNOLO, 2018, p. 309). En vista de que hubo un silenciamiento de la cultura de los pueblos autóctonos durante los procesos colonizadores, generando una laguna de estos conocimientos, esta monografía propone aportar con esta temática. Demostrando que esta poética se trata de una memoria cultural (bajo una mirada crítica decolonial), que revive conocimientos del pasado en el presente, constituyéndose de tradiciones literarias y orales, además de una práctica cultural incorporada verbal y no verbal, que hace parte de un legado y de un sistema de conocimientos.

2. Cecilia Vicuña y su obra inter artística

Cecilia Vicuña, que lleva el apellido de un importante animal para la cultura amerindia, es poeta, cineasta, artista y activista chilena, en cuya poética se pueden identificar aspectos amerindios que fueron borrados con los procesos colonizadores. Nació en el año de 1948 en la ciudad de Santiago de Chile y en esta ciudad estudió bellas artes, además de fundar el grupo artístico y poético “Tribu No”. La artista hace parte de la generación de poetas que vivió los años 1970 en Chile, periodo en el cual hubo un golpe militar que condujo al poder a Augusto Pinochet.

La dictadura de Chile, considerada una de las más violentas de América Latina, duró diecisiete años y acumuló abundantes abusos a las libertades sociales y a los Derechos Humanos. Por ese motivo, Vicuña vivió exiliada en Londres y en otros lugares durante años, reunió vivencias que influenciaron sus obras, que retratan temas como la memoria, el lenguaje, la espiritualidad, el exilio, lo precario y el conocimiento indígena.

Considerada una poeta-chamán-performer, Vicuña busca rescatar la memoria, la espiritualidad y el conocimiento indígena en sus creaciones, buscando hacer una especie de traducción cultural. Una de estas creaciones son las representaciones del quipu, un sistema de registro y también de contabilidad que fueron prácticamente erradicados durante el periodo colonial por los españoles. Eran hechos a base de pelo de alpaca y llama y en ellos se almacenaban la comprensión y las creencias sagradas de este pueblo.

Vicuña, como artista visual, representa estos quipus en diversas exposiciones, algunas presentadas en Santiago de Chile, otras en New York y diversas localidades; una de esas es la exposición “Quipu Desaparecido”, expuesta en el *Brooklyn Museum* en el año de 2018, en donde la propia artista explica que los quipus representan los cuerpos de los pueblos indígenas. En conjunto con los tejidos, era escuchada una grabación de la artista evocando un coro de voces que aluden a cantos amerindios.

El título de la exposición “Desaparecido” (Figura 1) también hace referencia a los numerosos secuestros y asesinatos durante las dictaduras latinoamericanas del siglo XX, pues las víctimas de este régimen político también eran denominadas “los desaparecidos”. Vicuña establece una conexión entre los quipus con el apagamiento de las culturas amerindias por los colonizadores españoles, que dedicaron sus vidas a perseguir y apagar cualquier vestigio de expresión indígena que era comprendida como subversiva y pagana.

Figura 1: Cecilia Vicuña: Quipu desaparecido (Disappeared Quipu), Nueva York, Brooklyn Museum. 2018.



Fuente: Brooklyn Museum

Asimismo, sobre su obra en las artes visuales, Cecilia Vicuña también se dedica a producir esculturas, en las cuales utiliza todo tipo de material: piedra, plástico, madera, conchas y desechos en general. Estas esculturas son denominadas de “precarios” (Figura 2) y la propia autora dice, en una entrevista concedida para el programa “Ojo con el Arte”, que “estaba haciendo una construcción precaria, y esa construcción precaria es una metáfora de toda la precariedad Latinoamérica” (VALENZUELA, 2019).

Figura 2: Cecilia Vicuña, Tres elementos (precarios), 2014.



Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, and Seoul. Fuente: Wexarts.

Lo precario también fue empleado en la poética escrita de la autora, una vez que sus primeros libros fueron hechos con papeles y materiales reciclados. Con eso, la artista va tejiendo un hilo que conecta todas sus obras y construye su arte con la poesía y el ritual en el ámbito de lo simbólico. Se trata de una poética simple y compleja al mismo tiempo, visto que al trabajar con elementos sencillos de la vida cotidiana, extrae conceptos y reflexiones profundas sobre el lenguaje y la memoria.

Dando continuidad a la presentación de su poética, Vicuña es autora de una vasta obra de poesías, entre la cual subrayo: “*Luxumei o el traspie de la doctrina : poemas 1966-1972*”, publicado en el año de 1983 por la editora Oasis; “*Palabra e hilo = Word & thread*”, del año 1996, por la editorial *Morning Star Publications*; “*La Wik’uña*”, por Francisco Zegers Editor,

en el año 1990, “*I tú*”, de la editora tsé~tsé, en el año 2004; “Sabor a mí”, publicado en una edición bilingüe, por “*beau geste press*”, en el año 1973; y “Palabrarmas” por la Ril editores, publicado en el año de 1974. En estas obras, es posible apreciar el “palabrar” o “palabrir” propuesto por Vicuña; los juegos con las palabras, por los cuales de una palabra se generan otras, y el sentido poético se construye a través del sentido y de la imagen que son creados por las nuevas palabras. Como explica este fragmento de “Palabrarmas”:

Palabrir es vivir en las palabras, experimentarlas como si fueran recién nacidas, y ellas y nosotros llegáramos al encuentro por primera vez.

