



I tú: Cecilia Vicuña o la poética de la lengua rota

I tú: Cecilia Vicuña or the poetics of the broken language



Néstor Fernando Prieto Rojas
Universidad de la Sabana, Colombia
nestorprro@unisabana.edu.co

Cómo citar:

Prieto Rojas, N. F. (2025).
I tú: Cecilia Vicuña o la poética de la lengua rota. *Pucara*, 1(36).
<https://doi.org/10.18537/puc.36.01.04>

Resumen

Este ensayo propone un análisis lingüístico del poemario *I tú* (2004) de Cecilia Vicuña con el fin de explorar cómo la fragmentación lingüística, el nomadismo y la hibridez constituyen una poética que resignifica la noción de la “lengua rota” como un espacio de creación y resistencia. Se examina cómo las limitaciones inherentes al lenguaje fragmentario se transfiguran en un acto performativo que cuestiona y reconfigura las nociones tradicionales de identidad lingüística y cultural en contextos fronterizos. Asimismo, se propone conceptualizar la “lengua rota” como una metáfora y herramienta epistemológica para repensar el lugar del lenguaje en experiencias exílicas y nómadas. El análisis articula los conceptos de precariedad, hibridez y nomadismo presentes en la obra de Vicuña, proponiendo un modelo teórico para entender la lengua fronteriza como una identidad en transformación constante.

Abstract

This essay proposes a linguistic analysis of Cecilia Vicuña's poetry collection *I tú* (2004) in order to explore how linguistic fragmentation, nomadism, and hybridity constitute a poetics that resignifies the notion of the “broken language” as a space for creation and resistance. It examines how the inherent limitations of fragmentary language are transfigured into a performative act that challenges and reconfigures traditional notions of linguistic and cultural identity in border contexts. Furthermore, it proposes conceptualizing the “broken language” as both a metaphor and an epistemological tool for rethinking the role of language in exilic and nomadic experiences. The analysis articulates the concepts of precariousness, hybridity, and nomadism present in Vicuña's work, proposing a theoretical model for understanding the border language as an identity in constant transformation.

Recibido: 08/02/2025
Aprobado: 23/04/2025
Publicado: 13/06/2025

Palabras clave: lengua rota, hibridez lingüística, nomadismo, precariedad, performatividad

Keywords: broken language, linguistic hybridity, nomadism, precariousness, performativity

1. Introducción

La obra poética de Cecilia Vicuña se inscribe dentro de una tradición que explora las tensiones entre lenguaje, exilio e identidad fronteriza a través de un uso de la hibridez idiomática por medio de la lengua del poema. Su obra *I tú* (2004) conceptualiza la noción de “lengua rota”, un sistema lingüístico en constante movimiento que tiene como finalidad reflexionar sobre su propia condición como lengua híbrida. En este sentido, la poesía de Vicuña dialoga con una serie de propuestas teóricas y poéticas que abordan la relación entre lenguaje y desplazamiento. Gloria Anzaldúa, en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), introduce el concepto de “nepantla” para describir el estado intermedio de las identidades fronterizas, utilizando el spanglish como un acto de resistencia y creación lingüística. De manera similar, Sonia Guiñansaca, en su poemario *Nostalgia y Fronteras* (2023), explora la fragmentación lingüística y la hibridez del español, inglés y kichwa como una representación del desarraigo migratorio.

La obra de Vicuña transforma la precariedad del lenguaje exílico en un espacio creativo donde las lenguas híbridas dialogan, se entrecruzan y producen nuevos significados. En su poética se resignifica la palabra como un vehículo político, cultural y estético, demostrando que la fragmentación, lejos de ser una pérdida absoluta, puede convertirse en un acto de construcción y encuentro. Este estudio se centrará en el poemario *I tú* (2004), con el fin de examinar cómo la fragmentación lingüística, el nomadismo y la hibridez constituyen una poética que resignifica la noción de “lengua rota” como un espacio de creación y resistencia en contextos fronterizos. A través de un enfoque que combina teoría lingüística y crítica literaria se busca comprender las lenguas de frontera y la dinámica de la palabra poética en un contexto de desplazamiento. Con ello, se pretende contribuir a los debates actuales sobre literatura transnacional y la función del lenguaje en sociedades marcadas por la movilidad y la interconectividad global donde convergen la memoria, la identidad y la creación poética.

2. *I tú*, los ejes de una lengua rota y sin nombre

En 1973 Cecilia Vicuña, como tantos otros partidarios de la *Unidad Popular de Salvador Allende*, se convirtió en una exiliada cuando el golpe

militar tomó el poder de Chile. Quedó varada en Londres con una beca del British Council. Un año más tarde, en respuesta al golpe de estado, concibió la serie *Palabraromas*, que buscaba revelar los efectos poéticos y políticos que tienen las palabras sobre la realidad y la forma en la que las acciones desmantelan el lenguaje. En 1975 se refugió en Bogotá y finalmente en Nueva York. Pocos artistas tan golpeados por su circunstancia política han logrado articular una respuesta estética que, enfrentando los temores al cambio, también logran abrir espacio para la esperanza (Lippard et al., 2014). Con su obra, Vicuña nos convoca a combatir el olvido y a la urgencia de pensar en un presente, que es en el fondo una urgencia por el arte y la palabra.

