



La experiencia estética de la mirada: el ver y oír en la conformación de la palabra tejida en la obra Quipu Mapocho de Cecilia Vicuña

The aesthetic experience of the gaze: seeing and hearing in the conformation of the word woven in the work Quipu Mapocho by Cecilia Vicuña
A experiênciã estética do olhar: o ver e o ouvir na conformação da palavra tecida na obra Quipu Mapocho, de Cecilia Vicuña

Dagmar Jana Bachraty¹

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

¹ Soy Licenciada en Historia, Magíster en Estéticas americanas y Doctoranda en Estudios Latinoamericanos. Mi actividad de investigación ha estado ligada a las áreas etnohistóricas, antropológicas y estéticas, respecto a la profundización del paso del *Inka* por el valle del Mapocho (Santiago, Chile), y a la simbología andina referenciada tanto en su aspecto ancestral como artístico actual. En el ámbito docente me he desempeñado en temas históricos y antropológicos vinculados a la persistencia y sincretismo de la cosmología andina como estructura cultural, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Mi investigación se ha centrado en la simbología de los textiles, objetos funerarios y su utilización ritual, basadas en el estudio de la cosmología, política y economías andinas, principalmente del *Tawantinsuyu*. Para ello, y como metodología de estudio, me he centrado en el análisis de crónicas hispanas, mitos fundantes y hallazgos arqueológicos. Mi investigación doctoral aborda la investigación histórico-estética del ritual andino denominado *Capacochadel* cerro El Plomo. Dicho proyecto radica en el propósito de profundizar en la organización del espacio como estrategia de poder del *Tawantinsuyu* en zonas tan septentrionales como lo es el valle del Mapocho, a través de la participación de las etnias locales en rituales como la *Capacocha* llevada a cabo en el cerro El Plomo.

<http://orcid.org/0000-0002-6020-0579>.

E-mail: djbachraty@uc.cl.

Recibido em: 13/2/2019.

Aprovado em: 14/6/2019.

Publicado em: 16/12/2019.

Endereço:

Avda. Libertador Bernardo O'Higgins 340, Santiago, Chile.

RESUMEN

El siguiente artículo tiene por objetivo la discusión frente a la existencia de un lenguaje visual como forma de recuperación de una comunicación ancestral en el mundo del arte, basada en la experiencia de los sentidos. Es por ello, que se plantea la reminiscencia de una memoria no alfabetizada (ideográfica), táctil, auditiva y visual dentro de la cultura andina, la cual por medio de la plástica moderna y performance de Cecilia Vicuña rememora una antigua función nemotécnica que sustituye a la palabra por una imagen. Es decir, una nueva (o antigua) forma de contar y preservar la memoria histórica latinoamericana. *Quipu Mapocho*, obra presentada por la artista chilena en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, 2017, constituye una remembranza como soporte histórico a través del uso de la fotografía y la actualización simbólica de un *quipu* andino y la imagen de un niño ofrendado en una *Capacocha*. La palabra en este sentido, se vuelve experiencia, imagen y alegoría.

PALABRAS CLAVE: Experiencia; Quipu Mapocho; Cecilia Vicuña; imagen histórica.

ABSTRACT

The following article aims to discuss the existence of a visual language as a way of recovering an ancestral communication in the art world based on the senses experience. It is for this reason that the reminiscence of a non-literate, tactile, auditory and visual memory within the Andean culture arises, which through the modern plastic and performance of Cecilia Vicuña recalls an old mnemonic function that replaces the word for an image. That is a new (or ancient) way of counting and preserving Latin American historical memory. *Quipu Mapocho* work presented by the Chilean artist at the Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, 2017, constitutes a remembrance as historical support through the use of photography and the symbolic updating of an Andean *quipu* and a gift boy at the *Capacocha*. The word in this sense becomes experience, image and allegory.

KEYWORDS: Experience; Quipu Mapocho; Cecilia Vicuña; Historic images.



RESUMO

O presente artigo busca discutir a existência de uma linguagem visual como forma de recuperação de uma comunicação ancestral no mundo da arte, a qual é baseada na experiência dos sentidos. É diante disso que se estabelece a reminiscência de uma memória não alfabetizada (ideológica), tátil, auditiva e visual dentro da cultura andina, a qual, por meio de um trabalho plástico e performativo de Cecilia Vicuña, rememora-se uma antiga função mnemônica que substitui a palavra por uma imagem. Esta é uma nova (ou antiga) forma de contar e preservar a memória histórica latino-americana. *Quipu Mapocho*, obra apresentada pela artista chilena no Museu Nacional de Bellas Artes no Chile em 2017, constitui uma lembrança como suporte histórico por meio do uso da fotografia e da atualização simbólica de um quipu andino e a imagen de um menino como uma oferenda à *Capacocho*. A palavra, nesse contexto, torna-se uma experiência, uma imagen e uma alegoria.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência; Quipu Mapocho; Cecilia Vicuña; Imagens históricas.

Cecilia Vicuña es una artista chilena nacida en 1948 en la ciudad de Santiago. Desde muy temprano Vicuña desarrolló a través de actividades artísticas y literarias, una creación poética enlazada con imágenes y símbolos relacionados con los pueblos originarios, tanto andinos como mapuches. La obra de Vicuña elabora una temática indígena enmarcada dentro de una búsqueda identitaria latinoamericana como característica descolonizadora de su arte. Su trabajo como performista propone un tipo de arte conceptual impregnado por una potencia visual que recoge de la memoria ancestral americana. Vicuña comenzó realizando pequeñas instalaciones en la calle y en la orilla del mar durante los años sesenta, seguidas de lo que ella describe como sus primeras performances. En 1965 produjo el primero de sus *quipus*, denominado “El quipu que no recuerda nada”. Desde ese momento, la artista establecería un vínculo primario con lo precario, el paisaje y el simbolismo andino, junto con la contingencia política que habría de vivir luego del golpe de Estado en Chile de 1973. Así, el trabajo de esta artista reflejaría una dimensión política, generando vínculos entre la naturaleza, la acción social y la memoria histórica latinoamericana.

