

La red espiritual de Ollantaytambo en *La Wik'uña*, de Cecilia Vicuña: Agua, piedra y luz¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v5i2.21210>

Yenny Karen Ariz Castillo

Doctora en Literatura Latinoamericana, profesora de Español e investigadora post-doctoral en la Universidad de Concepción, Chile.

Correo electrónico: yennyariz@gmail.com

Más sobre la autora:



La red espiritual de Ollantaytambo en *La Wik'uña*, de Cecilia Vicuña: Agua, piedra y luz

Resumen

El poemario *La Wik'uña* (1990), de la chilena Cecilia Vicuña (1948), reúne diversas culturas amerindias, entre las que destaca la inca. En el presente artículo se aborda la configuración poética de Ollantaytambo, antiguo centro ceremonial inca, ubicado en Cusco, Perú. Asimismo, se reflexiona en torno a la consciencia ecológica de la poeta, para quien las soluciones a los actuales problemas medioambientales del planeta se encuentran en los saberes ancestrales americanos.

Palabras clave: Cecilia Vicuña, poesía chilena, *La Wik'uña*, cosmogonías indígenas, ecología.

The spiritual network of Ollantaytambo in *La Wik'uña*, of Cecilia Vicuña: Water, stone and light

Abstract

The lyrical work *La Wik'uña* (1990), written by the Chilean Cecilia Vicuña (1948) combines several indigenous cultures, being the Inca the most outlined. The following article presents the poetic setting of Ollantaytambo, an ancient Inca ceremonial center, located in Cusco, Perú. Also reflects on the ecological consciousness that the poet addresses, for whom the solutions to today's environmental problems of the planet are found in ancestral American knowledge.

Keywords: Cecilia Vicuña, Chilean poetry, *La Wik'uña*, indigenous worldviews, ecology.

“La vocación indígena por precisar la sacralidad en sus diversas instancias y manifestaciones viene de la concepción de que los lugares del universo, así como los tiempos, están regidos por diferentes fuerzas sagradas”

Luis Alberto Reyes

Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) es una poeta y artista visual cuyo trabajo se caracteriza por la plasmación de las cosmogonías amerindias en *performances*, instalaciones artísticas, pinturas y obras literarias. En cuanto a su producción poética, se debe señalar que desde *Palabrarms* (1984) en adelante, ha publicado al menos diez libros que dan cuenta de una indagación lingüística, literaria y espiritual centrada en las culturas indígenas de América.

Su poemario *La Wik'uña* (1990) recupera la espiritualidad de los pueblos amerindios, en especial, la inca. En relación con este texto, nos enfocaremos en la configuración poética que Vicuña realiza de Ollantaytambo, centro ceremonial ubicado en Cusco, Perú.

Presumimos que tal construcción poética se ha efectuado de acuerdo con el principio de dualidades complementarias que rige las cosmovisiones andinas, por lo que para realizar esta lectura hemos optado por un soporte antropológico; sin embargo, la poeta construye la imagen de Ollantaytambo analógicamente a una de las ciudades más modernas del mundo, Nueva York. Este fenómeno lo entenderemos desde el concepto de “hibridación”, de Néstor García Canclini (2001). Del mismo modo, enfatizaremos el pensamiento ecológico del texto, que

busca encontrar respuestas para el menoscabo de la flora y fauna latinoamericanas en las cosmovisiones amerindias.

Cecilia Vicuña se encuentra por primera vez —en forma directa— con la cultura indígena andina a partir de su inserción en la comunidad guambiana en Bogotá, Colombia, país donde permaneció por cinco años, a fines de los setenta; no obstante, el interés de Vicuña por mitos y leyendas precolombinos se manifestó desde su niñez. Las experiencias directas con la comunidad guambiana acentuaron su fascinación por las culturas andinas, por lo que comenzó a leer e investigar sobre estas. Pronto, todo su quehacer artístico fue imbuido por estos conocimientos y vivencias.

Instalada actualmente en Nueva York, donde reside desde 1980, la poeta ha persistido en el estudio de las culturas indígenas, lo que combina con su múltiple quehacer artístico. Además, se ha dedicado a la difusión de escritores latinoamericanos en Estados Unidos; por ejemplo, editó la obra del peruano Martín Adán (*The Cardboard House*, 1990) y dos antologías bilingües: *ÚL, Four Mapuche Poets* (1998) y *The Oxford Book of Latin American Poetry* (2009), esta última en colaboración con Ernesto Livon-Grosman.

En concordancia con su acercamiento a los saberes amerindios, en *La Wik'uña* (1990) la poeta cultiva una escritura ligada a la trascendencia espiritual, vinculada con las cosmogonías indígenas y de evidente intención ecológica. El nombre del poemario corresponde al vocablo quechua para designar a la vicuña (*Lama vicugna*), camélido sudamericano que habita las cumbres más elevadas de la Cordillera de los Andes.