En un sentido profundo, así es.

Todo acontece siempre en primera, dicen los maestros, desde Heráclito a Almaas, si estamos presentes para verlo.

¿La palabra está herida porque no la oímos, o porque la hemos separado de la vida?

Dí

visión (Palabrarmas, 1974, p.24-25)

Este tipo de juego también es aplicado en sus obras cinematográficas, como demuestra el título de una de sus películas “Sol y Dar y Dad, Una palabra bailada” (1980), con la cual juega con las múltiples palabras e imágenes que forman la palabra “solidaridad”: “sol”y“dar”. En la misma línea, la artista hizo otros trabajos cinematográficos, uno de ellos conocido como “¿Qué es para usted la poesía?” (1973), en el cual sale a las calles de Colombia y pregunta a niños, poetas, científicos y prostitutas, sobre lo qué significa la poesía y expone la riqueza de la cultura oral colombiana. Cecilia Vicuña también tiene algunos trabajos con la pintura, en la que busca representar la vida antes y después de la dictadura, sus pensamientos, sueños, la liberación, la transformación y la lucha por la vida de los pueblos indígenas (Figura 3).

Figura 3: Liderezas (*Indigenous Women Leaders*), 2022.



Courtesy of the artist and Lehmann Maupin. Foto:©Cecilia Vicuña. Fuente: Dasartes.

3. Ywyrá-Ne'ery: Fluye del árbol la palabra

Para profundizar los conocimientos sobre las poéticas originarias, es vital pensar en la relación entre la oralidad y la escritura. La primera se manifiesta en los cantos indígenas, tratándose de una experimentación viva, construida colectivamente, que refleja las costumbres y la cosmovisión de un pueblo. También se trata de cantos que transmiten las voces de ancestrales y la determinación en superar la muerte física y cultural. La escritura se refiere a la escritura literaria, la escritura colonial, una representación mestiza, de carácter individual, alejándose de la esencia de la poética oral, que está más allá de la frontera lingüística, enlazando los gestos, el lenguaje del cuerpo y de los sonidos. Con todo, la escritura es recreada, buscando traducirla y hacerla accesible en los tiempos actuales.

Según los estudios de Roa Bastos (2011) y León Cadogan (1959) sobre la cultura y literatura guaraní, esa poética está basada en una cosmogonía estructurada en símbolos y en mitos. Así como en la expresión “*Ywyrá-Ne'ery*”, las palabras fluyen del árbol, la naturaleza y lo sagrado son imprescindibles para comprender su esencia.

Los cantos indígenas, al mismo tiempo que buscan una conexión con el mundo y una oralidad sagrada, también cuentan una interpretación de existencia y las relaciones de la naturaleza con los dioses sagrados. Para ilustrar, el colibrí es un animal que está íntimamente relacionado con los niños y en las creencias Mbya guaraní es el mensajero del chamán, el que hace la conexión del mundo sagrado y real:

Idéntica transformación sufre el Colibrí, respecto al cual dice el chamán paí'-kayova: “Chirino (Colibrí) es, en efecto, el mensajero de los videntes (chamán). Chirino hace genuflexiones ante la vara-insignia de Nuestro Abuelo, ante la Cruz”. En otras palabras, Colibrí llega hasta la morada de Nuestro Abuelo, de donde trae mensajes que el médico-hechicero interpreta (Cadogan *apud* ROA BASTOS, 2011, p. 43-44).

Paralelamente, el ser humano en la cultura guayaki² se reconoce en los animales porque, así como ellos, dispone de la facultad de emitir sonidos. Por esta razón, los nombres personales atribuidos son derivados de animales, aves e insectos:

De ahí que todos los nombres personales que pude recoger son nombres de animales, aves e insectos, característica citada ya en la mencionada reseña de Métraux y Baldus. Un análisis de la palabra ete = nombre-cuerpo en guayaki

² grupo hereditario de los guaraníes.

demuestra porqué: la palabra se deriva, al igual que su equivalente guaraní (te) (Montoya), de la raíz 'e = decir, raíz de la que se derivan también, en guayaki j 'e = vocear, gritar (Süsnik,1961, voz dze), y su equivalente guaraní ñe 'e = hablar, palabra. Todo lo cual denota que el guayaki reconoce pertenecer al reino animal, porque juntamente con los animales posee la facultad de emitir sonidos: j 'e. (ROA BASTOS, 2011, p. 52)

Con respecto a la relación de la naturaleza y lo sagrado, es posible presumir que el rito y esa poética son indisolubles, y surge de una relación profunda entre el alma y el lenguaje, que incluso son sinónimos para los guayakís. La palabra “*angué*”, que es utilizada para referirse a estos dos términos, demuestra que la función primordial, básica, del alma, es la de conferir al hombre el don del lenguaje (ROA BASTOS, 2011, p. 57). En ese sentido, el concepto de alma está relacionado con el concepto de existencia, de manifestarse en el mundo; el individuo solo tiene su valor socialmente en la medida que es parte de la comunidad y que se comunica con los compañeros (Schaden *apud* ROA BASTOS, 2011, p.57).