Para adentrarnos en el cuestionamiento de la obra de Cecilia Vicuña, se hace necesaria una breve introducción acerca de la importancia de la experiencia

derivada del “ver, oír y decir”, como conformación de un paradigma histórico o imagen proveniente desde la epistemología de su arte. En este sentido, la imagen emanada de un hecho histórico como lo es la *Capacocho* inca llevada a cabo en el cerro El Plomo hace más de quinientos años, da lugar a un cuestionamiento acerca de cómo a través de la antropología, arqueología o arte, se pueden realizar numerosas lecturas que sustituyen a la palabra por la existencia de una imagen aurática presente en el objeto como testigo del evento. Esta conformación de la imagen y su registro es llevada a cabo en el contexto de la obra de Cecilia Vicuña denominada *Quipu Mapocho* presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (2017), a través de dos tipos de imágenes: una fotográfica y otro material. La imagen fotográfica alude a la utilización del recurso visual y emotivo de la fotografía del Niño del Plomo y su ajuar, en donde la imagen en sí misma no necesita palabras. La segunda, se refiere a la creación y reinterpretación de un *quipu* andino, bajo la monumentalidad de un *quipu* color blanco y rojo inserto bajo los pies de la imagen del Niño del Plomo, y la performance realizada y capturada fotográficamente en la cordillera de los Andes. El aura del objeto/imagen en este aspecto, procedería de su experiencia histórica y del mensaje a través del arte que se quiere dar con esta imagen. Asimismo, la herencia prehispánica se presentaría bajo este aspecto, como una performance derivada de su propia experiencia y memoria como acción nemotécnica.

Este acercamiento a través de la performance, bajo el cuestionamiento de la transferencia aparente del pasado (lo primitivo, lo pre) al presente como algo nuevo, nos aproxima a la concepción de Diana Taylor (2015, p 100-101), respecto de la importancia del escenario en la constitución performativa del arte latinoamericano como paradigma de origen. Desde esta perspectiva, “el escenario activa lo nuevo para evocar lo viejo” (TAYLOR, 2015, p 100), en una relación que resuena a la perspectiva de las vanguardias históricas, donde lo nuevo cita la experiencia de lo viejo, incluyendo en ello la inclusión de un tiempo en otro. Para Taylor, la relación entre el escenario, entendiéndose con ello a la naturaleza, exhorta al experimentador a una vivencia relacionada con la afectividad, provocando no una historia con múltiples visiones, sino un gran número de versiones respecto del escenario y sus significaciones. En este sentido la imagen dimensionada como escenario, puede poseer diversas lecturas epistemológicas, las cuales nos llevan a observar el fenómeno del ritual performativo a través del uso de la imagen y del poder cultural presente en un objeto.

El peso de la estructura de la ceremonia efectuaría dentro de las representaciones del escenario, una transferencia de dominio a través del poder de la imagen, ejerciendo con ello una resignificación de una tradición existente. Es decir, la *Capacocha* andina que algún día fue llevada a cabo en el escenario de las altas cumbres de la cordillera de los Andes, es citada de manera explícita bajo efectos performativos nuevos, derivados de la experiencia de Vicuña en el contexto histórico/antropológico del cerro El Plomo, elaborando desde su afectividad una nueva imagen del ritual. El carácter ficcional de origen vuelve a recobrar sentido bajo los efectos de reiteración, es decir, luego del ritual performativo de Vicuña en El Plomo, el cerro nuevamente adquiere su vieja condición de lugar sagrado, articulando con ello los tiempos del ritual.

Esta relación antropológica e histórica con la performance, responde a una reiteración a través del registro tecnológico a modo de archivo, donde al igual que las cartas de dominio de Cristóbal Colón y la toma de posesión de las tierras halladas (TAYLOR, 2015, p 105); la repetición del acto a través de la lectura del documento por medio de la revisión de un archivo digital reproduce una y otra vez el evento, creando con ello una imagen inmaterial o huella memorística del evento. Asimismo, Francisco Pizarro frente a Atahualpa el último Inca, efectuaría una acción performativa de dominio bajo la lectura de la Biblia como estructura de requerimiento, imagen que es reconstruida a través de la acción oral en el dibujo que realiza Felipe Guamán Poma de Ayala (1615) de dicho hecho histórico. En este sentido, la acción oral o inmaterial de la palabra crearía una imagen como registro presencial del hecho, a pesar del desfase temporal de los acontecimientos. Con ello no queremos aludir a lo fidedigno o literal de la imagen, sino al poder que tiene la palabra/sonido como experiencia, sobre la construcción de una imagen.

Quipu Mapocho, en este sentido se construiría bajo un relato visual emanado desde la experiencia histórica (palabra/imagen al igual que Guamán Poma) y emotiva de la artista, la cual tendría una directa vinculación con la acción sensitiva de los símbolos andinos ancestrales; reivindicándose con ello la acción del tejido como “arte de contar” y la perspectiva simbólica utilizada por el ritual/performance. Esta asociación antropológica vista a través de una intersección entre el arte y la contingencia social del hombre, crearían una red performativa como herencia de un lenguaje oral asociado a una prolongación del cuerpo; un acto primario de expresión social y relación con su entorno natural, el cual sería acallado

según Ginzburg, por el poder de la escritura (KALAWSKI, 2016, cit. Ginzburg). El performance en su polifacética y polisémica conceptualización conlleva una problemática respecto al espacio y tiempo de ejecución, a su carácter efímero pero eterno en su repetición debido a la utilización de la tecnología; donde su carácter efímero o precario contribuye a lo confuso y complejo de su categorización (KALAWSKI, 2016). Aspecto que resalta a la hora de analizar el trabajo de Vicuña, debido a la utilización de una performance ritual, elaborada muchas veces con materiales precarios o efímeros, como la ola del mar, ramas de árboles, plumas o cantos improvisados e inesperados, pero también articulados bajo dispositivos tecnológicos que perpetúan la repetición y trascendencia de la imagen.