Este fue el primer libro de Vicuña que se publicó en Chile y, a propósito de eso, la crítica Soledad Bianchi (1990) realizó una reseña del texto, poniendo de relieve la censura en Chile de *Sabor a mí* (1973), su primer poemario, editado en Inglaterra, así como otras obras de la poeta. Bianchi describe *La Wik'uña* como un texto de “poemas breves, escuetos, lacónicos. Ellos exigen una lectura oral (...) Y oral puede conjugarse como orar, en muchos de estos poemas concebidos como ofrendas” (s.p.). La estudiosa se detiene en el lenguaje de la obra para definirlo como un “lenguaje de reflejos”, es decir, como un texto que evoca la herencia indígena y el americanismo de Gabriela Mistral:

Y yo vislumbro un reflejo, tal vez *silencioso* de tan presente, yo entreveo un poderoso hilo indoamericano tendido por Gabriela Mistral cuando señalaba: *Bebía yo lo que bebía, / que era su cara con mi cara, / y en un relámpago yo supe/ carne de Mitla ser mi casta*. Cecilia Vicuña, que ha escrito y mostrado una "Gabriela Andina", prolonga un tejido indio y americano al nutrirse, también, de este beber mistraliano (...) Reflejan y descubren una identidad esas aguas de *Tala*, mientras a las aguas de *La Wik'uña*, las acecha el peligro de volverse opacas, sucias, contaminadas, inmóviles, *silenciosas* (Bianchi, 1990, s.p., cursivas en el original).

De esta manera, Bianchi destaca la conciencia ecológica de la poeta, presente también en sus otros trabajos artísticos.

La poeta Soledad Fariña (1995) se refiere a *La Wik'uña* en su libro *Una reflexión mestiza desde la escritura de cuatro mujeres chilenas*, que además estudia obras de Elvira Hernández, Mercedes Valdivieso y Sonia Montecino. Estas escritoras, en palabras de Fariña, se preguntan por nuestra identidad cultural (p. 12). En el caso de

la obra de Vicuña, la pregunta estaría referida a “aquellos signos y valores que han quedado como monumentos mudos, pero a la vez sugerentes de una espiritualidad peculiar” (p. 15), en tanto lo que se propondría Vicuña, según Fariña, sería la recuperación de lo sagrado, a través de la metáfora del animal andino, la vicuña.

La estudiosa Gloria Gálvez-Carlisle (2001) examina *La Wik'uña* desde lo que ella llama “el aporte étnico” de la poesía chilena, en el que destacarían los “poetas del sur”, de Chiloé y de la etnia mapuche. El poemario se caracterizaría por la interacción de culturas europeas, indígenas y mestizas, evidenciada en un proceso de escritura de índole intercultural híbrida (p. 123).

Gálvez-Carlisle compara el proyecto poético de Vicuña con los poemas de carácter americano de Andrés Bello, Pablo Neruda y Nicanor Parra; artísticamente, lo emparenta con los poemas experimentales de Huidobro y los topopoemas de Octavio Paz, pues el lenguaje de *La Wik'uña* “no sólo crea una realidad lingüística diferente, sino, mucho más importante, [se emplea] como estrategia discursiva de regreso a la fuente de origen (mitos y tradiciones andinas...)” (p. 124).

Es preciso acotar que *La Wik'uña* constituye una recuperación de varias cosmovisiones indígenas, en especial, la inca y la guaraní. Además, en la obra se incluyen algunas citas de chamanes mexicanos y alusiones a las culturas aymara, huichol, náhuatl y maya, aspectos que fueron comentados en una entrevista personal con la autora²:

Me da la impresión que en La Wik'uña, más que una exploración de una etnia en específico, se produce una relación y exploración con los espacios del altiplano.

Es real tu percepción... La primera vez que entré a vivir por unos días con una comunidad indígena (guambiana) fue muy impresionante porque allí comprendí que era una cultura radicalmente diferente a la cultura occidental.

Lo percibí a través de los sonidos, que sincronizaban con el entorno natural. Me impactaba la tonalidad, forma en que la gente se dirigía los unos a otros: a las madres, a los amigos; nada que fuese discordante. Eso me reveló que existía una poética que yo no conocía; siempre había leído poesía oral, pero ese encuentro me demostró que había “otra” forma poética, no inmediatamente accesible, pues, cuando tú lees libros de transcripción de literatura oral, son hechos por antropólogos, entonces no llegas a percibir lo que percibes *estando* en una comunidad. Siguiendo el hilito de ese interés, cuando llegué a Nueva York, el año ochenta (...) me encontré con una persona que luego fue mi marido y él era un apasionado de las culturas andinas; en su biblioteca conocí bibliografía sobre la cultura andina que jamás imaginé, empecé a leer, leer y leer, me pasé varios años leyendo. *La Wik'uña* empieza entre mi descubrimiento de esta poética y la posibilidad de viajar al Perú. El libro se fue escribiendo en paralelo con el libro que estaba escribiendo mi marido³. Esa escritura en paralelo también era una lectura en paralelo y una experiencia, del paisaje, de la cultura y de la gente (Vicuña, comunicación personal, 2010).

Como se percibe en las palabras de la poeta, *La Wik'uña* se gestó a partir de una experiencia teórica —las lecturas sobre las culturas precolombinas—, así como también de tres vivencias: en primer lugar, la interacción con la comunidad guambiana y la revelación de una “poética”, relacionada con la forma de expresión de los indígenas, armoniosa con su entorno; en segundo lugar, el viaje a Perú, cuya cultura andina se poetiza en el texto, en especial, en la segunda sección, dedicada a Ollantaytambo, centro ceremonial cercano al Cusco; y en tercer lugar, la escritura “en paralelo” del poemario y de *Piedra abstracta* (Paternosto, 1989), ensayo sobre la escultura de los incas.