Las poéticas guayakís, guaraníes y mbya guaraníes son algunas de un amplio legado de poéticas originarias. Considerando poéticas amerindias en Estados Unidos, poéticas africanas, gitanas y orientales, que provienen de culturas mayoritariamente orales, tales como las culturas anteriormente citadas, Rothenberg (2006) funda el concepto de “etnopoésía”, buscando una redefinición de poesía en términos culturales, esto es, evidenciando tradiciones que el occidente designó como “paganas”, “tribales” y “étnicas”, además de cuestionar el propio concepto de primitivismo (Rothenberg, 2006, p.110):

Como cualquier colector, mi abordaje al delimitar y reconocer que un poema se hizo por analogía: en este caso (además de la definición obvia de poemas como palabras-de-canciones), para la obra de poetas modernos. Una vez que una buena parte de esta obra fue revolucionaria y destructora de límites, la analogía, en cambio, amplía la gama de lo que “nosotros” podemos ver como poesía primitiva. Ella también muestra algunos de los modos en los cuales la poesía y el pensamiento primitivo son base para un impulso en dirección a la unidad en nuestra propia época, de la cual, los poetas son los precursores. (ROTHENBERG, 2006, p. 26-27³, traducción de la autora)

³ Como qualquer coletor, minha abordagem ao delimitar & reconhecer o que é um poema se fez por analogia; neste caso (além da definição óbvia de poemas como palavras-de-canções), para a obra de poetas modernos. Uma vez que boa parte desta obra foi revolucionária & destruidora de limites, a analogia, em troca, amplia a gama do que “nós” podemos ver como poesia primitiva. Ela também mostra alguns dos modos nos quais a poesia & o pensamento primitivo são base para um impulso em direção à unidade em nossa própria época, da qual os poetas são os precursores. (ROTHENBERG, 2006, p. 26-27)

El autor apunta que, a partir de una perspectiva colonialista, estas poéticas fueron rotuladas como “salvajes” y “primitivas”, por lo tanto, su obra se concentra en los márgenes de lo canónico. Rothenberg considera las diferentes manifestaciones literarias y rituales de culturas judaicas, negras, gitanas y amerindias y propone el sentido poético como una manifestación cultural que compone un complejo social y religioso integrado, que no se caracteriza únicamente en la palabra escrita; en cambio, ocupa un espacio más amplio de expresión, que se extiende a la danza, la performance, el canto, la pintura corporal y las artes visuales. Como ya manifestaba la transcripción de un manuscrito de cantares mexicanos:

Yo canto las pinturas del libro,
lo voy desplegando,
soy cual florido papagayo,
hago hablar a los códices,
en el interior de la casa de las pinturas (PORTILLA, 1979, p. XIX)

Con base en ese estudio, la poesía primitiva o la “etnopoésia” es comprendida como un proceso de apropiación e incorporación. Apropiación en virtud de que esta poesía es cantada por el chamán, que es el receptáculo de un espíritu que habla por su boca (ROTHENBERG, 2006, p. 33) e incorporación porque se trata de un arte de involucramiento máximo, en que el espectador al mismo tiempo es un participante (ritual) (ROTHENBERG, 2006, p. 27-28). En tal sentido, la vocalización es la característica más dominante. La voz es el medio de transmisión de estos poemas que son cantados y entonados por un colectivo o por el chamán en circunstancias específicas, donde el sentido no es una necesidad, sino el involucramiento máximo del espectador. Asimismo, la relación entre animal/hombre, cuerpo/espíritu y físico/mente son establecidas, el poeta es un chamán y el puente que conecta el plan real y el plan espiritual, igualmente es él que concretiza la palabra (canción). En contraste, el sonido no-verbal también es una articulación de esa poética, considerando que no sigue la lógica aristotélica, o sea, que no sigue las corrientes filosóficas del racionalismo y que, por eso, no requiere un inicio, medio y fin.

La respiración, el cuerpo y las canciones son elementos fundamentales de esta poesía oral, y estos elementos hacen con que una de las características sustanciales de esta poética sea la dificultad de su traducción total, incluyendo los elementos no verbales. Siendo así, el lenguaje de la magia, como denomina Rothenberg (2006, p.121), frecuentemente utiliza sonidos indescifrables, además de hacer uso de la imaginación y de diversas formas de lenguaje sustitutas (por ejemplo, poemas de lenguajes de tambores en algunas culturas africanas), bien como el juego de sonidos, tonos, gestos y voces.

Estos sonidos tendían a desaparecer o a ser atenuados en la traducción, como si realmente no estuvieran allá. Pero ellos estaban allá y eran por lo menos tan importantes como las propias palabras. Tanto en navajo como en séneca muchas canciones consistían de nada más que estos vocablos “sin sentido” (ni mismo “sílabas inconexas”, pero sonidos fijos y recurrentes de una performance a otra). (ROTHENBERG, 2006, p. 38,⁴ traducción de la autora)

Considerando estos elementos, para recrear la poesía de los primeros descubridores de América, Rothenberg propone el concepto de “traducción total”, con el cual busca un modo de traducir estas poéticas orales no sólo para la lengua inglesa, sino también para la poesía escrita. En ese sentido, la traducción necesita considerar los recursos de la sonoridad, melodía, la sutil mudanza en la enunciación de las palabras, para que la unidad no sea rota.