1 Quipu Mapocho: una creación visual a través del tejido histórico

En su matriz histórica, el tejido tiene su significado y origen andino (incaico) bajo el arte del hilado basado en el mito de *Mama Oclio*. Ella enseñó el arte de unir los hilos a las mujeres, prodigándoles un soporte de memoria como estructura visual. En muchas culturas, el tejido se vincula con diosas hilanderas, con el poder sobre el destino, y el ritmo de la vida y la muerte que caracterizan a la existencia dentro del tiempo. Podemos agregar al respecto que la acción de tejer no solo corresponde a un arte relacionado con el contar y preservar sus tradiciones, sino a un mundo femenino vinculado a un contexto estatal del *Tawantinsuyu*. Como señala EL Inga Garcilaso de la Vega (1609 [1991]) en su crónica, las tejedoras más virtuosas de cada provincia estaban destinadas a vivir en el Cusco, quedando a disposición del *Sapa Inca* y su corte. Este control político sobre la memoria del textil también es un aspecto que debe ser considerado cuando se evalúa la predominancia de una imagen por sobre otra.

Según Ruth Corcuera (1987), el virtuosismo es uno de los componentes que colocan al tejido dentro del fenómeno de la creación artística, estableciendo siempre un punto de encuentro entre el hombre y el Universo tal cual la tejedora lo interpreta. “El tejido sagrado llevaba mensajes simbólicos, mitogramas, mensajes que acompañando al ajuar funerario iban a establecer un diálogo con los dioses en un tiempo no atado a lo humano” (CORCUERA, 1987, p 58). Es debido a esto

que es posible inferir, que los textiles corresponden a imágenes de un mundo en directa relación con los fenómenos naturales y sus divinidades. Es así, como las civilizaciones andinas observadoras de su medio ambiente, desarrollaron un pensamiento que se concentraba en el tema de la fertilidad, debido a la dependencia del clima y el factor no solo vital, sino también político religioso del agua.

Retomando la estética del textil en el mundo andino, este en su complejidad y diversidad en cuanto a forma de expresión cultural corresponde a una red de signos que incluían la utilización del color como un símbolo en sí mismo. Estos símbolos reconocidos por una comunidad establecían un lenguaje que representaba no solo su entorno, sino también su mitología; entregando con ello un mensaje visual referente a toda su cultura. El *quipu* como sistema textil es encontrado arqueológicamente desde culturas tan disimiles temporalmente como Caral, Paracas o la Inca. Estos textiles de dimensiones grandes, medianas o pequeñas fueron complejos sistemas de nudos que llevaron no solo el registro administrativo del *Tawantinsuyu*, sino que además se constituyeron como un medio visual en el arte de contar historias mediante la lectura de sus nudos y colores. De esta forma mediante una estética particular, materialidad y simbolismo del color, además de la torsión de nudos, los *quipus* conformaron un sistema visual y táctil como forma de registro nemotécnico de traspaso de información.

Desde esta perspectiva, es que se cree que la textilería precolombina ya sea como cuenta o vestimenta tenía un propósito desde la elección de los materiales, color o manufactura. Con esto queremos expresar, que “la elección de la materia prima, de la torsión, de los tintes o colores a utilizar en la tinción, del tipo de telar, de la forma de la pieza y sobre el todo el diseño, tenía una importancia de acuerdo con la función que iba a desempeñar la pieza final” (MARTÍNEZ, 2005, p 73). Debido a esto, es de suma importancia el estudio de los textiles en el contexto cultural y arqueológico en el cual fueron encontrados, y por ende el sustrato de la fuente que activa e inspira la reactualización de su imagen.

Respecto al arte visual de los *quipus* de Vicuña, estos poseerían una proyección de temporalidad dentro de la urdiembre del tejido. Según Vera Coleman (2013), este correspondería a un “entrelazamiento cuántico”, el cual refiere a la creación de un lenguaje poético que entrelaza a la materia, sosteniendo que:

[...] toda la producción cultural de Vicuña presenta la materialidad como un proceso creativo, que es a la vez dinámico, agencial y continuo, y cuyo

ímpetu energético surge de las relaciones entrelazadas e intra-activas que constituyen todos los fenómenos del universo, incluso el lenguaje, el arte y la propia identidad (COLEMAN, 2013: 69).

Según expone Coleman, el objetivo del arte para Cecilia Vicuña consiste en reivindicar y hacer tangible las relaciones existentes entre la sociedad y su materialidad, vinculando a través de los hilos de sus tejidos, la energía originaria y continua del Universo con los hombres. Bajo este contexto, el sentido del Universo o cosmos se entiende como un tejido contenedor de todas las materialidades enlazadas como un todo, al igual que la estructura de un *quipu* andino, el cual articula las historias y datos contenidos en él, bajo formas hegemónicas de pensamiento cultural, comprendidas hace más de quinientos años en la América prehispánica.

Quipu Mapocho, presentado en la exposición *Movimientos de tierra: Arte y Naturaleza* (2017), en el MNBA², corresponde a la actualización de la imagen y soporte de un *quipu*³ andino como forma de contar, el cual redimensionado desde el monumentalismo de su presentación, simboliza a través del tejido y el uso de colores blanco y rojo, el significado cosmológico de los opuestos complementarios andinos. El tejido como lenguaje visual e ideográfico se presenta como un relato, el cual, a través del uso del color blanco en alegoría al semen masculino, y al rojo de la sangre menstrual, intenta transmitir un mensaje que alude al ámbito de la fertilidad del agua como bien de uso público. En este sentido, la imagen carece de palabra, puesto que sustituiría la articulación gramatical por una antigua fórmula comunicacional que intenta tras el uso de una imagen, transmitir la importancia histórica del agua en el valle del Mapocho. Tal cual lo hicieran otrora las macro etnias locales y los incas respecto de la función social y ritual del agua. De hecho, la construcción de Vicuña de *Quipu Mapocho*, posee una poesía escrita en color rojo (color ritual asociado a la fertilidad), en las paredes del salón de exposición, las cuales además de manifestar una obvia asociación simbólica con el rol del