La Wik'uña contiene cuarenta y seis textos divididos en tres secciones. La primera de estas no posee título, pero el tema en común de los poemas corresponde a algunos elementos fundamentales de las cosmogonías andinas, como la luz, los animales, el tejido y el agua. La segunda parte se denomina “Ollantaytambo, La Entraña Más” y se centra en la poetización de este lugar. Por último, la tercera parte se denomina “Reflejos”, y remite, de manera especular, a los mismos temas de la primera y segunda parte. De este modo, la tercera parte se constituye en el “reflejo” de lo dispuesto en primer término.

Uno de los rasgos relevantes del poemario son sus *paratextos* entre los que destacaré la portada, que consiste en el detalle de una fotografía de César Paternosto incluida en *Piedra abstracta* (lámina 48, tomada en 1979).⁴ La imagen corresponde al cuarto monolito de uno de los lados del “Templo del Sol” de Ollantaytambo, el único de relieve escalonado, motivo que aparece en los textiles y cerámicas indígenas (Paternosto, 1989, p. 108). Es

La configuración poética de Ollantaytambo

interesante que se haya escogido el motivo del escalonado, pues aparte de estar presente en otras expresiones artísticas como el tejido, encarna el principio de lo alto y de lo bajo (*Hanan / Hurin*), dualidad fundamental en la cosmovisión inca, en tanto organiza el cosmos y la comunidad como una red de relaciones entre elementos opuestos complementarios. Por tanto, el principio de dualidad rige, entre otras instancias, la apreciación de la geografía, la divinidad, la familia y la pareja.⁵

En el marco de esta obra de Vicuña, me interesa destacar la imagen de Ollantaytambo, que se reseña en el glosario incluido en el poemario como un:

Pueblo al noroeste de Cusco, cuyo centro ceremonial estaba en plena construcción al ocurrir la invasión española. *Detampu* (quechua) posada y *Ollantay*, jefe que enamoró a *Kusi Koyllur*, “estrella gozosa” hija del Inca Pachakuti, quien había diseñado el pueblo, organizando el flujo de las aguas en complejos sistemas de regadío, baños y adoratorios con “expreso sentido de purificación”, a decir de Luis Valcárcel (Vicuña, 1990, p. 102).⁶

En la entrevista que sostuve con Vicuña en el año 2010, ella comentó “la poética” que percibe en Ollantaytambo:

Es un lugar muy especial porque nunca fue “asesinado” por los españoles. Su estructura urbana está intocada. Si hubiera estado completo, lo más seguro es que los españoles lo hubieran intervenido, como lo hicieron en el Cusco, donde colocaron iglesias y de un “cuanto hay” encima. Pero como Ollantaytambo era un templo inconcluso, lo dejaron tal cual, como si fuera un montón de piedras. Es impresionante cómo este lugar interactúa con la luz: la luz de la noche, del día, de las estrellas, de la mañana. El lugar

encarna una poética sonora y multidimensional -lo que tú llamas “artes integrados”-. Por ejemplo, hay un lugar en que están todas las acequias resplandecientes gracias a la luz. Yo nunca he estado en un lugar del mundo en que las acequias fueran construidas considerando la luz. Nada de eso es casualidad y sin embargo es completamente invisible para los historiadores del arte, los arqueólogos, para cualquier persona que vaya allí excepto para un poeta (Vicuña, comunicación personal, 2010).

Es evidente la admiración de la poeta por los criterios de construcción de este centro ceremonial, que encarna el principio de “totalidad” indígena, donde todos los elementos se interrelacionan. La ubicación de la hablante de *La Wik’uña* en Ollantaytambo implica un punto privilegiado en términos visuales, sensoriales y espirituales para aprehender el principio de la “totalidad” basado en las dualidades complementarias. En la misma línea de significación, y ampliando el principio de totalidad a estéticas occidentales, Octavio Paz en su ensayo *El arco y la lira* (1967) afirma:

Un templo maya, una catedral medieval o un palacio barroco eran (...) puntos sensibles del espacio y del tiempo, observatorios privilegiados desde los cuales el hombre podía contemplar el mundo y el trasmundo como un todo, su orientación correspondía a una visión simbólica del universo (...) perspectiva plural (...) hacia los cuatro puntos cardinales. Punto de vista total sobre la totalidad (...) (p. 262).

Para los incas, Ollantaytambo constituye un símbolo de la totalidad de universo, por lo que es sugerente que su diseño asemeje la forma de una red, en la que todos los elementos se interrelacionan, como se describe a continuación:

Desde el Coricancha, el Templo del Sol, partían cuarenta líneas de adoratorios [conocidos como ceques] hacia más de trescientos lugares de culto, las huacas. “Todo era como una red mágica que mantenía la unidad del mundo precolombino por intermedio de una ciudad-santuario” (Martínez, 2004, p. 49).

El poema “Ollantaytambo”, que abre la segunda sección de *La Wik'uña*, se refiere a las dualidades complementarias agua-roca y luz-roca, pues los versos manifiestan la interacción del ambiente con la construcción inca: “Roca / que enciende / el amanecer”; “vertiente / en canal” (Vicuña, 1990, p.54). Asimismo, se poetiza la particularidad de las protuberancias añadidas a las piedras en una imagen que infunde vida a las rocas del lugar: “Tetas brotando / del puro piedrar” (Vicuña, 1990, p. 54).