I tú es un archivo híbrido publicado en el año 2004. En este texto la escritura tipográfica se mezcla con la escritura a mano. El archivo se presenta como un texto de una condición nómada, escrito en diferentes países y en distintas lenguas, en departamentos, habitaciones de hotel o aeropuertos. Esa condición mestiza le confiere a la materialidad de la escritura de este archivo un valor simbólico. Para la artista el texto no está escrito ni en inglés ni en español sino en una lengua intermedia, hecha a través de las uniones de las dos lenguas y que resultan legibles y a la vez ilegibles desde cada una de ellas.

De toda la obra poética de Cecilia Vicuña, *I tú* es el ejemplo más claro de la deconstrucción de la oposición saussureana entre significante y significado. En este poemario, la relación tradicional entre signo y referencia se desarticula, y las palabras adquieren una dimensión autónoma que sobrepasan su función comunicativa. Este proceso se manifiesta especialmente en el tratamiento de la escritura, que en la obra de Vicuña es un ritual que transforma el lenguaje en un espacio de reflexión y creación.

La escritura deviene un medio para cuestionar la condición exílica de las lenguas que se producen en espacios fronterizos. La voz poética problematiza cómo las lenguas, arrancadas de sus espacios, se reinventan al entrecruzarse con otras lenguas y culturas. Este cruce convierte al proceso de creación de la lengua en un vehículo para explorar la precariedad como el potencial creativo de las palabras. En este sentido, *I tú* aborda al lenguaje no como un sistema cerrado sino como un territorio en resignificación y en pertenencia múltiple.

El poemario fue escrito a principios del siglo XXI, durante los viajes de la poeta entre Nueva York, Santiago de Chile, España e Italia. Este poemario,

concebido como un archivo ritual, es el resultado de un desplazamiento continuo que la autora transformó en un modo de vida. La primera parte de la obra presenta un conjunto de caligramas y la segunda parte un grupo de poemas rítmicos que exploran categorías como el cuerpo textual, el espacio del poema y la dispersión del lenguaje. El archivo si bien está escrito en una lengua híbrida: español, inglés, también recupera términos del quechua o del sánscrito, términos intraducibles y que Vicuña emplea con la finalidad de reflejar la complejidad de una lengua que se produce a través de la mezcla. A través de esta hibridez, *I tú* convierte la fragmentación en un acto creativo.

Parte de los poemas de la segunda sección del libro versan sobre una metapoética, a través de la cual la autora reflexiona sobre la condición del lenguaje. En otras palabras, plantea una poesía que habla de su condición lingüística y de la materialidad de la lengua (Dasseleer, 2020), como podemos leer en el siguiente extracto del poema *del diario*:

Fui gravitando hacia una atención, un modo de ver el lenguaje que insistía siempre en la unión.

Vi que volvía a los poemas centrados en un conato, como en una fugacidad, buscando en ellos el fundamento de una otredad.

Un modo de ser en la lengua, atendiendo a la lengua dentro de la lengua, una sintaxis comunal. (Vicuña, 2004, p. 34)

La categoría de *sintaxis comunal* rompe la materia de creación dentro de la escritura y a través de ella construye sentidos colectivos. En esta poética subyace la lógica de una escritura como obraje y urdiembre, es decir, como una labor de artesano que vincula una práctica que expande sus límites con un cuerpo fragmentado que halla en la escritura un soporte con la actividad del obraje, un cuerpo orgánico y textual. En otras palabras, el poema piensa sobre su condición en la página y la forma en la que su lenguaje se materializa en lengua poética. Esta práctica inicia con una reflexión sobre el lenguaje, una indagación sobre sus estructuras y sus límites: “madre/ del habla/ imán/ del gen/ entwine/ the betwixt/ doble/ thread / palabra/ estrella/ mother/ of time/ el signo/ no es/ si no/ insi/ nua/ ción.” (Vicuña, 2004, p. 15). Al inicio de este apartado, titulado *gramma kellcani*, Vicuña manipula las palabras como herramientas y las enfrenta a su fragilidad y a su capacidad de transformarse.

En este ejercicio se piensa en la lengua como en una materialidad viva que tiene sus propios afectos. Luego, permite que la lengua hable por sí misma. Deja de ser una herramienta a través de la cual una voz poética se materializa: “¿Cuál/ entre medio/ es nues tro/ lu gar?/ res pond/ er/ es libar,/ ofrendar/ otra vez/ corazón/ del aquí/ luz del/ portal/ mei/ del migrar/ cambiar/ el corazón/ del estar/ el in mi/ grant/ e” (Vicuña, 2004, p. 17). La lengua rota deviene en una fuerza creativa, sin la intervención consciente de quien la produjo. En esa dinámica metapoética la lengua deja de ser un medio a través del cual se materializa la obra y se convierte en una identidad que produce su propio mundo; en otras palabras, que produce su propia sintaxis y por lo mismo, ofrece sus propias reglas de creación, siempre mutables a capricho de la diégesis de la voz poética.

Entusiasta por la forma, Vicuña siguió un camino menos ortodoxo que otros poetas y artistas que respondieron con su producción a la dictadura militar. Su trabajo apunta a una reflexión estética, una reflexión por el concepto. En su poesía se combinan el lenguaje, performance, instalación o videoarte y el concepto se concibe como el eje principal de una obra que apela a una interrogante por el soporte y el material, en definitiva, un cuestionamiento sobre la funcionalidad de la lengua y a través de esta interrogante se plantea una reflexión (Lippard et al., 2014). En otras palabras, los fragmentos frágiles de su trabajo poético parecen “apolíticos” pero solo en apariencia, pues guardan un mensaje de vulnerabilidad y de persistencia.

3. La precariedad como materia poética y lingüística

La materia orgánica es vulnerable. En esa fragilidad, Vicuña encontró un marco de creación. Lo precario consiste en recuperar el objeto de desecho y construir con él nuevos elementos. Esta estética presenta una apuesta por la resignificación de la palabra, no su reciclaje, sino su resignificación. Es decir, una operación que confiere nuevos sentidos a un objeto, a una palabra o a una acción. Dentro del lenguaje de su poesía lo precario se proyecta a través de sus palabramas (armas de palabras), es decir, una referencia a la relación entre el cuerpo y el armamento del lenguaje.

La deconstrucción morfológica de las palabras también parte de la operación de lo precario, una recuperación de la palabra desechada o de una palabra destruida, con la que se pretende reconstruir sus

sentidos y crear la lengua rota. Este gesto recupera y capta las palabras desechas, la basura dejada en el paisaje del lenguaje. Para Gamboa (2012) Vicuña apela por una poesía que supera el espacio de la letra en la página, que se sitúa en la ritualidad de la escritura y en la deconstrucción del concepto del signo lingüístico delimitado a partir de la oposición saussuriana.

Sin embargo, la materialidad lingüística se cristaliza también como un espacio de juego y de experimentación, con la morfología de una palabra que se corta desde un nuevo sentido de significados: “La lengua es una forma iluminada./ Sólo hace falta oír la atención, afinar el deseo./ La luz del sonido germina una vez deseada, des cubierta y con vocada” (Vicuña, 2004, p. 34).

Como explica Dasseleer (2020) la obra de Vicuña es el resultado de un desplazamiento forzado, producto de su huida de Chile durante la dictadura militar. Este exilio, lejos de ser por completo una huida física, se convirtió en una forma de habitar el espacio abandonado y a la vez en un mecanismo para poblar una lengua. El viaje, inicialmente de sobrevivencia, se transformó en un acto creativo y su desplazamiento se volvió una manera de producir sentidos sobre el viaje. Vicuña crea una lengua híbrida, que no es completamente ajena a ninguna, pero tampoco plenamente identificable con una sola; una lengua que, al ser parte de todas, se convierte en una lengua nueva, única y colectiva. Eso explica que la poeta no escriba solo en español y que haya adoptado una hibridez lingüística con la que rompe/corrompe la lengua y con a través de la contaminación reflexiona sobre las alteridades de una identidad lingüística que le es múltiple: “La lengua es el sueño de la con vivencia y la hermandad? O el deseo formando una po-ética del intercambio y la reciprocidad?/ La perpetua tensión entre el sí y el no, el doble es coger?” (Vicuña, 2004, p. 34). Esta interrogante revela la tensión intrínseca a su lenguaje híbrido, un espacio en el que las lenguas se funden en una forma de entender la identidad fronteriza.

Vicuña ha sabido moverse con facilidad entre diferentes espacios, resignificando la lengua de cada sitio y creando un desfase temporal que le permite concentrar la palabra en diversos códigos. Su obra, visual y poética, parte de una preocupación común: la relación entre palabra y espacio. En ella, se establece una interacción entre cuerpo, mirada y lenguas fragmentadas (y por supuesto fronteras), creando a través del lenguaje, un sitio en el que las

identidades se disgregan y se convierten en instantes reinterpretados, alejados de su linealidad original.

Un signo de esta contemporaneidad radica en su capacidad para observar lo heterogéneo, es decir, la interacción de su cuerpo poético con diversas lenguas, culturas y contextos o con otras esferas de representación. Su obra refleja una profunda reflexión sobre la diversidad de su tiempo. Agamben (2011) define esta contemporaneidad como una relación con el tiempo que se adhiere a él, pero también se distancia mediante un desfase y una “relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo” (p. 19). Esta misma relación se refleja en la obra de Vicuña, que no solo se inserta en su tiempo, sino que lo observa desde una distancia crítica. Produce un espacio de reflexión que cuestiona las estructuras temporales. Solo al distanciarse de la temporalidad inmediata, su voz poética puede mantener una mirada crítica, capaz de deconstruir el presente y abrir la posibilidad de nuevas formas de entender el tiempo.