² Sigla abreviada de Museo Nacional de Bellas Artes de Chile

³ El quipu o nudo en quechua, corresponde a un antiguo sistema atávico (atar nudos) como forma de registro. Este ancestral sistema andino correspondería a un soporte no solo numérico, sino que además lingüístico. Se cree, puesto que hasta la actualidad no se ha podido descifrar exactamente su metodología debido a su casi total destrucción durante la conquista hispana, que estos registros corresponderían a un sistema de cuentas y escritura. Revésese Burns, William Glynn. Decodificación de Quipus. Banco Central de Reserva del Perú, 2002

Niño del Plomo⁴, posee una característica peculiar en cuanto a la estructura de su composición, recordándonos con ello la forma espiral de escribir de Guamán Poma de Ayala (1615) en algunos capítulos de su crónica.

Esta expresión poética de *Quipu Mapocho*, vincularían al hombre como un ser humano totalizante visto desde la óptica constructiva de Vicuña (quipu rojo-blanco), mediante una acción integradora de la mujer, el hombre, su espacio y su representación ancestral en la muestra, por medio de la utilización de la simbología del color y la acción del tejido como voz portadora y constructora de un relato social e histórico. Esta incluiría desde la construcción de los opuestos complementarios (rojo/mujer; blanco/hombre), una dualidad vinculante con la naturaleza, no solo desde la perspectiva mítica, escénica o civilizatoria llevada a cabo por *Mama Oclio*, sino con el cariz político que ello representa bajo el control y uso de la imagen. Aspecto presente en la hegemonía y control político del *Tawantinsuyu* sobre los productores de tejidos. Entonces, la artista desde esta perspectiva elaboraría un símbolo de resistencia, en donde bajo los movimientos sociales actuales, el rol de la mujer y su voz tomaría vigencia a partir de un relato artístico. Asimismo, el uso del color rojo expresaría desde el simbolismo de la fertilidad andina, una vinculación con la potencia de la mujer, como gestora y articuladora de nuevas experiencias visibles en el mundo del arte, la sociedad y la naturaleza. En donde el uso del color rojo enlazaría al ser humano como un todo integrado por la simbología femenina de la tierra y la *Pachamama*, representada en la obra de Vicuña bajo la idea de la palabra como semilla. No pudiéndose obviar que la *Pachamama*, en su sentido cosmológico andino, es atribuida a una conjunción entre tiempo y espacio, es decir, la articuladora de un presente que germina hacia el futuro.

La materialidad de *Quipu Mapocho* alude a una doble expresión de la imagen, puesto que la lana de alpaca en sus contextos andinos precolombinos representó no solo la característica del vestuario de la nobleza incaica, sino a la vinculación con la fuerza emanada de este animal y su asociación con la tierra. La sensorialidad de la imagen en este aspecto alude más allá de su forma a la magnificencia de su tamaño. Expuesto en el suelo del salón del MNBA bajo la

⁴ El cuerpo del niño encontrado en 1954 en el enterratorio incaico ubicado en la cima del cerro El Plomo (5.400 metros de altura), se conoce como el "Niño del Plomo". Este niño, según estudios arqueológicos, históricos y antropológicos, fue ofrendado en contextos rituales de la *Capacocha* incaica. Actualmente su cuerpo se encuentra resguardado en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile.

penumbra de una luz que solo es emanada desde la pantalla gigante que expone la fotografía del Niño del Plomo y la performance de un hilo color rojo en las alturas de los Andes, este invita al espectador a adentrarse en el relato íntimo de un niño ofrendado hace más de quinientos años. El monumentalismo referido a *Quipu Mapocho* no solo apelaría a la imagen visual como fuente y sustento de un conocimiento emanado desde la sensorialidad en el mundo andino, sino también a una relación con la escenificación de los espacios tanto naturales como museológicos en el arte actual. El monumentalismo en el arte prehispánico y actual, más allá de una apreciación sostenida desde la antropología cultural y su referente simbólico, debe ser complementada y entendida desde la toma de decisiones que implican al objeto desde su concepción y construcción estética, es decir, no basta con la aproximación a su significado, sino al por qué sus artífices decidieron crear tal o cual pieza de una determinada forma y aspecto. Ello más allá de su técnica o tecnología nos arroja una concepción de estar y percibir su mundo, al igual que lo hace el arte en la actualidad.

La imagen del Niño ofrendado en el contexto de la *Capacocha*⁵ del Plomo, constituye en sí misma una visión que apela a la emotividad. Las performances de la artista relacionadas con el Niño del Plomo y su imagen no solo responderían a una conexión con lo femenino desde un contexto ancestral, como lo hemos expresado con anterioridad, sino que debido a la potencia emanada del uso de la imagen y el color; puesto que este relato apuntaría a un llamado de conciencia frente al devenir de los recursos naturales presentes. Estos mecanismos de resistencia mediante el uso de la imagen fotográfica y su inclusión ritual como soporte del performance crearían puentes de transición entre el pasado y la actualidad;

⁵ La *Capacocha* dentro de su significación ritual comunitaria, implicaba la participación de todo el *Tawantinsuyu*, según se ha descrito en crónicas hispanas como las de Juan de Betanzos y Cristóbal de Molina. Respecto de ello, la movilidad comunitaria del ritual aludía a un carácter territorial político-agrario. Para la historiadora peruana María Rostworowski (2003), este ritual correspondió a una expresión de la religiosidad andina, la cual se efectuó desde la Sierra hasta la Costa Central, existiendo dos formas de *Capacocha* sobre las que tenemos noticias: Una, que "consistía en sacrificar niños pequeños y hermosos o tiernas doncellas; y la segunda, se realizaba con sangre líquida transportada en una vasija conducida en un determinado trayecto ritual, y es narrada en un importante y temprano documento del Archivo General de Indias (1558 [1570])" (Rostworowski 2003). La *Capacocha* como todo ritual, necesitó de elementos simbólicos que conectaran el mundo de los hombres (Kay Pacha) con el de los dioses andinos (Hanan Pacha), tales como las figuras antropomorfas y zoomorfas que acompañaron a los niños, alimentos, keros, cerámicas y textiles. Dentro de ellos, cabe destacar que el textil y su aspecto simbólico, fue de gran importancia, así como el color rojo presente en ellos y en la pintura facial de los niños ofrendados.