El libro *Popol Vuh*, que reproduce la cosmogonía, historia, tradición y el origen de los pueblos maya-quichés de Guatemala, es un ejemplo de la dificultad de esta traducción total. Antes de concentrar en los componentes específicamente orales del *Popol Vuh*, es importante comprender un poco de su historia. Según Baptista (2019), este registro era conservado en forma de tradición oral por los pueblos maya-quichés y guardado en libros jeroglíficos hasta mediados del siglo XV. En el siglo XVI, mesteres de la palabra registraron en lengua quiché a partir del alfabeto latino un manuscrito conocido como Manuscrito del Quiché. Algunos siglos después, el fraile Dominicó Ximénez traduce y reinventa la historia en un documento bilingüe quiché-español denominado Manuscrito de Chichicastenango y esta es la versión más antigua que existe de este documento, visto que el primer escrito desapareció. Esa transformación de los jeroglíficos, y de la oralidad para el escrito, resultó en innumerables consecuencias estructurales, mentales, individuales y sociales (PUNTES, 2003, p. 47):

La transición oralidad-escritura modifica los niveles de producción y recepción del mensaje ideológico, concreta y refuerza los contenidos de las formas orales, exponiendo las áreas más vulnerables de la ideología hegemónica así como las técnicas de persuasión y los métodos de persuasión ideológica y la censura. (MORAÑA, 1994, p.38 *Apud* PUENTES, 2003, p.47)

Siendo de esa manera resultado de un proceso de transculturación, una vez que el fraile Dominicó Ximénez añadió ídoles discursivas ideológicas coloniales, lo que explica algunas

⁴ Estes sons tendiam a desaparecer ou a ser atenuados na tradução, como se realmente não estivessem lá. Mas eles estavam lá & eram pelo menos tão importantes quanto as próprias palavras. Tanto em navajo, quanto em seneca muitas canções consistiam de nada mais do que esses vocábulos “sem sentido” (nem mesmo “sílabas desconexas”, mas sons fixos e recorrentes de uma performance a outra). (ROTHENBERG, 2006, p. 38).

similitudes con la biblia cristiana. Como podemos ver en este fragmento, hay algunas semejanzas con el libro génesis:

Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento.

Entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban, que cuando amaneciera debía aparecer el hombre. (RECINOS, 1960, p. 22-23).

En otras palabras, hay diversos elementos que circundan este libro: (1) el manuscrito más antiguo que sobrevivió fue copiado y reinventado por un fraile, (2) fue interpretado de códices mixtecos prehispánicos por menesteres quichés que, paralelamente, (3) registraron el sistema maya de escrita en la lengua quiché utilizándose de los caracteres latinos. De esta manera, es posible notar que dedicarse a este oficio de lectura y traducción es una tarea compleja y multidisciplinaria.

Asimismo, algunas pocas traducciones hechas directamente del quiché, siendo el pionero Adrián Recinos, demuestran otro componente particular de este documento, el elemento poético:

Enrique Sam Colop, cuya lengua materna era el quiché, afirma en su introducción que “el lenguaje en que fue escrito este documento combina verso y prosa”, señalando que “el verso paralelo que lo caracteriza no son dos líneas contiguas, únicamente. Existen versos de tres y cuatro líneas” (Colop, 2008, p. 19). Su excelente traducción para el español se presenta en versos libres que incluyen subdivisiones de pares semánticos y sintácticos, alineados y yuxtapuestos, de modo a sugerir un ritmo posible a la narrativa. (BAPTISTA, 2019, p. 15)

Los elementos poéticos del Popol Vuh son amplios y apunto algunos de los desafíos que surgen para sus traductores: el difrasismo, recurso literario de la literatura náhuatl, el quiasmo, las invocaciones, los cantos, las redundancias, aliteraciones, onomatopeyas, asonancias, todos son constituyentes del discurso oral y recursos padrones en la sintaxis quiché. Un ejemplo, que es considerado ápice poético por traductores del Popol Vuh (BAPTISTA, 2019, p. 20), es la primera escena, la escena de origen:

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo. (RECINOS, 1960, p. 23)

En el manuscrito de Ximénez:

K'a katz'ininoq, k'a kachamamoq, katz'inonik, k'a kasilanik, k'a kalolinik, katolona' puch u pa kaj. Vibrante de aliteraciones y asonancias, esta que fue “la primera palabra” (*nabe tizh*), la primera elocuencia, parece reflejar la reverberación primigenia. (BAPTISTA, 2019, p. 21)

En suma, el Popol Vuh que hoy conocemos, en los moldes occidentales, revela su amplitud histórico-mítico-filosófico y una notable arte verbal (BAPTISTA, 2019, p. 25). Y nos enseña que, para pensar en el proceso de transición de estas poéticas orales para la escritura, es fundamental considerar ese proceso como algo remanente. Además, comprender esta poética como una extensión cultural de un grupo, que solo va a ser concretizado por un poeta-performer, que comprende la profunda relación de esta poética con las canciones, la respiración y el cuerpo.

4. Archivo y Repertorio

Teniendo en cuenta esta profunda relación entre las poéticas originarias, el cuerpo y la voz, el concepto de performance en esta monografía es abordado, principalmente, como una epistemología que funciona como acto vital de transferencia de conocimiento, de saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones reiteradas (TAYLOR, 2003, p.3). Esto es, por tratar de una cultura mayoritariamente oral, los conocimientos eran transmitidos y continuados a través de la memorización colectiva y de movimientos estandarizados:

Las genealogías de la performance traen consigo la idea de movimientos expresivos como reservas mnemónicas, incluyendo movimientos estandarizados, hechos y recordados por el cuerpo, movimientos residuales, guardados implícitamente en imágenes o palabras (o en los silencios entre ellos) y movimientos imaginarios soñados en mentes, no anteriormente al lenguaje, pero como parte constitutivo de ella. (ROACH *apud* TAYLOR, 2013, p.10⁵, traducción de la autora).