El texto destaca tanto los dones de los dioses (luz y agua) como la labor humana (el trabajo de diseño y construcción), reparando en las piedras labradas y las herramientas de cantería: “Lasca y acequia / cuña y baivel” (p. 55). Se enfatiza la condición sagrada del lugar, del entorno, de los sonidos del agua en la roca, elementos que juntos constituyen un altar:

Agüita
que enjuga
su aguar
Tú la hiciste
sagrada
Bajando
a regar
Altar abierto
Sonar
Murmullo
de cantizal
Arar y orar
¡Todo junto
Aymoray!

(*La Wik'uña*, 1990)

El lenguaje poético remite a la oración y adoración de la manifestación de lo sagrado en los elementos naturales. Asimismo, el vocablo quechua “Aymoray” significa “Fiesta de la cosecha” (Vicuña, 1990, p. 101), por lo que Ollantaytambo se poetiza como una celebración de lo espiritual y de la abundancia de los dones de los dioses. Esta imagen fecunda contrasta con la soledad del lugar, por lo que la hablante interpela al espacio: “¿Quién te abandonó?” (p. 54).

En la sección consagrada a Ollantaytambo, el diálogo con el libro de Paternosto es intenso, pues, como se mencionaba, *Piedra abstracta* (1989) consiste en una investigación de la escultura inca: asientos, huecos, protuberancias y muros, obras que entre los especialistas no se designan como

“esculturas”. Sin embargo, Paternosto plantea que estas estructuras son precursoras del arte abstracto contemporáneo, y que constituyen un sistema de metáforas imposible de descifrar en la actualidad (1989, p. 26). De esta manera, el autor analiza diversas zonas arqueológicas de Perú: Chavín de Huantar, Cerro Sechín, Kenko, Chinchero, Suchuna, Macchu Picchu y Ollantaytambo, entre otras.

La observación de las esculturas le permite a Paternosto afirmar que los símbolos de las piedras constituyen derivaciones de los signos de los tejidos: “convenciones iconográficas, dualidades simétricas, repeticiones, composición en registros modulares horizontales, son procedimientos estructurales fácilmente reconocibles como derivados del tejido” (Paternosto, 1989, p. 35). Asimismo, la piedra posee una poderosa significación en el contexto andino como expresión de lo sagrado y, en este centro ceremonial, se combina con otros elementos sacralizados, el agua y la luz.

En la sección “Reflejos”, la imagen de Ollantaytambo reaparece, y se destaca el efecto de la luz y del agua sobre la piedra, lo que metafóricamente infunde vida a lo inanimado: “Piedra que brota al toque solar / Chacra ritual / Aguas que rezan con solo bajar” (Vicuña, 1990, p. 92). El descenso del agua por los canales se asume como una acción espiritual, que nace en adoración a las deidades; la unión de los complementarios se representa en el roce del agua con la roca: “¡Nadie era tan feliz como el agua! / ¡Excepto la piedra que la sujetaba!” (p. 92). Las construcciones de Ollantaytambo, que destacan la belleza del agua fluyendo en armonía con la piedra y la luz, se relacionan con la relevancia del culto al agua en la cultura inca.

La experiencia en Ollantaytambo es de gozo sensorial, debido a la armonía del paisaje con la construcción hecha por el ser humano:

Sereno lugar
donde abunda el perfume
y el templo no es más que gozar
la infinita conciencia del reflejar

(*La Wik'uña*, 1990)

Los reflejos de la luz y del agua le otorgan a Ollantaytambo la condición sagrada de la que la iridiscencia es la manifestación más palmaria.

De esta manera, en otro de los paratextos de *La Wik'uña*, en la carta que la autora destina a Francisco Zegers, editor del texto, se hace referencia a “La Inkamisana”, gran roca tallada de Ollantaytambo, en la que se destaca la importancia del fenómeno de la luz para el pueblo inca:

Esta roca enorme, negruzca y verde, es como una prefiguración de Nueva York, parecen sus escalones pequeños rascacielos o el *skyline* de Manhattan visto desde New Jersey. Y el rasgo fundamental de todos esos escalones es que no son para subirlos (o solo un chamán acrobático y arriesgado los subiría hasta el final), son, al parecer, *para la luz*. Y los brotes de piedra que asoman, como los pequeños botones de una planta, son las germinaciones de la roca que responde como una semilla al sol. (...) el templo tiene unos canalitos transversales, que lo cruzan, abstractamente, si cabe la expresión, brillando siempre y sonsonando, para que su canto sea la oración. Todo esto en un valle angostísimo, por cuyo centro corre un arroyo menor, el Patacancha, que pocos metros más desemboca en el Willkamayu, el río sagrado, la Vía Láctea en la tierra, eje cósmico del mundo inca (p. 107).

Varios aspectos destacan en la carta: en primer lugar, la ya comentada importancia de la luz, el agua y de sus efectos en el ambiente, como los sonidos del agua; en segundo lugar, la armonía de Ollantaytambo con la naturaleza; y en tercer lugar, la comparación que la poeta establece entre la Inkamisana y Nueva York, que involucra la aplicación de un pensamiento analógico propio de las culturas indígenas, y que en la actualidad podríamos comprender de acuerdo con el concepto de “hibridación”, en tanto resulta una combinación intercultural.