Siguiendo esta línea, para Agamben (2011), lo contemporáneo es aquello que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra y su oscuridad más íntima. Retornemos al poema de Vicuña *del diario*:

Fredric Jameson dice: “Ahora es más fácil imaginar el final, que imaginar una salida.”

imán del gen

imaginar la vida, y no la destrucción, actuar por un instante como un ser in divi dual /comunal, sería el salto cuántico de la humanidad, escoger. (Vicuña, 2004, p. 35)

Volvemos a una reflexión sobre los momentos, sobre el tiempo último. Imaginar la vida a través de la lengua es una premisa que Vicuña ha tomado como base de su trabajo en las últimas décadas. Trabajar con lo precario es trabajar también con una imagen de la vida que se forma a través de un conjunto de símbolos de representación, como la palabra rota, que cobra un nuevo sentido a través de su fragmentación. A su vez, apela por una hibridez que rompe la autonomía estética al retornar a la esencia del lenguaje (Dasseleer, 2020). Sin embargo, su voz poética tampoco teme enfrentarse a esa imposibilidad del lenguaje del poema. Al enfrentarse a esa imposibilidad de la palabra y al fragmentar su morfología, contribuye a ejercer sobre ella una nueva comprensión de los lexemas.

Su lengua rota habita en un espacio ambiguo, uno que no tiene lugar fijo. La lengua escucha y responde al que la usa, y a través de este ejercicio puede ser habitada y marca un espacio que permite habitarla y producir con ella. Al hacerlo, se le otorga un lugar que puede habitar, pero sin perder su carácter nómada, pues esta condición de nomadismo viabiliza su existencia: “Una línea de fuerza que vive en la lengua y emerge como el llamado de un ser” (Vicuña, 2004, p. 27). La voz poética mezcla la lengua y renuncia a cualquier noción de pureza lingüística. En su ejercicio poético, la contaminación se vuelve un acto creador, donde la mezcla de lenguas abre nuevas posibilidades expresivas.

El nomadismo lleva consigo elementos de lo que encuentra en su camino; por ello, las lenguas nómadas han habitado diversos espacios y han perdurado a lo largo del tiempo, incorporando las culturas que encuentran como parte de su ejercicio de supervivencia. A través de este proceso, la lengua nómada se contamina con otras, se entrelaza con ellas y comparte palabras, significados y estructuras, creando un crisol de sentidos que transforma la lengua original como las que la atraviesan. El lenguaje es una piel que se encuentra con el otro y ese encuentro mezcla la lengua o en palabras de Barthes (2015): “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo” (p. 49), y este intercambio, cuasi corporal, genera una lengua compuesta de fragmentos, formada mediante la superposición de estructuras y términos, con una fragmentariedad que se refleja incluso en la forma en la que el poema se produce: “La lengua es la memoria de la especie, el código po-éti-co de una relación:/ el deseo e justicia, el jugueto e la unión,/ yuxta posición.” (Vicuña, 2004, p. 29).

La poética de la lengua rota dota al lenguaje de una consciencia autorreflexiva. La lengua es una memoria que un grupo arrastra y a través de la cual se construye una identidad y una marca para habitar los espacios. Sin embargo, en pocas ocasiones el hablante reflexiona tácitamente sobre su lengua (aunque implícitamente cada acto de habla es en realidad una reflexión sobre ella). La propia lengua nos muestra cómo desea ser producida, y con el tiempo consolida, a través de su uso, sus leyes de creación. Esta dinámica se traduce en lengua fragmentaria, formada por palabras que rompen con la concreción y rechazan las estructuras sólidas.

Las palabras se descomponen, generando nuevas posibilidades semánticas y cuestionando la relación tradicional entre significado y significante. La obra presenta un lenguaje en constante transgresión, con una fragmentación como una forma de resistencia y reinención a través de su propia precariedad. En este sentido, la mezcla, la ruptura y la hibridez son fundamentales para la supervivencia de esa lengua, que encuentra en su propia fragilidad un acto de creación:

La lengua es el sueño de la con vivencia y la hermandad? O el deseo formando una po-étia def intercambio y la reciprocidad?

la perpetua tensión entre el sí y el 00, el doble es coger?

Re cordar es volver a tocar la imagen, el gozo fugaz de la unión, la música del con, la com posición. (Vicuña, 2004, p. 35)

Ejerciendo un dominio performativo sobre la lengua, la voz poética presenta un ejercicio de exploración en torno a la precariedad y una reflexión sobre la condición del lenguaje y de sus hablantes. Por esto, para Monteleone (2001), al habitar un lenguaje y ejercer ese dominio, el *yo* ausente se vuelve en un repliegue de la lengua, pasando a desempeñar el rol de un ser habitado por la lengua, y permite que el hablante sea capaz de apropiarse de esa lengua entera para designarse como un *yo*.

En otras palabras, ese *yo*, aparentemente ausente como emisor, se convierte en un ente universal por el cual se manifiesta una lengua fragmentaria. El *yo* hablante se hace presente en el poema; sus palabras parten de un vacío nebuloso y se superponen en un presente vital. El caos se vuelve la lengua de fragmentos, y con ella se ejerce control sobre una realidad fracturada, en una lengua que solo puede surgir desde una realidad liminal, unida con los retazos de un espacio/lenguaje difuso, del espacio fronterizo: “Con jugar, dice, no sub yugar./ O así lo veía mi corazón embelesado en la con templa-ción./ templo del con” (Vicuña, 2004, p. 30). La figura del poeta no es el agente enunciator de un mensaje, sino una voz que sostiene y vehiculiza las palabras que permiten que la lengua del poema pase a un primer plano.

El espacio de la poesía se contiene a través de una palabra que se conduce por el poeta y a través del cual se materializa. Al resignificar este sentido la voz poética de Vicuña percibe a su lenguaje como

ajeno y sujeto a sí mismo. Es decir, es una voz que proviene del otro múltiple, que alimenta los significantes con los cuales el sentido del poema se produce; y entiende, a su vez, que estos significantes, estimulan el acto poético ya que con la fragmentación se crea una condición escritural que le permite encontrarse consigo misma mediante un juego de fragmentaciones: “Lo paradójal de la u/ nión./ “In di vi dual” quizás dice:/ in divi sa/ dual/ i dad/ del uno y el todo,/ a la vez” (Vicuña, 2004, p. 29). Esta práctica marca la existencia de una lengua comunal, que se ejerce colectivamente a través de una voz coral. El cuerpo de cada hablante, aunque carece de un espacio físico propio, se vuelve vehículo de una voz colectiva que, a su vez, carece de un espacio fijo.

En esta praxis, se adopta una postura performativa que da visibilidad a la lengua y le otorga un espacio simbólico, aunque no necesariamente de agenciamiento. La lengua se encarna en estos hablantes, quienes, al adoptar su precariedad, acceden a hacer de sus cuerpos un espacio de posicionamiento lingüístico. Para Prieto (2016), a través de la figura del nomadismo, aquella que está vinculada a las experiencias exílicas, se pone en juego una práctica del cruce de territorios. La poesía de Vicuña agrega Prieto, piensa en la condición del nómada y del migrante a través de un ejercicio relacionado con concebir cómo la lengua se modifica en este proceso.

El proceso exílico que atraviesa la lengua del nómada y del migrante se origina por un proceso violento, sin que por ello deje de ser genético de un producto multicultural y multilingüístico. La condición exílica rompe y desterritorializa la lengua, dejándola sin un espacio propio. Al ser arrancada violentamente y fragmentada, esa lengua sin espacio se convierte en un territorio precario, despojado de su integridad y de su contexto originario, la condición de cualquier lengua que pierde su espacio debido al nomadismo o al exilio.

La poética de lo precario también ha tomado sustento en la necesidad de considerar la lengua como un aparato político. La lengua rota nos parece imposible pues su fragmentación resulta difusa y superficialmente aparece como una estructura sin espacio que a su vez carece de una base de sostenimiento. A modo de ver de Prieto (2016), Vicuña explora las etimologías derivando, a menudo, en un estudio neológico de los términos. De esta manera la práctica de recordar se vuelve en un entretejimiento de los hilos, lo que hace que las cuerdas fundamentales de la memoria se entretejan también y

se produzca un sobrecogimiento del recuerdo. En este proceso la palabra se corta y adquiere una significación nueva. La fragmentación morfológica del término produce, en gran medida, una recomposición de sus significados:

alba del habla,
amanecer del estar,
palíndrome del tiempo
alquimia del nombre
el instan
El alma es co-autora del instante.
Humberto Giannini
El continuum del tiempo es cortar.
Tem
P
oral.
la lengua nos oye. el silencio es su mar.
(Vicuña, 2004, p. 24)

En *Fábulas del comienzo y restos del origen* la palabra se desenhebra y de sus lexemas se crea un nuevo lenguaje, un relato del lenguaje infantil. El poema se construye desde las visiones del inconsciente que sobrepasan incluso el lenguaje, que se vuelve insostenible, incapaz de abarcar las cosas, de dar cuenta de una realidad y donde el habla adulta es imposible. En la lengua rota solo el habla infantil, aquella que compara las similitudes fonéticas o separa las palabras con la finalidad de trazar con ellas nuevos sentidos de las oraciones, puede aprenderse de una realidad igual de nómada y exílica:

El có-digo fue primero el tronco caudex, una metonimia de la inscripción tallada en él. Antes de ser “ley” o “juzgar”, lus, “jura,” fue una forma de ha-blar, un rito. (Vicuña, 2004, p. 38)

Una paradoja que relaciona al ser humano y al lenguaje es que las palabras tienen detrás de sí la nada y que el ser humano es a su vez una nada sin que el lenguaje lo constituya. Estamos atados al lenguaje, condenados tal vez a ser manifestados por él, a someternos a sus formas y a sus redes. Clasificamos, desclasificamos, nombramos y silenciamos. Todo acto atraviesa por un proceso lingüístico que confiere a un elemento una categoría, una cualidad, un espacio en el imaginario lingüístico que construimos para que ese sujeto-objeto pase a ser parte de aquello que solo existe cuando es dentro de la palabra. Solo *somos* cuando somos enunciados, cuando somos dichos por el otro. Y, sin embargo,

en una lengua rota la enunciación de un elemento puede ser diversa. Un término enunciado en una lengua contiene en sí mismo múltiples conceptos y ese valor puede ser nombrado de formas tan diversas pues se atraviesa un proceso de nomadismo que aglutina las distintas normas de enunciarlo en las diferentes lenguas que lo producen. La lengua que crea Vicuña carece de un agenciamiento pues sus significados son complejos de situar, no tiene nombre y aun así sabemos que existe pues sus hablantes la habitan:

De Inmediato comprendí que su lengua no era ni español ni inglés, sino un lenguaje intermedio, “legible” o “ilegible” desde los dos. Un puente verbal Igualmente existente y posible en los dos. “El verbo Instar, urgir, presionar, rogar y exigir, aparece en español en 1490.” “Súplica o petición. Urgir la pronta ejecución de una cosa” (Real Academia Española). (Vicuña, 2004, p. 40)

El *cognado potens* relaciona los términos que tienen una ortografía, significado o una pronunciación similar. Ese parecido es, a menudo, un parentesco compartido entre idiomas o el resultado de un préstamo lingüístico moderno. Para Vicuña, al deshebrar la palabra, al buscar sus rastros lingüísticos más antiguos y encontrar esos cognados se construye “un puente hacia la memoria de un origen siempre potencial, un instante de disolución y creación a la vez” (Vicuña, 2004, p. 40). Al fragmentar la palabra se generan esas hebras que se unen con otras y dan como resultado nuevos términos, divididos pero que en su violencia cargan un eje potencial de la creación poética.

4. La lengua rota como producto de una condición exílica

La lengua de *I tú* es un espacio mestizo, marcado por las condiciones exílicas y el desarraigo. Estas experiencias, lejos de destruir el lenguaje, lo transforman: lo obligan a desplazarse y a mezclarse, pero es precisamente en este proceso donde la lengua encuentra los medios para resistir y sobrevivir. En palabras de Vicuña, todo comienza con una irrupción: “como una palabra ondeada, una ola que caía en mi cuaderno nocturno. Se abrió y me invitó a entrar” (Vicuña, 2004, p. 40). El acto inaugural fragmenta el lenguaje, que se descompone en palabras que se multiplican: “adivinanza que se abre y desdobra para dar lugar a una más” (2004, p. 40). La palabra

deviene en núcleo generador. Las palabras fragmentadas no son vestigios del pasado, sino entidades vivas que, al desplegarse y multiplicarse, amplían el horizonte del lenguaje. Así, *I tú* expone la violencia del desarraigo a la vez que celebra la capacidad del lenguaje para reconstituirse y florecer en medio de la fragmentación.

El poema es a la vez creador y producto de la lengua rota. A través del acto poético, el poema articula un lenguaje fragmentado y permite reflexionar sobre los mecanismos a través de los cuales la lengua se genera, se deforma y se resignifica. No refleja la realidad externa, sino que su producto poético permite comprender los mecanismos con los cuales la lengua se transcribe: “la sangre del poema es una tinta celestial./ Una savia estelar que nos con templa bebiéndola./ El instante es la cuerda vital, el aliento que toca el nombrar” (2004, p. 21). El poema se vuelve un espacio autónomo donde el lenguaje se sostiene a sí mismo. Incluso en condiciones precarias, donde el ser humano y el lenguaje están limitados por su propia finitud, el poema encuentra una certeza: la palabra como soporte del lenguaje.

Las sonoridades y los recursos como la paronomasia permiten aglutinar palabras que comparten raíces comunes o cognados. Estas cercanías fonéticas y morfológicas generan contrastes semánticos y construyen una teoría del lenguaje y de la poesía. Este fenómeno transforma el poema en un espacio experimental del lenguaje, donde las fricciones entre la disolución del sentido y la invención de nuevas formas discursivas permiten explorar maneras nuevas de construir significado.