En este campo epistemológico, al conjeturar el cuerpo, la voz y la presencia como inscripciones de saberes, es posible ampliar lo que es comprendido como “conocimiento” y cuestionar la supremacía de la escritura como principal fuente de conocimiento en las epistemologías occidentales. En ese contexto, el concepto de performance como episteme

⁵ INCLUIR TEXTO DE PARTIDA NÃO TRADUZIDO (ROACH *Apud* TAYLOR, 2013, p.10)

incorporada es de suma importancia para los estudios en la América Latina, pues a partir de él se descentraliza el papel histórico de la escritura introducido por la conquista (TAYLOR, 2013, p.46).

Durante los procesos colonizadores, la palabra escrita y la palabra hablada fueron diferenciadas, principalmente, por la represión a las prácticas incorporadas indígenas. En ese contexto, las danzas, los rituales y hasta la culinaria, que permitían la preservación del censo de comunidad y también la memoria comunitaria, no eran comprendidos como sapiencia. Las producciones indígenas eran vistas como paganas y altamente perseguidas por la iglesia y por los conquistadores, que trataron de destruir esos sistemas incorporados de memoria, no apenas dedicándose a apagarlos, sino que también haciéndolos dudar de su propia cultura, de la legitimidad de sus saberes, de su epistemología.

Lo que cambió con la conquista no fue que la escritura dislocó la práctica incorporada, pero el grado de legitimización de la escritura con relación a otros sistemas epistémicos y mnemónicos. La escritura ahora aseguraba que el Poder, con P mayúsculo, conforme Rama, podría ser desarrollado e impuesto sin la opinión de la gran mayoría de la población, los indígenas y las poblaciones marginales del periodo colonial, sin acceso a la escritura sistemática. Los conquistadores no apenas quemaron los códices antiguos, pero también limitaron el acceso de la escritura a un grupo muy pequeño de hombres conquistadores que ellos sentían que promoverían los esfuerzos cristianos. (TAYLOR, 2013, p. 47;⁶ traducción de la autora)

De ese modo, la escritura se volvió una habilidad que concedía poder a los frailes de la iglesia y a los letrados, que ganaron un poder excesivo. Esta habilidad también permitió que España y Portugal, dos centros imperiales europeos, controlaran sus colonias desde lejos. Pero la problemática no está concentrada solamente en la correlación de la palabra escrita y hablada. Según Taylor (2013), está también la tensión histórica entre el archivo y el repertorio, por lo cual, el archivo es representado por los documentos duraderos (textos, documentos, edificios, huesos) y el repertorio, comprendido como transitorio y temporario, que representa las prácticas/conocimientos incorporados (esto es, la lengua hablada, la danza, los deportes, el ritual) (TAYLOR, 2013, p. 48).

El archivo sostiene el poder. A partir de la memoria de archivos, es posible volver a un manuscrito antiguo y reexaminarlo, las cartas encuentran sus destinos a través del tiempo y del lugar. Por otro lado, esta característica sólida hace que surjan algunos mitos a su respecto

⁶ INCLUIR TEXTO DE PARTIDA SEM TRADUÇÃO (TAYLOR, 2013, p. 47)

como, por ejemplo, que estos archivos resisten a las mudanzas, a la corruptibilidad y a la manipulación política. En contraste, el repertorio, contiene performances verbales y requiere la presencia, las personas participan de la producción y de la reproducción del conocimiento al “estar allá”, siendo parte de la transmisión (TAYLOR, 2013, p. 50). Aunque tengan una relación antagónica, son considerados fuentes importantes de información en sociedades letradas y semi letradas, y constantemente están en estado de interacción. Por ejemplo, las prácticas ceremoniales de los casamientos, por lo cual es requerida la dimensión del archivo, esto es, el contrato firmado por las parejas, y la declaración performativa del “sí” en la ceremonia.

La dualidad del archivo y del repertorio representa la dicotomía entre lo escrito y lo oral, y a pesar de esa interacción constante entre ellos, el repertorio (la oralidad) es siempre lanzado al pasado en la cultura occidental. Eso comienza, como comentado anteriormente, en el siglo XVI en las Américas, cuando empieza la valoración de las documentaciones y el repudio a los conocimientos incorporados. Como resultado, es irrealizable referirse a la historia de la escritura sin mencionar una historia de represión, apagamientos y espacios en blanco. Además, a partir de esta lógica, el dominio del lenguaje y de la escritura significaron el propio significado (TAYLOR, 2013, p. 57):

Debemos recordarnos que prácticas reales e incorporadas, no basadas en códigos lingüísticos o literarios, no pueden reivindicar sentido.” (TAYLOR, 2013, p.57;⁷ traducción de la autora)

Desde otro ángulo, la voz, elemento que concretiza la palabra y el propio concepto de oralidad, es un factor constitutivo de lo que llamamos “literario” (ZUMTHOR, 2007, p.9). En otras palabras, el término “literatura” distingue lo admisible de lo no admisible y crea una frontera que aísla lo que es diferente de la práctica dominante europea; en cambio, considerando los estudios del crítico literario, historiador de la literatura y lingüista, Paul Zumthor, sobre la literatura medieval europea y algunas prácticas poéticas del extremo oriente, África y del noreste brasileño, es posible inferir que la voz es un elemento complementario de la escritura y que escribir puede ser un modo de registrar un discurso previamente, que debe estar destinado a un público o a un canto. En ese caso, la escritura puede ser considerada una parada provisoria de la voz (ZUMTHOR, 2007, p. 121):