García Canclini entiende hibridación como “*procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas*” (2001, p. 14, cursivas del texto). Según el estudioso, este fenómeno no se produce solo en las artes, sino también en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico (p. 16). El ejemplo del texto de Vicuña remite a las mezclas que Néstor García Canclini (2001) califica de “propia­mente modernas” (p. 23), en las que es posible establecer un nexo entre dos culturas de épocas distantes.

“Inkamisana” poetiza los rasgos que Vicuña expone en su carta: “Escaleras y ritos / no para el pie” (p. 57), pues la luz es la que asciende y desciende por esta piedra, que adquiere vida: “Edificio / que piensa” (p. 57). La forma de la piedra se metaforiza como un edificio, incluso, como una estructura perteneciente a la civilización sumeria, el zigurat⁷: “Verde rascacielos / Negro zigurat” (p. 57).

Inkamisana resulta el lugar de reunión de dualidades complementarias, el día y la noche: “Invento / de noche / Saliente / al albar” (p. 57), el agua y la luz: “Arroyo / de luces / Doble reflejar” (p. 58); el agua y la piedra: “La piedra / y el agua / El mismo / brotar” (p. 58). El carácter sagrado de Inkamisana se poetiza al

identificarse con las oraciones: “Roca tallada / en brotes / de orar” (p. 57).

Estos “brotes” de la piedra corresponden a las protuberancias en los muros de Ollantaytambo que Paternosto llama “metafóricas piedras en germinación” (p. 142).

El poema “Broto” se refiere al proceso de germinación de todos los elementos de Ollantaytambo, en especial, al brote del agua y de las semillas. La acción de brotar se poetiza de acuerdo con el principio de dualidad: “Retoña / y arraiga” (p. 59), es decir, el brote crece hacia afuera, pero al mismo tiempo descende. El momento de germinación también es asociado a la luz: “Raijo / es tu bulto / Espeso / fulgor” (p. 59). El título del texto remite a la utilización del verbo “brotar” en primera persona, lo que implica que la figura de la hablante se integra a la naturaleza.

Esta fusión hablante-naturaleza se explica en la adopción por parte de la hablante de la identidad del chamán. Según Ana María Llamazares, el chamán es “la reunión de sacerdote, médico, consejero, mago, brujo y artista” (p. 71); para Carlos Martínez es la figura central del chamanismo, que se entiende como “una de las instancias que permiten la comprensión y comunicación de esa consciencia cósmica con la comunidad y viceversa” (p. 54)⁸. En el texto de Vicuña, el chamán es el que posee la capacidad de integrarse a la naturaleza y por tanto, interpretarla.

En la sección “Reflejos”, el texto que se refiere a la acción de brotar comienza con una cita de María Sabina: “Mujer que brota soy” (p. 93), verso de uno de sus cantos chamánicos⁹. Luego de esta cita, el texto plantea una red etimológico-semántica que vincula la botánica con el lenguaje:

Sementeras de imágenes al sol
Hokyani (quechua): brotar, reventar, abrirse la
flor
Simicta hokyachicuni: descubrir lo secreto,
soltarse las palabras sin querer
Yacha: saber
Yachacuni: hacer crecer como sementera

(*La Wik'uña*, 1990)

De esta manera, la poeta metaforiza el lenguaje a partir de los brotes de la tierra, imagen que se reitera en otras de sus obras como *Se mi ya* (2000), proyecto que integra la poesía, las artes visuales y la botánica.

El último lugar de Ollantaytambo al que se alude en *La Wik'uña* es “El baño de la Ñusta”, estructura de roca que en la parte superior posee un canal por el que el agua circula y, finalmente, cae hacia el suelo (como una ducha). Rebeca Carrión (2005), en su relevante estudio sobre el culto al agua, señala: “casi todos los lugares considerados como sagrados o como centros religiosos, presentan fuentes, cisternas, y los llamados ‘baños’ destinados a la realización de ritos y ceremonias religiosas ejecutadas en sus inmediaciones” (p. 35).

El “Baño de la Ñusta” corresponde a las construcciones que se denominan *pacchas*, vocablo que significa “Fuente que echa agua por algún caño” e “instrumento de madera con que liban chicha por pasatiempo” (Carrión, 2005, p. 58)¹⁰. El carácter sagrado de estas fuentes al aire libre se vinculaba con las doncellas, las que en los mitos andinos aparecen frecuentemente presentando ofrendas en manantiales o lagunas. Las muchachas constituyen símbolos de la diosa Luna, la que en la cosmovisión andina se vincula estrechamente con el agua¹¹.

Las diosas de los mitos andinos eran celosamente resguardadas y se bañaban en fuentes cristalinas, por ejemplo, la doncella Chuquillanto (Carrión, 2005, pp. 135-145). El baño poseía una connotación ritual, que simbolizaba la pureza de las jóvenes y del agua, ya que las muchachas eran la encarnación de este elemento. Es posible que el poema “Bañaste” (p. 61) tenga relación con este hecho narrado en los mitos, o esté vinculado con la figura de la hija de Pachakuti, la enamorada de Ollanta.

El texto integra la figura femenina al espacio sagrado, por lo que el acto de bañarse es considerado un rito, posiblemente de purificación: “Pilucha / te bañas / Ñusta ritual” (p. 61). A pesar de que se poetiza una actividad sagrada, la poeta emplea un término coloquial chileno, “pilucha” (desnuda), pues el uso esporádico de terminología coloquial es característico del lenguaje de Vicuña, que en el imaginario del texto no contradice la sacralidad de los elementos.