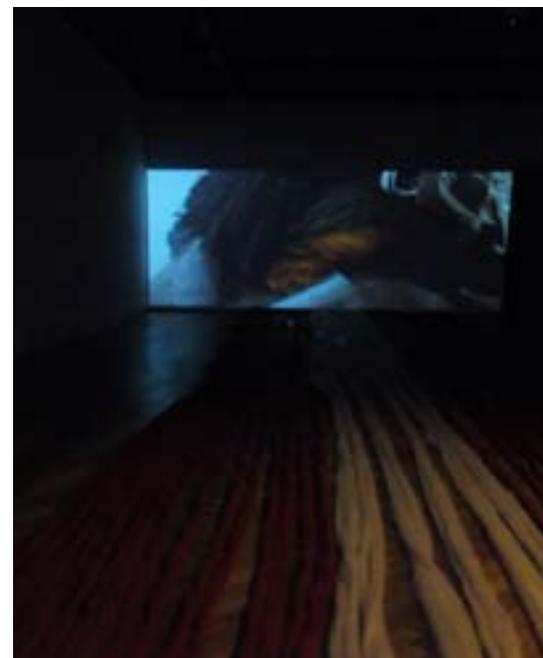
activando de esta manera aspectos emotivos-históricos en el espectador mediante el uso de la imagen del Niño del Plomo. Nadie podría permanecer indiferente frente a la potencia del semblante de un niño de ocho años, dormido hace más de quinientos años ataviado con su ajuar funerario (Figura 1 y figura 2).

Figura 1 – Imagen del Niño ofrendado en el contexto de la Capacocha.



Fuente: Exposición *Quipu Mapocho* MNBA, Chile.

Figura 2 – Imagen del Niño ofrendado en el contexto de la Capacocha.



Fuente: Exposición *Quipu Mapocho* MNBA, Chile.

Este mismo niño y su espectacular conservación (se encuentra liofilizado de manera natural) e imagen, es la que genera este puente entre su pasado de “momia”, y su presente de “niño” bajo el nombre con el que se le ha llamado actualmente: *Kauripaxa*. Vicuña hace latente este aspecto en la estrofa de su *poema Quipu Menstrual* (2006), donde cita: “Lo llamaron “la Momia del Plomo”, y ese nombre lo apartó de la vida, pero el niño sigue dormido y su sueño revive cada vez que alguien siente su conexión con el agua” (Vicuña, *Poema Quipu Menstrual*, 2006).

La imagen del Niño como sensorialidad, al igual que el textil andino, permite adentrarse de una manera visual a una compleja estructura de representaciones que apuntan a la transmisión de un mensaje particular. Este sistema comunicacional que impregnaba desde las instituciones políticas a la sociedad como mecanismo de

reconocimiento étnico, distinción social, militar y religiosa, permitió en la región cultural de los Andes un desarrollo tecnológico como traspaso de conocimiento de una cultura dominante a otra, en donde el tejido se constituyó no solo como forma de expansión y preservación histórica, sino como “vehículos o soportes de preservación de una imagen” (Brugnoli, 2006, p 12) importantes dentro de su contexto cultural. En este sentido, el tejido correspondería a un texto histórico como soporte de una memoria colectiva, donde cada cultura a través de milenios le impregnaría un sello distintivo y una resolución técnica, que facilita el día de hoy su identificación cultural y su aporte tecnológico y artístico.

Al igual que antaño, el soporte tecnológico como mecanismo artístico actual, permite adentrarnos a la significación de la performance como imagen de un relato artístico y político. Este discurso utilizaría al paisaje como característica de escenificación visual, repetible por el uso de soporte documental, estableciendo una suerte de archivo y sustrato nemotécnico como rasgo ontológico y herencia histórico-cultural del sentido del “ver”.

El corpus americano o amerindio en este sentido, estaría asociado a la potencia de la visualidad y su carácter sensorial, por lo mismo el escenario como corpus de la acción establece una narrativa segregada por el estereotipo del otro, en el sentido de la incompreensión de la identidad emanada del cuerpo material y social de lo desconocido. Por ejemplo, los españoles dentro de su lógica cristiana medievalista debieron incluir el escenario americano dentro de sus cánones conocidos, estableciendo con ello un imaginario bestiarario que incluyera toda la línea histórica occidental como búsqueda de una referencia visual conocida que explicara lo desconocido, con la finalidad de que mediante este mecanismo de resignificación se obtuviera la apropiación material e ideológica del “mundo descubierto”.

Los mitos nacidos del imaginario colectivo de los pueblos europeos acerca de las características de otras tierras y de los seres que las poblaban, en tiempos de los grandes descubrimientos y de creencias milenarias en lugares mitológicos, van a emigrar de las comarcas inaccesibles del Oriente al Nuevo Mundo. Se produce entonces una situación singular: los europeos creen que estos lugares de ensueño, pueden ser descubiertos, explorados y explotados (MAGASICH y DE BEER, 2001, 7).