A pesar de las condiciones precarias por las cuales el ser humano queda limitado al lenguaje y por las cuales también el lenguaje no es nada fuera de sí mismo, el poema halla en su lengua y en su palabra una certeza a la que sostenerse, contenido en sí mismo. El poema encuentra su certeza en la palabra que sostiene al lenguaje, en las sonoridades, en los recursos de la paronomasia que aglutina a las palabras que comparten esos cognados. Por ello, en la obra de Vicuña el poema encuentra un lugar en las cercanía fonéticas y morfológicas que producen una teoría de la poesía y una teoría del lenguaje, y en ese lugar de enunciación producen contrastes semánticos.

La lógica del poema es ostensible en los desplazamientos que incluso visualmente se entretajan en las páginas. A modo de ver de Prieto (2016) esos diálogos construyen un discurso con palabras

trasladadas de lejos. Existe un dialogo comunitario. Dialogan poetas, filósofos, la filosofía andina con la filosofía occidental y juntos se equiparan, en sus propias lenguas. En ese diálogo translingüístico la voz poética entreteje su lejanía, su condición exílica:

El tiempo despierta al interior del hablar.

Despertar, “to awake” o “awak”, “el que teje”?

“Hay que acompañar el hilo”, dice Don Pablo, jalando

y soltando a la vez la cuerda de un trompo para hacer-lo bailar.

El Buda, oyó el tocar de una cuerda y se iluminó: muy ti-rante se corta, muy suelta no canta.

Una lengua ve en la otra el interior del estar.

El poema se desvanece en el vórtice entre las dos. (Vicuña, 2004, p. 25)

Diferentes lenguas se aglutinan en un mismo discurso y este se despliega de manera coral. Un elemento convoca a otro y ese elemento a su vez se convierte en el detonante para arrastrar la memoria de otro. El lenguaje produce el tiempo, se concibe en su interioridad y la lengua, por otro lado, clasifica las formas de esas categorías contenidas en cada palabra y finalmente es el poema, contenido en el vórtice de las dos lenguas las que las unen y las entrecruzan.

Esa poética/genética de la lengua del poema es la que produce el entrelazamiento de las lenguas fragmentadas. El poema es capaz de producir una sintaxis nómada, de reconocer las reglas de la lengua que generó y con ello, de establecer puntos en los cuales la lengua se cruza con otras lenguas y amplía sus vórtices.

El lenguaje es el fundamento del ser. Sin embargo, ese ser es vacilante, es un yo oscilante entre una existencia y una nada (Mayet, 2021). Por ello, a través del poema existe una posibilidad de volverse otro, lo que produce también una posibilidad de ser en el mundo, de huir de esa nada del lenguaje vacío, de ser conscientes del lenguaje y de la lengua. Ese ser otro en Vicuña adopta la consciencia del trabajo sobre la precariedad, sobre las condiciones exílicas a través de las cuales la lengua también pasa a participar. Tiene plena consciencia de la forma en la que esa condición de la precariedad adopta una percepción vacilante de la realidad, una indeterminación del espacio y del tiempo.

La ilusión del monolingüismo se arruina en la medida que, en el poema, que es dicho por un hablante, se inscribe las voces corales, que ejercen una soberanía lingüística y que se reconocen en la multiplicidad de formas del decir. La poesía “debe comenzar y terminar en el aire, el flujo vital circula de manera agenciada para territorializar y desterritorializarse como devenir entre la conciencia individual y la consciencia social” (Rojas, 2022, p. 114). Al concebir la idea de un poema que tenga su genética y fin en el aire se opta por una semantización sobre el acto poético y sobre el origen de la lengua del poema.

La lengua del poema produce una serie de fisuras en la palabra por las cuales se rompe el lenguaje. Lo dicho queda imposibilitado en lo monolingüe y esa imposibilidad es la que lleva a la voz poética creada por Vicuña a concebir las condiciones exílicas de la lengua como una posibilidad para producir nuevas lenguas y con ello, concebir también una forma genética del poema, una forma en la que la lengua del poema se comunique a sí mismo. En otras palabras, su contenido no es sino el propio poema, conteniéndose a sí mismo, un medio en sí que tiene para auto expresarse a través de un lenguaje construido para este fin.

Ese retorno a las formas es un mecanismo para regresar a un problema sobre el lenguaje del poema: la poesía es la que reconstruye el lenguaje con el que quiere ser dicho y ser enunciado. Existe en ese lenguaje, que el propio poema va produciendo, en unas no reglas de comprensión, es decir, vías de existencia que no condicionan ni limitan su producción lingüística, sino que más bien aportan formas de entendimiento de la lengua que se genera. Las reglas, como hemos señalado antes, están en el propio poema y son mutables. De esta manera, con lo anterior también comprendemos que el centro del lenguaje, antes puesto en el hablante, queda desplazado y desestabilizado a una consciencia lógica del acto poético como productor de las reglas de comprensión de la lengua rota.

La lengua se comunica a sí misma y cada lengua no sostiene sino a su propia condición lingüística. El contenido de la lengua no es sino la lengua misma y las normas que la condicionan. La lengua es su propio fin y su propósito. Bajo esta condición, el poema también un fin en sí mismo, un producto cobijado por la fragmentariedad que rige su operatividad exílica, que se abstrae dentro de las normas sintácticas que se generan en su decir.

Su poética se basa principalmente en la resignificación de la palabra otorgándole sentidos poéticos/políticos e incluyendo, en su escritura, una performatividad de un cuerpo que carga un lenguaje. La apuesta contemporánea de Vicuña es operar con ese cuerpo activo de la tejedora o del tejedor, que construye con manos y pies, que hace de una técnica mental también una acción física. Performatividad que lleva a su poesía a instalarse en un presente de movimiento continuo, a revelar, desde su tiempo, acciones pasadas que se suscriben a un presente, un espacio donde la palabra se expande y se fragmenta en el poema y con su fragmentación capta nuevos significados.

Existe un verbo latino: *texere* que dio al español sustantivos como *tejido* o verbos como *tejer*. De su participio, *textus*, proviene el sustantivo *texto*. En todos los términos que derivaron de este verbo (*texto*, *tejido* o *técnica*) subyace la acción de tejer como una técnica manual, de construir algo con una hebra. También la palabra sánscrita *sutra* significa hilo y texto. Tomando en consideración esta etimología, no es casualidad que Vicuña opere con el tejido, con el texto y con la palabra rota como parte de su acción creativa.

5. Conclusiones

Ninguna palabra es inocente. No hay ingenuidad en sus usos, en sus goces, en su sentido ni en su estructura. La morfología de Vicuña, su lengua rota y fragmentada, apunta por comprender la consecuencia de un lenguaje que carga un estallido, la *palabrarma* que revela el efecto poético/político que la palabra tiene sobre una realidad y la revierte. Cuando se juega con la palabra rota se traza con ella nuevos sentidos. Como quien teje y cambia de hebras para dar al tejido nuevos matices y formar con él un objeto de diversos colores o matices.

La poética de la lengua rota en *I tú* es un ejercicio de experimentación que reconfigura la lengua desde la precariedad y el nomadismo. Cecilia Vicuña demuestra que la fragmentación lingüística, lejos de ser una pérdida, es un mecanismo de resistencia que expande los límites de la expresión poética y revela las tensiones inherentes a la identidad exílica. En este proceso, la hibridez lingüística subvierte las dicotomías tradicionales entre significante y significado y establece un espacio en el que las lenguas en tránsito dialogan y generan sentidos que no se limitan a una sola tradición discursiva. La palabra rota, por tanto, no es una renuncia a la

comunicación, como una apertura hacia nuevas formas de comprensión y de habitabilidad del lenguaje.

I tú se inscribe en una tradición poética que convierte el cuestionamiento de la materialidad del signo lingüístico en un territorio de desplazamiento y de creación. A través de su escritura, Vicuña articula una sintaxis nómada en la que la performatividad de la palabra se traduce en un gesto político y estético. La fragmentación, en tal sentido, es un acto generativo: al romper con las estructuras fijas, el lenguaje poético se abre a la posibilidad de una resignificación continua. En la poética de Vicuña, la lengua deja de ser un instrumento estático para convertirse en un organismo vivo que se construye en movimiento, en inestabilidad y en resistencia.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Néstor Fernando Prieto Rojas, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** Pucara, 2025.

Referencias

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo editora.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Barthes, R. (2015). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Turolero.
- Dasseleer, C. (2020). La hibridez como heteronomía de la poesía contemporánea. el caso de la obra de Cecilia Vicuña. *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (4): 495-517. <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.021>
- Gamboa, J. (2012). Cecilia Vicuña. Trama y urdimbre de la palabra: el tejido / texto. *Revista de literaturas populares* 1(7): 505-521. <http://rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=574>
- Guiñansaca, S. (2023). *Nostalgia y Fronteras*. Severo Editorial.
- Lippard, L., Vicuña, C., y Varas, P. (2014). *Artists for Democracy: el Archivo de Cecilia Vicuña*. Museo nacional de Bellas Artes.
- Mayet, G. (2021). Samuel Beckett, la poesía de lo imposible. *Beckettiana*. (18): 29-42. <https://doi.org/10.34096/beckettiana.n18.10838>
- Monteleone, J. (2001). La pregunta por el objeto (Genovese, Freidemberg, Kamenszain, Bellessi). *Literatura Argentina: Perspectivas de fin de siglo*. (2): 59-108. Impreso.
- Prieto, J. (2016). Hilos transversales. Nomadismo en la poesía de Cecilia Vicuña. O Ette y J Prieto (Eds.), *Poéticas del presente: perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*, (pp. 237/258). Iberoamericana Frankfurt am Main.
- Rojas, G. (2022). Teoría de la poesía en *Sabor a mí* y *Palabraromas* de Cecilia Vicuña. *Árboles y Rizomas*, 1(4): 109-118. <https://doi.org/10.35588/ayr.v4i1.5378>
- Vicuña, C. (2004). *I tú*. Tsé Tsé.