⁷ Devemos nos lembrar de que práticas reais e incorporadas, não baseadas em códigos linguísticos ou literários, não podem reivindicar sentido. (TAYLOR, 2013, p.57)

Admitir que un texto, en cualquier momento de su existencia, ha sido oral, es tomar consciencia de un hecho histórico que no se confunde con la situación de que subsiste la marca escrita. (ZUMTHOR, 2007, p. 35;⁸, traducción de la autora)

Lo que propone Zumthor en sus estudios sobre la letra y la voz es una atención al aspecto corporal de los textos medievales y la voz como una dimensión del texto poético. El autor analiza la voz poética medieval europea, más específicamente el periodo de los siglos XI aL XV, y verifica que la gran mayoría de la población en este momento no dominaba la habilidad de la escritura. Por consiguiente, las poesías de los trovadores gozaban de melodía y oralidad y eran confiadas a intérpretes que difundían estas poesías a gran parte de la comunidad. En ese sentido, la voz desempeñaba un papel fundamental en la difusión de esos textos, pues era a partir de ella que se perpetuaban los mensajes:

Lo que debe haber favorecido la difusión de la escritura es la relación estrecha que ella mantenía con la voz: de hecho, en la medida que la escritura servía para fijar mensajes inicialmente orales; sin embargo, más radicalmente, para bajo, porque el modo de codificación de las grafías medievales hizo de esta una base de oralización (CLANCHY *apud* ZUMTHOR, 2007, p. 97;⁹ traducción de la autora)

Para ilustrar, el autor cita los textos rabínicos que tenían como base palabras relatadas y la propia biblia cristiana, cuyo libro de salmos conserva muchas marcas formales y particulares de un discurso oral (ZUMTHOR, 2007, p.84). En ese sentido, es posible conjeturar que la voz es memoria, la palabra enunciada en una presencia real de los cuerpos - la performance - construye una memoria colectiva cargada de sentido, de imágenes y de la propia relación con la palabra, existiendo en la memoria de ciertos individuos y permaneciendo a través de la tradición oral.

En tal sentido, examinando la lectura del autor sobre la voz poética medieval, es posible notar que así como los saberes indígenas fueron considerados paganos, los cánticos y la poesía oral durante este periodo fueron consideradas “diabólicas” y “lujuriosas” por la iglesia católica

⁸ Admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral, é tomar consciência de um fato histórico que não se confunde com a situação de que subsiste a marca escrita. (ZUMTHOR, 2007, p. 35)

⁹ O que deve ter favorecido a difusão da escritura é a relação estreita que ela mantinha com a voz: para cima, de fato, na medida em que a escrita servia para fixar mensagens inicialmente orais; contudo, mais radicalmente, para baixo, porque o modo de codificação das grafias medievais fazia destas uma base de oralização. (CLANCHY *Apud* ZUMTHOR, 2007, p. 97)

durante los siglos V al X, según inventario de documentos oficiales (ZUMTHOR, 2007, p. 49). Esto revela que siempre existieron tradiciones orales largas y que la depreciación de la voz se trata de un juicio de valor de algunos.

En suma, el texto escrito posee la capacidad de permanencia y del ennoblecimiento; cuanto al texto oral, está estrictamente dependiente de la performance. No obstante, posee una singularidad, una libertad para variar la intensidad de sus efectos, su naturaleza, para experimentar la improvisación y diferentes formas sonoras:

Las voces cotidianas dispersan las palabras en el lecho del tiempo, allí se deshacen en lo real; la voz poética los reúne en un instante único - el de la performance -, tan desvanecido que se calla; al menos, se produce esa maravilla de una presencia fugada pero total. (ZUMTHOR, 2007, p. 139;¹⁰ traducción de la autora)

5. Análisis

Considerando los elementos de la oralidad en las escrituras y la performance como medio de transmisión completa de los conocimientos amerindios, serán analizados los poemas “*la wik’uña*”, “oro es tu hilar” y “ba surame”, del libro *La Wik’uña* (1990) escrito por Cecilia Vicuña, afín de demostrar cómo la autora performa poéticas originarias.

El poema “*la wik’uña*”, que también corresponde al nombre del libro, significa vicuña en quechua. Este animal tiene un importante significado; era la base económica de los pueblos andinos y a partir de la lana se producían ropas y se garantizaba la subsistencia. Paralelamente, este animal era invocado en las oraciones y de gran relevancia espiritual:

Flor de lanio
y del ultra fugaz

Me duermo
en tu potestad

Perder la cabeza

¹⁰ As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalhar o real; a voz poética os reúne num instante único - o da performance -, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. (ZUMTHOR, 2007, p. 139)

y volverla a recuperar (VICUÑA, 1990, p.21)

Sin utilizar de una métrica, Vicuña escribe sus versos como si hiciera una alocución oral. La “wik’uña es descrita como un animal fugaz y potente, que a través de su fuerza permite el descanso de una civilización. Asimismo, el animal se convierte en un adverbio y verbo:

Lo wikuño
del wikuñar (VICUÑA, 1990, p.21)