De esta manera el escenario europeo se traslada a América bajo una explicación basada en mitos originarios que identifican lugares como el Paraíso, la Fuente de la juventud, la isla de San Brandan, la ciudad del Dorado, la ciudad de Los Césares o personajes como las Amazonas, los Acéfalos, los hombres de pie grande, y animales como el Grifo, dragones y sirenas; todo ello con la necesidad de dar una lógica conocida a los desconocidos mediante la continuidad narrativa de su historia. Este hecho le entregaría un corpus ideológico a su conquista, donde curiosamente es el mito quien activaría esta acción como fuente de archivo de lo “reconocible”, lugar desde donde el nativo sería inferiorizado en sus propios mitos originarios. Recordando desde el punto de vista histórico que esta situación no sería la primera dentro de la construcción narrativa historiográfica, puesto que Heródoto considerado el padre de la historia, elaboraría dentro de sus relatos su propia explicación cultural frente a culturas ya conocidas, como la persa o la egipcia. Estableciéndose con ello la característica en la crónica histórica del “ver para contar”.

La performance occidental en este aspecto, como acto de apropiación estaría vinculada al escenario americano bajo características históricas, culturales, paisajistas y estéticas de la significación del “ver y nombrar” como aspecto de pertenencia, generando con ello lo que Taylor (2015) ha denominado como archivo y requerimiento. En este sentido cabe agregar que la memoria americana en su condición primigenia también posee estos elementos de apropiación basados en la articulación del mito como concepción histórica, en donde encontramos a la geografía en su concepción toponímica (montañas, lagos, ríos), ligada a la vinculación étnica tras el acto de ver y nombrar, generando con ello la concepción archivística del tejido y la cerámica.

Es por ello que, tras el requerimiento histórico de la performance, existiría una asociación entre su representación y escenificación cultural como base de una preocupación antropológica, política, religiosa y popular en Latinoamérica. En este sentido, y como lo hemos expuesto, no habría una performance, sino “una narrativa poli vocal tras la utilización de objetos y cuerpos bajo una construcción efímera” (Gómez-Peña 2005). Esta construcción efímera estaría basada en la articulación del mito y su condición oral, puesto que, a pesar del rasgo de archivo del objeto, cuerpo, escenario, o texto; la oralidad tras el acto de decir acompañaría la función performativa visual de la performance, representando con ello un aspecto simbólico dentro la representación del mito, su universo y su

reiteración. Una estructura representativa y reiterativa, sucedida tras el acto de repetición visible en el video o fotografía como método archivístico y documental.

La performance del Niño del Plomo o del cerro El Plomo de Cecilia Vicuña guardaría vinculación con estas características históricas de la memoria, donde la oralidad vinculada al cántico ritual y el paisaje a la visualidad como soporte nemotécnico, es llevada gracias a mecanismos como el video, a salones o espacios de museos. Acercando de esta manera, la memoria ancestral a condiciones políticas actuales como el uso del agua. Este aspecto, constituye una finalidad respecto del mensaje implícito en la performance de esta artista, puesto que ella utiliza símbolos andinos para articular de manera visual una problemática respecto de la privatización del agua en Chile, donde cabe recordar que los niños ofrendados en las *Capacochas*, se convertían en una semilla de fertilidad (política y agraria) para los valles. Por lo mismo, Vicuña utiliza la potencia visual del tejido y el ritual para hacer un llamado a la conciencia y a la vinculación del hombre con la naturaleza. El ritual en este caso particular reconfigura su tiempo a través del uso de la tecnología, la potencia de la naturaleza y la imagen histórica, para conformar un nuevo archivo vinculado a aspectos y preocupaciones transversales dentro de la historia de la humanidad (Figura 3).

Figura 3 – El aspecto performativo de la obra de Cecilia Vicuña.



Fuente: Exposición *Quipu Mapocho* MNBA, Chile.

El aspecto performativo de la obra de Cecilia Vicuña, junto con sus instalaciones, pinturas, videos y música se encontraría inserto según Carolina Jorquera, en “un trabajo que es siempre acerca de los orígenes, respecto de un carácter sagrado del lugar y el ritual para acceder al otro mundo” (JORQUERA, 2016, p 301). El carácter sagrado dado por su condición histórica le entregaría al lugar un carácter místico que solo podría ser reconocido a través de las articulaciones

nemotécnicas, es decir, de los usos de la memoria y sus imágenes. Estos usos, permiten reconfigurar desde la ficción o la interpretación artística, ecos del pasado con el objetivo no solo de visibilizar un conocimiento ancestral, sino de articularlo en el presente y difundirlo mediante soportes tecnológicos, con el objetivo de ampliar un mensaje vinculado al rescate de los recursos naturales y el equilibrio entre el hombre y la naturaleza. Asimismo, la *Capacocha*, era llevada a cabo en su aspecto cosmológico, para devolver o restaurar la armonía política (implicando todo ámbito de orden), la cual evidentemente investiría al *Sapa Inka* del poder emanado de la acción performativa del ritual.

La idea de la naturaleza cíclica bajo una filosofía no occidental relacionada con la geografía establece a la construcción del paisaje como eje de la imagen del ritual. De esta manera la performance relaciona los ciclos de la naturaleza al tiempo ritual, entrando y saliendo de él, en función de la imagen presentada tanto en la cordillera de los Andes y su asociación con la divinidad incaica, o en el agua. En este sentido, la presentación de Vicuña intentaría a través de la experiencia establecer un ritual que conecte al espectador con los hilos de la historia, incluyendo con ello lo que George Didi-Huberman (2011) llamó la experiencia de la mirada. De esta manera el ritual y su carácter comunitario a través de esta asociación simbólica, encadena los eslabones del tiempo histórico de manera no continua, y por ende anacrónica. Al respecto Vicuña sostiene que varias culturas indígenas, tales como las de los pueblos quechuas, valoran el conocimiento que surge de la experiencia eufórica, típica de los ritos colectivos, en los cuales “the people are aware that they are larger than themselves” (COLEMAN, 2013, p 79); donde los participantes son conscientes de ser a la vez individuos y miembros de una comunidad.