El texto presenta dualidades complementarias cromáticas y de texturas: “Negra / la piedra / Rojo / el telar” (p. 61). Tanto el agua como el tejido son elementos propiamente femeninos en la cosmovisión andina, por lo tanto, al aunar baño y tejido se alude a una “totalidad”: la mujer; es decir, el rito del tejido como oración resulta análogo al baño de la joven. El cuerpo de la muchacha y la roca se fusionan, por tanto el espacio se feminiza: “¡Riega / tu mata / Pubis / canal!” (p. 61); asimismo, el entorno se configura como una red o tejido en el cual la ñusta se inserta: “Brillan / las sierpes/ del agua / hilar” (p. 61).

La ecología en *La Wik'uña*

Los poemas de *La Wik'uña* obedecen a una intención ecológica evidente, pues su imaginario poético recupera los momentos del ciclo de la vida y una forma comunitaria de existencia, que respeta los ritmos de la naturaleza. Si bien la imagen del ser humano es poco relevante en el texto en relación con la importancia de los animales, la obra de Vicuña integra discursos de quienes han apreciado estas formas de percibir el mundo: chamanes, investigadores y escritores.

Los animales mencionados en el poemario han sido cazados indiscriminadamente, por ambición o por ignorancia del ser humano, de tal manera que la presencia de estos recrea una forma de vida alternativa, que deja de situar al ser humano en el centro del mundo y opta por una cosmovisión donde las personas, animales y vegetales poseen el mismo grado de importancia, pues se necesitan para sobrevivir. Es así como en el poemario subyace una ética ecológica, cuyo sustento son las cosmogonías indígenas.

Estos saberes ancestrales se recuperan desde la época contemporánea, aunque sin caer en maniqueísmos. En este sentido, recuérdese que la imagen de Nueva York posee connotaciones positivas al ser comparada a Inkamisana. Vicuña escribe en una época en que las dicotomías espaciales, de larga data en Latinoamérica, se han superado. En la entrevista mencionada, la poeta confirmó la superación de estas divisiones espaciales:

¿Cuál es su percepción de la dicotomía ciudad/campo?

No comparto esa experiencia para nada, porque vivo la mayor parte del tiempo en una ciudad. Creo que esa dicotomía entre la ciudad y el campo es completamente relativa, porque la naturaleza es intervenida también, y en la ciudad también puedes tener una relación con lo natural, puede ser un espacio de libertad. Tú escoges si quieres estar enchufado a la televisión, o mirando las estrellas, y puedes subir al techo de tu edificio.

Yo vivo en la capital del mundo, que es Nueva York; si tú entras a mi casa, parece que entras a una casa del campo chileno. Es radicalmente diferente de Nueva York, pero Nueva York la hace posible (Vicuña, comunicación personal, 2010).

Teniendo en cuenta estas declaraciones, no es posible pensar que esta visión ecológica del texto esconde prejuicios o desprecio por lo ciudadano, pues este discurso surge desde una experiencia cosmopolita. La presencia de Ollantaytambo en el poemario revela que la intervención humana en el paisaje es aceptada, en tanto se ha considerado un respeto por el entorno y se ha sabido aprovechar los recursos naturales, lo que se comprueba en la admiración por la relación armoniosa entre la piedra, la luz y el agua.

La preocupación por lo ecológico está presente en todo el poemario, pues hay algunos textos en los que además de poetizarse las cosmovisiones indígenas, se critica el abuso de los humanos hacia los recursos naturales. Estos poemas se ubican en la sección sobre Ollantaytambo, luego de los textos relacionados con este centro ceremonial, lo que plantea una nueva dualidad: el mundo precolombino y el mundo contemporáneo.

En el poema “Selvaje Matar” se presenta la oposición entre sembrar y talar: “Descuaje y resalvo / venturo mental” (p. 67), pues frente a la destrucción actual, la acción de plantar se ofrece como una solución: “Flora / en ganancia” (p. 69).

Se mencionan las herramientas de tala, como el hacha y la sierra y otras maquinarias como el *bulldozer*, las que han intervenido de manera agresiva la selva, espacio que nos remite a la Amazonía en Paraguay, pues el habla paraguaya característica se destaca en el verso final: “Plantá voluntá” (p. 69). El humo de los antiguos altares se reemplaza, en la actualidad, por el menoscabo de la selva a partir de los incendios forestales: “Fuego / y cenizal” (p. 68). Esta agresividad contra el ambiente es calificada como un daño al propio ser humano, habitante de esos parajes: “Insulto / a la sangre” (p. 69).

La urgencia ecológica de la selva paraguaya se poetiza una vez más en “Reflejos”: “100 hectáreas por minuto se van! / La selva savial! / El botánico resplandeciente, el mundo de /aguar!” (p. 94). Luego se integran al texto unas citas del antropólogo paraguayo León Cadogan (1965) y del mito guaraní de la creación, en los que se enfatiza la importancia del ecosistema selvático para mantener la lluvia y la neblina, las que constituyen “el refrescamiento de la / divinidad” (p. 94). Este acto de ofrenda natural a la divinidad redundará en un bienestar para el ser humano, pues el beneplácito de los dioses otorga armonía a la comunidad: “aunque quieran desviarse del amor que / congrega, vivirán en armonía” (p. 94).