En seguida, Vicuña respetuosamente trata de “señora” el animal que es tan importante para la cultura andina y compara la vicuña con la cultura cupisnique, una civilización peruana de eximios artistas, que se desarrolló durante la época formativa (1250 a.C - 1 d.C). Esta cultura elaboraba trabajos artesanales de cerámicas que eran utilizados en ceremonias religiosas y ofrendas funerarias, con formas de estribo, animales y caras de personas, conforme el Museo Larco:

Pálpita pálpita
saltarina

Señora de las
altitudes andinas

Tú eres mi
cósica calórica
camótica

Mi cáspita bruces

La Cupisnique (VICUÑA, 1990, p.23)

De este modo, la autora va construyendo una poética de experimentación, utilizando de neologismos, del desplazamiento y de la construcción de palabras, bien como de repeticiones, buscando acercarse de un ritual de vocalización:

Tú eres la Uru
y la Bamba

Qué andas haciendo

Apu aquí
oro en monte
Rimac allá

Qué andas haciendo (VICUÑA, 1990, p.23)

Otro aspecto interesante es la enfatización de los elementos de la naturaleza que poseen un valor espiritual, Urubamba es una provincia peruana ubicada en el departamento de Cusco, donde está situado el valle sagrado de los incas y Machu Picchu. Igualmente, Apurímac es una región de Perú, pero también es el nombre de un importante río, conocido como Amazonas en Brasil, que atraviesa la cordillera de los Andes y es considerado un medio de supervivencia y fuente de renta para los pueblos ribereños e indígenas, que utilizan el agua para la creación de animales y para la agricultura. En el fragmento, la autora separa “Apu” y “Rímac,” representando la corriente del río, tal como el movimiento del animal, que está siempre marchando en las cumbres de los Andes.

Es posible conjeturar que la autora busca recuperar lo sagrado a través de la metáfora del animal andino (CASTILLO, 2013, p 53), puesto que la vicuña es comprendida como la “hija y madre del tiempo mayor” y fuente de vida y prosperidad, “vivísima fuente del lanar”. La autora establece una relación entre el animal y lo que él representa en la cosmogonía de los Andes: un sustentáculo, una fuerza espiritual.

Vivísima fuente
del lanar

Pelo al sol

Hija y madre
del tiempo mejor

Aquí te vas
y tu ijar se vuelve
grupa tonaz

Tú lo has querido
mandado y dolido (VICUÑA, 1990, p.24)

En los últimos versos, Vicuña demuestra que el animal no es solo una representación espiritual, sino un ejemplo, una divinidad, al comparar este animal con la pepita de ají, que mucho más que un condimento, era una moneda-mercancía en el mundo andino y utilizado como ofrendas para los dioses en el sitio arqueológico La Galgada (2500 a.C), en Áncash, según la Universidad Nacional Agraria La Molina (2009):

¿A qué te soy?

Wikuñar y pastar

Mover el pelo
al norte y al sur

¿A qué flaquita?

Pepita de aji

¿A qué has venido? (VICUÑA, 1990, p.24)

Asimismo, también es posible observar el intento de crear una sonoridad por medio de preguntas y la presencia de marcas de oralidad, tal como la palabra “flaquita”, diminutivo de flaca, que demuestra una afectividad con la destinataria.

En el segundo poema, “oro es tu hilar”, identificamos como la autora construye una poesía palpable, relacionando la palabra a la imagen, a lo sagrado y al quipu:

Oro
es tu hilo
de orar

Templo
del siempre
enhebrar

Armando casa
del mismo
treznal (VICUÑA, 1990, p.31)

Vicuña establece una imagen sagrada del hecho de coser las lanas y transformarlas en quipus, instrumentos indígenas que almacenaban informaciones matemáticas y conocimientos específicos. Y evidencia que de los nudos se pueden extraer muchos significados, además de acrecentar un sentido noble en los significados cuando relaciona con el color dorado, como se puede ver en los versos: “trueno y rayos” y “el dorado enderezo”. Además de eso, otro elemento ya observable en otros poemas de la autora es la utilización de marcas de oralidad, como “mijita”, que es una reducción de “mi hija” esto es, una forma afectuosa de tratamiento, y la repetición de palabras “tuerce que tuerce”:

Teja mijita
no más

Trueno y rayos
bordando al pasar

Tuerce
que tuerce

El dorado
enderezo

El fresco
ofrendar (VICUÑA, 1990, p.31)

A continuación, la autora sigue relacionando la actividad de producir los quipus con un significado noble, cuando por ejemplo compara con la “Ñastas”, que proviene de la palabra en quechua “*ñusta*” y significa una princesa del Imperio Inca. Y hace una metáfora entre el mundo y el hilván, que puede significar la creación, la generación, el crecimiento, pues al hilvanar los quipus, los indígenas crean y transforman significados y conocimientos. Desde otro ángulo, se encuentran más elementos de marcas de oralidad “pallá y pacá”, para allá y para acá:

Ñastas calmadas
de inquieto pensar

Marcas señales

Pallá y pacá

Hilos y cuerdas

Los negros
y los dorá

Cavilan
el punto

No se vaya
a escapar

Hilo y vano

Lleno y vacío

El mundo
es hilván

Pierdo
el hilo

Y te hilacho
briznar (VICUÑA, 1990, p.32)

Para finalizar, la autora compara el quipu con el juglar: “habla y abriga, el mejor juglar” (VICUÑA, 1990, p.33). Juglar era la persona que iba de unos lugares a otros y recitaba, cantaba o bailaba o hacía juegos ante el pueblo o ante los nobles y los reyes, en la Edad Media europea. Produciendo una ironía, visto que los estudios sobre la poesía medieval hechos por Zumthor (2007) comprueban que el pasado del continente Europeo es repleto de una larga tradición oral, no obstante, fueron los mismos quienes desprestigiaron los conocimientos incorporados amerindios:

Código y cuenta
cómputo comunal

Todo amarran

Hilando
en pos

Cuerdas y arroyos

Río es telar

Aunar lo tejido

¿No es algo inicial?