Dentro de estas experiencias conectadas con el aspecto simbólico de la geografía, la historia y el ritual, encontramos el 2006 la performance de “la novia del Plomo”, la cual representa la idea de la artista frente a la personificación y significado de la estatuilla antropomorfa femenina con penacho rojo encontrada dentro del ajuar ofrendario del Niño del Plomo. No nos referiremos en profundidad a ello, puesto que será mencionado más adelante. Sin embargo, dentro del análisis performativo podemos afirmar, que la estatuilla en su contexto arqueológico (se reconoce por el análisis del vestuario/textil de la estatuilla) representa a la *Colla* o esposa principal del *Sapa Inka*, como parte de la construcción y rearticulación mítica del ritual de la *Capacocha*. En

este sentido, su presencia simbólica a través de la materialidad da cuenta de una ceremonia que necesita emular la realidad mediante el uso de una imagen material como acción performativa. La artista por otro lado construye una historia donde ella a través de la caracterización de un penacho rojo, personifica a la estatuilla como la novia del niño con el objetivo de visibilizar la acción femenina dentro del ritual andino, y con ello entregarle un soporte histórico a la voz femenina. Por un lado, el ritual andino rearticula y ordena el cosmos bajo la idea de los opuestos complementarios (femenino-masculino), mientras la artista intenta conjugar la integración y recuperación de la voz femenina.

En la performance “la novia del Plomo”, la artista ataviada con un penacho hecho de plumas de color rojo, danza, canta y recita un poema: “palabrar la tierra es la única arma permitida”⁶. Luego entre la audiencia, reparte un hilo de color rojo, además de atarse ella misma con un cordón de color blanco. Encontrándonos nuevamente con la simbología del semen masculino y el rojo aludido a lo fecundidad femenina de los opuestos complementarios andinos. Esta performance en vivo estaría acompañada bajo el sonido del viento, el vuelo de un cóndor y la imponente imagen del cerro El Plomo de telón de fondo (acompañada de mecanismos visuales y sonoros). Vicuña en este video, realiza un tejido en la tierra de la montaña, uniendo el espacio con un hilo de color rojo rodeado de plumas de cóndor. Ella es la novia del Niño del Plomo, afirma; por lo cual se viste con una imitación del penacho color rojo que acompaña la figurita femenina del ajuar del niño, simbolizando como ella asegura, la sangre menstrual unida al semen como fertilidad del río Mapocho. De esta manera, reconstruye a su manera, la dualidad entre lo femenino representado por ella y el color rojo, y lo masculino del niño, el *Apu*⁷ y el color blanco, en donde a través de la imagen y la palabra, realiza una nueva metáfora a través del “palabrar” como significado de “para arar” y su relación con la fertilidad. Por otro lado, la simbología del cóndor en el contexto andino representa al mensajero del mundo terrenal (*Kay Pacha*) con el de los dioses y ancestros (*Hanan Pacha*), es por ello que la imagen de esta ave acompaña al mensaje dado por el poema, para que este sea llevado y escuchado por los dioses.

⁶ Revítese <https://vimeo.com/234367109> “La novia del Plomo”.

⁷ Antigua deidad andina, conocida como ancestro o Señor.

Bajo esta misma temática, el año 2012 la artista presenta en la Galería de Patricia Ready (Santiago de Chile), una obra denominada “Mapocho”, la cual también unía la acción de las aguas del río Mapocho con el simbolismo del Niño del Plomo. Dicha muestra fue ofrendada por Vicuña al Niño del Plomo, donde junto con ello realizaría una acción performativa en el mismo río Mapocho, bajo una ritualidad musical y simbólica unida tras un hilo de color blanco.

On April 12th, 2012, Cecilia Vicuña and the Pichimuchina performed a ritual for the waters of the Mapocho River in Santiago Chile. This mighty river has dried up as a result of global warming and the privatization of water by corporations. The next day it rained and the river swelled for a few hours.

The performance took place outside of Galeria Patricia Ready, just before the opening of Aural, a solo exhibition by Cecilia Vicuña. Aural was dedicated to Kauri Paqsa, also known as El Niño del Plomo, the Inca child who gave his life to ensure the flow of the Mapocho River, many years ago. The removal of his body from its sacred burial ground at the birthplace of the river is regarded as the cause of the river’s death⁸.

Después de dicha performance, la artista aseguraría que tras su acción ritual y de ofrenda frente al río Mapocho, al *Apu* del Plomo y sus ancestros, haría llover en la capital de Santiago luego de un largo periodo de sequía. Aludiendo a este aspecto ritual y su significación tanto pasada como presente, José Pérez de Arce, fundador del grupo La Chimuchina, señala que existe una preocupación desde el mundo del arte con respecto a la historia y vida del río Mapocho como eje de vida de la ciudad de Santiago, en donde a través de la música es posible unir “elilorrojo unelamadre ielcanto conelrío Mapocho”⁹.

Esta acción performativa y ritual a través de la música, puede ser ejemplificada además en el trabajo llamado “canto al agua” presentado el 2015 también en la Galería de Patricia Ready. Este corresponde a una performance inspirada en el fluir del agua como elemento de vida presente en el disco “Kuntur Ko” (Agua

de cóndor), donde la simbología andina nuevamente juega un rol lingüístico e histórico como mecanismo de preservación de los glaciares y la escasez de agua dulce en el planeta. Asimismo, en el disco realizado el 2006, se presenta una canción llamada “Kuntur Niño” (Niño Cóndor) en alusión al Niño ofrendado en las alturas del Plomo, en donde se referencia el tema de la memoria, la historia y el agua ligadas a la imagen del niño: “En Chile, el cóndor y el agua de las historias, la memoria de su pueblo son el “songline”, la línea de un canto que entra en la tierra fecundándola” (Cecilia Vicuña, Poema Quipu Menstrual, 2006).