En el citado texto se aplican los principios de espiritualidad de las cosmogonías indígenas a la urgencia ecológica actual, es decir que en el imaginario de la obra de Vicuña estos principios ancestrales conservan su vigencia y pueden ofrecer una solución a los problemas medioambientales que sufre el planeta.

En el poema “Ba Surame”, Vicuña juega con la palabra “basura”, separándola en segmentos, añadiéndole otras sílabas, a fin de que el término entregue su máximo potencial: “Sur ame / ya!” (p. 77). De esta forma, el significante “basura” se transforma en el significante “amor”, lo que recuerda el concepto de “arte precario” de la poeta, que implicaba transformar los desechos de la playa en una obra de arte. Para Jorge Polanco (2005) el “arte precario” constituye un acto de amor, de acuerdo con esta declaración de la poeta que el estudioso cita:

Siempre me gustó recoger lo que estaba botado. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Las hojas de los árboles en cambio resistían. Quise guardarlas antes de que las barrieran o quemaran, no por un afán de eternización, sino como un acto de amor (s.p.).

De esta manera, a partir del arte se consigue reciclar las basuras, un ejercicio clave para la actualidad que, sin embargo, es escasamente ejecutado. En este sentido, *La Wik'uña* presenta un mensaje ecológico que no se limita a la denuncia, sino que ofrece una salida a los problemas medioambientales.

Conclusiones

La poeta chilena Cecilia Vicuña ha desarrollado una incansable exploración de los saberes ancestrales americanos que ha plasmado en diversos poemarios, por ejemplo, en *La Wik'uña*. Se ha evidenciado la poetización del centro ceremonial Ollantaytambo como una red elaborada a partir del principio de las dualidades complementarias, *Hanan / Hurin*. En esta conformación poética destaca la interacción entre la naturaleza y la construcción de los incas. Agua, piedra y luz son los elementos fundamentales de esta red, que dan lugar a las connotaciones espirituales de este lugar. Por extensión del elemento agua, la mujer ocupa un lugar preponderante en esta red espiritual, al ser figura de los ritos realizados en manantiales. El “Baño de la Ñusta”, poetizado por Vicuña, integra la mujer, la naturaleza y la civilización (piedra y tejido).

Tal como la materia poetizada, la escritura del poemario *La Wik'uña* se configura como un lugar de interacción de dualidades complementarias de discursos (la pareja —Vicuña y Paternosto—, el chamán y el estudioso —María Sabina y León Cadogan, entre otros), de lenguajes (sagrado y coloquial) y de culturas (amerindia y contemporánea-ecológica). Quien “teje la red” del entramado paisajístico, discursivo y cultural es la “poeta chamán”, quien percibe el mundo poetizado fusionado con su propio ser, en tanto habla desde la naturaleza, y de esta manera, es capaz de desentrañar los misterios de la vida.

1. Este artículo forma parte de mi tesis doctoral en Literatura Latinoamericana, titulada “Gabriela Mistral, Violeta Parra, Cecilia Vicuña y Soledad Fariña: Poéticas de las artes integradas” (Universidad de Concepción, Chile, 2013).
2. La entrevista se realizó el mes de enero de 2010 en Santiago de Chile, oportunidad en que Vicuña viajó a Chile para presentar su documental *Kon Kon* (2010). Publicada en revista electrónica *Litterae* (2010).
3. El marido de la poeta es el argentino César Paternosto. El libro aludido es *Piedra Abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea* (1989).
4. Gérard Genette (1986) plantea el concepto de *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, para referirse a “todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 2). Uno de los tipos de transtextualidad es la relación entre el texto y los paratextos. Es una “relación, generalmente menos explícita y más distante” (p. 2). Los otros paratextos de *La Wik'uña* son: En la contraportada, la fotografía de la portada en sentido inverso y una frase de Don Juan Matus, chamán yaqui del estado de Sonora, México. En sus primeras páginas, la obra se dedica al esposo y a los padres de la poeta, mientras que en las páginas finales se encuentra un glosario denominado “Glosa”, con términos quechua, aymara y otros que aparecen en los poemas; luego, se disponen tres textos referidos a la elaboración de *La Wik'uña*, llamados “Tres Notas”, “Carta a Francisco Zegers” (editor del libro) y “Gratitud”.

5. Sobre el principio *Hanan / Hurin*, el estudioso de las cosmovisiones indígenas, Luis Alberto Reyes, comenta: “esta dualidad tiene dos referencias básicas: una es la del Cielo o las partes altas de la Tierra contrapuestas a sus profundidades y partes bajas como son las costas y valles, y la otra es la relación de oposición y complementariedad entre dos partes de una comunidad, autoridad o pareja (en este último caso la complementariedad suele adoptar otros nombres” (Reyes, 2009, p. 171).
6. Esta no es la única interpretación del origen del nombre de Ollantaytambo; sin embargo, es la que entrega la poeta en “Glosa”, el referido glosario de *La Wik'uña*.
7. Paternosto (1989) afirma, en relación con la escultura inca, que el zigurat es el “referente analógico más concreto en la tradición occidental” (p. 60).
8. Una definición más completa de chamanismo es la de Galinier, Lagarriga y Perrin (1995): “conjunto de concepciones y prácticas cuyo propósito es, sobre todo, interpretar, prevenir o tratar los infortunios (...). El chamanismo es un sistema que se funda en una teoría de la comunicación que se lleva a cabo entre el otro mundo, un ‘espacio sagrado’ (...) y el mundo de aquí, el de los hombres comunes, que por otra parte, se halla sometido a ese otro mundo. La comunicación se establece por intermedio de un personaje socialmente reconocido, a quien se le designa con el nombre de chamán, que sabe convocar y dominar a voluntad a las entidades relevantes del espacio sagrado, generalmente calificadas de ‘auxiliares’, de ‘aliados’, de ‘protectores’ o de ‘espíritus auxiliares’. En resumen, el chamanismo es una representación del mundo y del hombre, definida por una función, la del chamán” (p. IX).