El cálido fuelle

Oro templar

Habla y abriga

El mejor juglar. (VICUÑA, 1990, p.33)

En el tercer poema, “Ba Surame”, la autora desplaza y recrea las palabras “Basura”, “Seme”, “Sé” y “Sur”, construyendo un activismo contra los discursos hegemónicos y convidando el lector a cuestionar y resignificar las consecuencias de los procesos colonizadores y las imposiciones culturales. Ba Surame es un convite a la valorización de las culturas originarias y al acto de descolonización “Sur, ame, ya!”:

Bá
surame

Sura
en mí

Ven
a surear

Séme

Sur

Sur ame

ya! (VICUÑA, 1990, p.77)

6. Consideraciones Finales

A partir de los estudios de performance, se pueden repensar los cánones y expandir lo que se comprende como literario y como conocimiento legítimo. Por lo tanto, los textos indígenas, en formatos de cerámicas, pinturas, códices, quipus, vocalizaciones, manifiestan una concepción de mundo y son parte de una extensión cultural. Considerando eso, evidenciar el carácter político de la desvalorización de los conocimientos incorporados es reivindicar el sentido y el significado de culturas silenciadas por la visión occidental.

Con la finalidad de cuestionar los discursos hegemónicos, Cecilia Vicuña promueve una traducción cultural y construye una poética textual que mezcla palabras de diferentes lenguas indígenas y la lengua del colonizador, que también busca representar las cosmogonías y utilizar de la poesía vocal, transformando sus poemas en una escena de un rito indígena. A partir del palabramás, en otros términos, del palabrir, Vicuña transforma su poesía en un instrumento de su activismo que procura poner en evidencia el exterminio lingüístico de lenguas amerindias, la jerarquización de conocimientos y la existencia de culturas dominantes. Conjuntamente, la autora utiliza de neologismos, marcas de oralidad y figuras de lenguaje que ayudan a producir una poesía palpable.

En suma, Cecilia Vicuña, con sus diversos trabajos (el cine, el arte visual, la pintura y la poesía), contribuye para el reconocimiento de la performance como epistemología y colabora para la creación de una metodología analítica para las diferentes prácticas culturales - danzas, teatro, rituales, rituales funerarios. Con base en su obra, la autora revive formas del pasado en el presente y ayuda a abordar sapiencias consideradas intraducibles e indescifrables.

REFERENCIAS

BAPTISTA, Josely. Popol Vuh: o esplendor da palavra antiga dos Maias- Quiché de Quahlemallan: Aurora sangrenta, história e mito. 1ª ed. São Paulo: Ubu editora, 2019.

CASTILLO, Yenny Ariz. (Julio-diciembre de 2013). Los animales en la Wik'uña de Cecilia Vicuña: figuras opuestas y complementarias. La Palabra(23), 51-62.

CUPISNIQUE. Museo Larco. Disponible en: <<https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/exposicion-en-linea/culturas-del-antiguo-peru/cupisnique/>>. Accedido en 03/11/2023.

FRENKEL, Eleonora. Poética do ser-com em I tu, de Cecilia Vicuña: provocações para a tradução do estrangeiro em performance. Gragoatá, Niterói, v.24, n. 49, p. 413-431, mai.-ago. 2019.

MIGNOLO, Walter. Histórias Globais/Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Editora: UFMG, 2018.

PORTILLA, Miguel. Literatura del México Antiguo. Publisher: Biblioteca Ayacucho, 1978.

PUNTES, Patricia. "Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh" Chile: Universidad de Concepción, Acta Literaria, nº 28 (45-62), 2003. Disponible en: <<https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n28/art05.pdf>>. Accedido en 06/11/2023.

RECINOS, Adrián. Popol Vuh. 2ª edición. México: Colección Popular, 1960.

ROA BASTOS, Augusto. Las culturas condenadas. Asunción: Servilibro, 2011.

ROTHENBERG, J. Etnopoesia no milênio. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

TAYLOR, Diana. O arquivo e repertório. Performance e memória cultural nas Américas. Traducción de Eliana Reis. BH: UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de Performance. O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética. ano 11, n. 12. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003.

UNIVERSIDAD NACIONAL AGRARIA LA MOLINA. "Ajíes peruanos". Lima: Sociedad Peruana de Gastronomía, 2009.

VALENZUELA, Flabio. Ojo con el Arte - Capítulo 12 - Cecilia Vicuña Amor a lo precario. YouTube, 22 de jun de 2019. 1video (43 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtkYAZ9wuFg&t=234s>>. Accedido en 14/11/2023.

VICUÑA, C. (1990). La Wik'uña. Santiago: Francisco Zegers editor

VICUÑA, C. Palavramais. Tradução de Ricardo Corona. Curitiba: Medusa, 2017.

ZUMTHOR, P. Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa. P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.