Conclusiones

El tejido en su matriz americana precolombina ha ejercido una acción nemotécnica y de distinción étnica a lo largo de la historia americana, creando con ello una imagen provista de un carácter sensorial como mecanismo de comunicación a través del desarrollo cultural de distintos pueblos americanos. Es bajo esta herencia que la artista Cecilia Vicuña, ha establecido una asociación entre el lenguaje/imagen creado por ella a través de los nudos de sus *quipus* y el de sus poemas, como una acción metafórica entre el surgimiento de las palabras y la expresividad del pensamiento humano emanado desde la matriz femenina, es decir, desde el lenguaje oral y su reminiscencia ancestral. En este sentido, bajo el aspecto metodológico científico, no es posible obviar el componente hegemónico que sostuvieron distintas etnias precolombinas bajo el manejo de la producción textil, y con ello lo que se deseaba contar y preservar. Recordando que el Incario se apropió de siglos de tecnología textil, elaborando un sello geométrico (*tocapu*) distintivo en su pictografía y simbología, gracias a la maestría de los artistas que fueron llevados al Cusco como centro productivo y de poder.

Para la artista la construcción de palabras o el juego semántico que ella ha establecido como sostén sensorial de su propuesta, por ejemplo “palabrar”, tiene una acción vinculante a través del sistema de tejidos, en donde la artista establece un juego como hilo mediador entre la acción del tejido (hacer y deshacer nudos) y la creación de palabras que evocan una tradición oral.

⁸ Extracto utilizado de <https://vimeo.com/45926754>. Material enviado por medio de correos personales con la artista (27 de agosto 2017). Disponible en la web para ser revisado. En él se presenta la performance de *Quipu Mapocho* como registro visual.

⁹ Página MNBA, Performance Mapocho. Agrupación La Chimuchina y Cecilia Vicuña. http://www.mnba.cl/617/w3-article-78471.html?_noredirect=1

En esta acción la artista no solo conjuraría una evocación al pasado, sino una cadena de historias o un hilo a modo de *quipu*, la cual establece una imagen anacrónica a través del tejido como una necesidad de resarcir y unir de manera consciente la memoria americana, tanto en su contingencia pasada como presente y futura. En donde bajo palabras de la misma artista, no es posible obviar el carácter ficcional que se le impregna a ello, puesto que el viaje/imagen a través de la memoria implica también este aspecto.

El papel de la naturaleza y su larga conexión con la historia del arte, desde el hombre de las cavernas y la pintura como lenguaje ritual, hasta su representación abstracta como mecanismo de deconstrucción en el cubismo, o su manifestación geométrica en el mundo incaico, ha establecido una imagen conectora entre el hombre y su espacio bajo mecanismos de representación como forma de entender y estar en el mundo. La delimitación surgida tras procesos de modernidad y posmodernidad ha ido fragmentando la relación entre el hombre y la naturaleza debido al avance tecnológico y la pérdida del espacio natural en pos de la urbanización, entonces, la naturaleza ha dejado de ser el escenario por excelencia para dar paso al hombre como dueño de ella y sus recursos. Es por esto que en la muestra “Quipu Mapocho”, la artista vuelve a utilizar el espacio natural a través de un viaje poético pero experiencial por el río Mapocho, desde su nacimiento en el cerro El Plomo hasta el Océano Pacífico, para visibilizar esa separación entre el hombre y el entorno, pero también exponer la necesidad de un equilibrio entre ellos bajo una reminiscencia que nos evoca la corriente artística *Land Art*. El arte en este sentido se conjuga con la experiencia como una articulación de conocimiento y aproximación no formal, o más bien vivencial, a través de una conexión con las fuerzas del medio ambiente como rechazo a la industrialización. Una forma netamente latinoamericana de conectar a la memoria con la imagen de la naturaleza y sus mitos primigenios.

La sensorialidad del ver y el oír como imágenes visuales y auditivas esta intrínsecamente relacionada con la América andina, a través de la construcción material de soportes comunicacionales y de difusión como los revisados en los *quipus* o textiles, como estructura del “ver para contar”. Este mismo soporte nemotécnico es rescatado por Cecilia Vicuña como sustrato y rescate de una forma de comunicación basado en la construcción de la palabra mediante una imagen.

La imagen técnica, fotografía o video permite vivenciar nuevamente la performance, conectando la sensorialidad de la propuesta con la experiencia,

introduciendo al espectador en la historia de un niño ofrendado hace más de quinientos años en un *Apu* prehispánico, en donde la emotividad de la imagen también juega un rol fundamental a la hora de evaluar la experiencia de la mirada.

Referencias

COLEMAN, Vera. *Cuerpo y universo: acercamientos pos humanistas a la materialidad en la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña*. 2013. Thesis (Requirements for the Degree Master of Arts) - Arizona State University, Mayo 2013. 135 p.

CORCUERA, Ruth. *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Impresores S.C.A., 1987.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

GARCILASO de la Vega, Inga. *Comentarios reales de los Incas [1609]*. Ediciones a cargo de Carlos Aranibar. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1991.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez., 2005. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>

JORQUERA, Carolina. *El camino de la conciencia. Mira Schendel / Victor Grippo / Cecilia Vicuña*. 2016. Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de filosofía y letras, 2016.

HOCES de la Guardia, Soledad; BRUGNOLI, Paulina. *Manual de técnicas textiles andinas: Terminaciones*. Publicación Proyecto Fondecyt N° 1010282, 2006.

KALAWSKI, Andrés. Acción, verdad y sentido: Potencia y límite de la performance en el ejercicio historiográfico. *Atenea*, Concepción, n. 513, p. 199-212, jul. 2016. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622016000100013>

MAGASICH Jorge y DE BEER Jean-Marc. *América Mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.

MARTÍNEZ, Isabel. *Textiles incas en el contexto de la Capacocha*. 2005. Tesis (Título profesional en arqueología) - Universidad Nacional de San Antonio de Abad, Cusco, 2005.

POMA DE AYALA, Guamán. *Nueva Coronica y Buen Gobierno (1615)*. Det Kongelige Bibliotek. Online <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>.

ROSTWOROWSKI, María. Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes. *Journal de la société des américanistes*, tomo 89, n. 2, p. 97-123, 2003. <https://doi.org/10.4000/jsa.1504>

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultura en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

VICUÑA, Cecilia. *Poema Quipu Menstrual*. 2006. Disponible <http://www.quipumenstrual.cl/poema.html>