9. La estrofa en la que se encuentra este verso es: “Porque vengo buscando por debajo del agua / desde la orilla opuesta / Porque soy la mujer que brota / Soy la mujer que puede ser arrancada, dice” (Estrada, 2005, p. 60). El verbo “dice”, expresa que quien habla por el chamán es el hongo (Estrada, 2005, p. 59). Es una especie de lenguaje impersonal, según las creencias chamánicas.
10. En su trabajo, Carrión (2005) analiza las pacchas de Perú y los mitos en relación con el agua. Especifica que hay dos tipos de pacchas: “unas talladas en las rocas, con pocitos, estanques y canales de curso simple o complicado; y otras de madera o de arcilla que consisten en un recipiente pequeño compuesto por dos o tres vasos comunicantes con un corto tubo o cañito de salida en la base o al frente, por donde sale pausadamente el líquido” (p. 58).
11. En los mitos, las doncellas realizaban “ciertos ritos como el vaciar en la laguna o manantial un cantarito de chicha y arrojar ofrendas de maíz, coca y otras cosas, y llenaban después su recipiente con agua virgen, la que transportaban al altar del dios, donde lo ofrecían o vertían [en algunos mitos aparecen] formando ‘pareja’ con un mancebo, al cual se unía posteriormente. La presencia permanente de oferentes femeninas y no masculinos, portando en las manos cántaros de agua o de algún líquido apreciado, es una forma de expresión de hechos y fenómenos que interesaban vivamente a la sociedad antigua; simboliza la vinculación estrecha entre la mujer y el agua, o más propiamente entre la diosa Luna y este elemento, ya sea agua de manantial, de río, lluvias o mar” (Carrión, 2005, p. 68).

Referencias bibliográficas

- Bianchi, Soledad. (1990). Un recorrido entre silencios. *La Época*. Recuperado de <http://www.letras.s5.com/vicuna4.htm>
- Cadogan, León. (1965). *La literatura de los guaraníes. Introducción, selección y notas de A. López Austin*. México: Joaquín Mortiz. Recuperado de: http://bvp-org-py.clasishopping.com/biblio_htm/cadogan/indice.htm
- Carrión, Rebeca. (2005). *El culto al agua en el antiguo Perú [1955]*. Perú: Instituto Nacional de Cultura.
- Estrada, Álvaro. (2005). *Vida de María Sabina: La sabia de los hongos*. México: Siglo XXI.
- Fariña, Soledad. (1995). *Una reflexión mestiza desde la escritura de cuatro mujeres chilenas*. Antofagasta: Ediciones Universitarias, Universidad Católica del Norte.
- Galinier, Jacques, Isabel Lagarriga y Michel Perrin, eds. (1995). *Chamanismo en Latinoamérica. Una revisión conceptual*. México: Plaza y Valdés.
- Gálvez-Carlisle, Gloria. (2001) *La Wik'uña: locus etnopoético y dimensión femenina*. En Lilianet Brintrup, Juan Armando Epple y Carmen de Mora (Eds.), *La poesía hispánica de los Estados Unidos. Aproximaciones críticas* (pp. 123-132). España: Universidad de Sevilla.
- García Canclini, Néstor. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard. (1986). *Palimpsestos. La literatura al segundo grado*. Traducción de Luis Peschiera. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Arte.

- Llamazares, Ana María. (2004). Arte chamánico: visiones del universo. En Ana María Llamazares y Carlos Martínez (Eds.) *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. (pp. 67-125). Buenos Aires: Biblos.
- Martínez, Carlos. (2004). El círculo de la consciencia: Una introducción a la cosmovisión indígena americana. En Ana María Llamazares y Carlos Martínez (Eds.) *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica* (pp. 21-65). Buenos Aires: Biblos.
- Paternosto, César. (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: Una visión contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (1967). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Polanco, Jorge. (2005). La poética del detritus de Cecilia Vicuña. *Revista La piedra de la locura*, 6. Recuperado de <http://www.letras.s5.com/cv151006.htm>
- Reyes, Luis Alberto. (2009). *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires: Biblos.
- Vicuña, Cecilia. (1990). *La Wik'uña*. Santiago: Francisco Zegers.
- Vicuña, Cecilia. (2010). Cecilia Vicuña, poeta chilena. Entrevista con Cecilia Vicuña. De Yenny Ariz. *Revista Litterae*. Recuperado de <http://www2.udec.cl/~litterae/entrevista.html>

Recibido: 08-Julio-2015
Aceptado: 11-Agosto-2015

Todos los derechos reservados. Universidad de Costa Rica. Esta revista se encuentra licenciada con Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Costa Rica.

Correo electrónico: humanidades.eeg@ucr.ac.cr / Sitio web: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades>