

2000

Hilos y palabras: Diseños de una ginotradición (Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña)

Sharon Keefe Ugalde

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Ugalde, Sharon Keefe (Primavera 2000) "Hilos y palabras: Diseños de una ginotradición (Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña)," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 4. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/4>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

HILOS Y PALABRAS: DISEÑOS DE UNA GINOTRADICIÓN (ROSARIO CASTELLANOS, PAT MORA Y CECILIA VICUÑA)

Sharon Keefe Ugalde
Southwest Texas State University

Demarcarse la poesía escrita por mujeres como un campo literario a parte conlleva el riesgo de perpetuar la marginalización histórica de la voz femenina. Pero, paradójicamente, la consideración de un corpus de textos escritos por mujeres revela—con claridad sorprendente—cómo las autoras de la segunda mitad del siglo XX colectivamente van redefiniendo, a un paso cada vez más acelerado, los límites y la naturaleza misma tanto de la Tradición literaria como de las tradiciones que han existido en los intersticios del canon oficial. El estudio de la poesía escrita por mujeres nos ofrece un lugar único desde donde divisar unas estrategias textuales que reconfiguran la feminidad normativa y, más ampliamente, las estructuras fundamentales de la cultura occidental. Las estrategias, no siempre visibles en la obra de una sola poeta, se repiten más allá de las fronteras nacionales y más allá de las diferentes expresiones artísticas.

Antes de señalar las características de la elaboración reciente de las formulaciones fundacionales de la literatura de mujeres, es necesario hacer una advertencia. Hablar de afinidades temáticas, estructurales o estilísticas no es una afirmación de que exista la poesía de la mujer, esencial y absoluta. Si algo se ha hecho evidente en los últimos treinta años es que las poetas, al acceder al poder de la autoinscripción, están configurando y estrenando una gama amplia de posiciones de sujeto. No todas las autoras se enfocan explícitamente en la temática de la mujer, aunque el hecho mismo de acercarse a la palabra sin los obstáculos que enfrentaron sus antecesoras en el siglo pasado, es en sí un acto que afirma y contribuye a la evolución de la feminidad normativa.

Las múltiples cuerdas que resuenan en la ginotradición poética de la segunda mitad del siglo XX comparten entre sí una afirmación del fin de la inexistencia especular de la mujer y el deseo de la construcción textual de las mujeres como sujetos.¹ En la poesía analizada en este estudio, estas formulaciones fundamentales se manifiestan en unas cuerdas específicas que se oyen con claridad y fuerza. Sobresalen las siguientes: 1) El rechazo de las estructuras de dominación, 2) La afirmación de una tradición femenina de creación que traspasa los límites cronológicos y la división entre artesanía y arte, 3) El rescate de una esfera primogénita asociada con la Diosa prepatriarcal, con la naturaleza y, en algunos casos, con la memoria mítica indígena, y 4) La formulación de visiones alternativas de sistemas de valores, organización social, e interacción humana. El listado no es completo. No puede ser completo porque las voces de las mujeres siempre están en el proceso de definirse, y porque refleja la poesía seleccionada para este estudio, aunque en muchos aspectos es representativa de un corpus más amplio.

A la hora de escoger unas obras para indagar más a fondo la evolución actual de una ginotradición, el/la investigador/a puede sentirse abrumado/a por la abundancia de textos. Fue la imagen de una tejedora indígena que me guió a tres autoras en cuya poesía el registro del tejer contribuye de una forma significativa a su riqueza expresiva. Con el tejer como hilo del análisis llegué a la poesía de la mexicana Rosario Castellanos (1925-1974) y a la de dos latinas de los Estados Unidos, Pat Mora (1942-), propiamente llamada chicana por su ascendencia mexicana, y Cecilia Vicuña (1948-), una chilena que reside en Nueva York.

Contra sistemas de dominación. La imagen de la tejedora es polivalente y cada autora la recrea con distintos matices, pero subyace en la superabundancia de significación una formulación matriz, que Gladys Ilarregui resume de la forma siguiente: la figura llama a “un tipo de escritura primogénita, incrustada en la historicidad de las mujeres vencidas, antes de ser vencidas” y a un intento de “rescatar esa palabra tejida con la autoridad de una tradición indígena” (16). Como intertexto la figura inicia un diálogo confrontacional frente a un orden que perpetua estructuras jerárquicas de dominación. El rechazo de la subyugación, evidente sobre todo en Castellanos, que se crió entre los indígenas del estado de Chiapas, se expresa con alusiones a la colonización de las poblaciones autóctonas. Las estructuras del poder cuestionadas, sin embargo, impactan por igual a la mujer. La tejedora, por ser indígena y mujer, representa a los dos grupos.

El referirse a los tejidos nos devuelve a la historicidad oral, a los tiempos antes de que los intérpretes colonizadores de la cultura terminaron por legitimar la escritura como el único modo de ‘contarse’ (Ilarregui 10). La legitimación exclusiva de la escritura significó, como recalca Walter Mignolo, el no reconocimiento y menos la absorción, de otros sistemas de signos,

como el del tejido y del *quipus*. Las definiciones eurocéntricas afirman que las mujeres indígenas son un grupo sin escritura propia, a pesar de que sus tejidos responden a un sistema de expresiones escriturales folclóricas, “en cuyas líneas podía leerse la jerarquía sagrada o secular, el rango, el momento de celebración, el estado de la sociedad; producían también un conocimiento en el que podía leerse esa sociedad indígena desplazada por la sociedad colonial. Es decir, las indígenas hacían historia, narrando desde sus manos el mundo de su núcleo familiar y social” (Ibarregui 11).

Afirmación de una tradición femenina de creación artística. La imagen de la tejedora realza específicamente el papel de las indígenas como artistas y narradoras de los mitos e historiadoras de una identidad cultural. El tejido como espacio de la creación femenina indígena sobrevive en los intersticios de la cultura dominante latinoamericana. Como síntesis de la memoria mítica precolombina y de prácticas culturales vivas sirve de puente entre el pasado y el presente. Es una imagen que potencia la fuerza libertadora de la memoria mítica en el proceso de la construcción de unas identidades étnicas-femeninas en el discurso poético actual. El énfasis en la continuidad temporal impide que las alusiones pre-colombinas se conviertan en signos vacíos desarraigados de un contexto histórico concreto.²

Una declaración en 1992 de Pedro Meza Meza, presidente de una cooperativa de unos 800 tejedores *tzoltziles* y *tzeltzales*, subraya el papel que todavía hoy tiene el arte de tejer en la preservación cultural: “El textil es el culto que reafirma nuestra identidad y nuestro respeto a la madre naturaleza” (Orellana 51). Algunas tejedoras entrevistadas ponen énfasis en la relación estrecha que existe entre la mujer y el arte de tejer. Me Peshu, por ejemplo, explica que “su abuela le enseñó su oficio y por eso ya adulta, se acostumbró a rezarle cuando le salían mal los tejidos” (Orellana 48). El mundo religioso mexicano realzaba la femineidad del arte de tejer. La diosa Tlazoteotl, La Gran Tejedora, simbolizaba “el embarazo, la luna, los períodos menstruales y la sexualidad. Metafóricamente la actividad de tejer/se estaba asociada con la reproducción y la fertilidad” (Ibarregui 12). En su estudio de un *huipil* ceremonial tejido en 1955 en Magdalena, Chiapas, Walter F. Morris, uno de los primeros investigadores en analizar un *huipil* entero como un texto narrativo-simbólico, destaca varios elementos femeninos: los sapos en línea a lo largo de la parte inferior simbolizan la femineidad y la fertilidad y la x, de *xpolok*, es una marca del sexo femenino (67, 69). Añade: “Los diseños del tejido central, que irradian de la cabeza de la mujer que viste el *huipil* mientras oficia durante las ceremonias religiosas, la sitúan simbólicamente en el centro del universo” (69).

El rescate de la Diosa y visiones alternativas para la humanidad. La tejedora como memoria mítica pertenece simultáneamente a dos esferas, la indígena latinoamericana y la matriarcal. La entrada de la mujer escritora de la actualidad en el espacio mítico, donde rescata a figuras matriarcales para

luego reimaginarlas es, según Estelle Lauter, una estrategia textual que permite configurar a la mujer como un sujeto con poderes y con poder. Rescatar a la Gran Madre Cósmica, símbolo de la fertilidad de la mujer en armonía con la fertilidad de la tierra, cuestiona el orden cultural que borró su existencia. La reaparición de la Diosa permite a las escritoras contemporáneas nombrar su propia cosmología y comprender su sexualidad femenina en relación con la historia matrística de la creación.³

La percepción de la energía sexual femenina en relación con los ciclos del cosmos y de la naturaleza transforma a la Diosa en signo de una relocalización del ser humano en la naturaleza. Es Ella, la Madre Tierra, que autoriza el discurso ecofeminista y ciertos mitos y prácticas indígenas. Recordar, legitimar y valorar el cuerpo de la cultura de la Gran Madre permite, como asevera Gloria Feman Orenstein (30), “entretejer mundos que han sido separados y despedazados—el mundo de los fenómenos y el mundo espiritual, el mundo de la prehistoria y el mundo de la historia escrita, el mundo sagrado y el mundo profano.”

Una de las manifestaciones más frecuentes de la “re-externalización” de los fenómenos invisibles asociados con el mundo matrístico es la figura de la Vieja, a veces en forma de la Bruja, la Curandera, o la Hechicera. Se manifiesta tanto en la pintura, por ejemplo, en los cuadros precursores de Leonora Carrington, como en la poesía.⁴ Asociada con la muerte, la Vieja representa el ciclo total—la vida, la muerte y la regeneración— y, por lo tanto, una profunda sabiduría. El arquetipo de la curandera/bruja—que emerge del espacio matrístico, donde se cotillea con la tejedora mítica— aparece con frecuencia en la poesía de Pat Mora, como en la de otras chicanas, quienes, según Tey Diana Robledo (83), encuentran en su sabiduría intuitiva y cognitiva y su arraigo en la naturaleza, una autorización del discurso femenino/chicano y una inspiración para reimaginar las interrelaciones humanas.

Con este esbozo de la relación entre la imagen polivalente de la tejedora y las cuatro características señaladas arriba de una ginotradición, pasamos a analizar unos poemas de las tres autoras a las cuales nos lleva el hilo del tejido.

Rosario Castellanos. El título de un libro tardío de Castellanos, *En la tierra de un medio* (1972), revela el estado psíquico de la poeta-hablante. Se siente enajenada, como si viviera en un estado de perpetuo exilio. Esta localización precaria—llamado *ser dos* por Myriam Díaz-Diocaretz (96)— proviene de ser una mujer en un orden que excluye a la mujer, y ser simultáneamente una mujer en un mundo, entrevisto en el imaginario, que incluye a la mujer. Se vislumbra la posibilidad de la reterritorialización femenina en la obra de Castellanos, pero siempre queda fuera del alcance. Una representación del espacio deseado es la recreación de un mundo indígena, envuelto en un aire casi mágico y arraigado en una convivencia

íntima con la Tierra. El poema “Tejedoras de Zinacanta” (*El rescate del mundo*, 1952) sirve de ejemplo:

1	Al valle de las nubes
2	y los delgados pinos,
3	al de grandes rebaños
4	—Zinacanta— he venido.
5	
6	Vengo como quien soy,
7	sin casa y sin amigo,
8	a ver a unas mujeres
10	de labor y sigilo.
11	
12	Qué misteriosa y hábil
13	su mano entre los hilos;
14	mezcla extraños colores,
15	dibuja raros signos.
16	No sé lo que trabajan
17	en el telar que es mío.
18	Tejedoras, mostradme
19	mi destino. <i>(Meditaciones 112)</i>

En el poema la significación del tejer no se limita a un recuerdo de la niñez o a una descripción costumbrista del colorido de los rebozos de las zinacantecas. A nivel imaginario, expresa un intento de (re)crear un lugar donde una subjetividad puede realizarse sin tener que enfrentarse con límites opresivos. Dentro del espacio textual, la realidad abstracta indígena y femenina deja de ser marginal, un reposicionamiento que subvierte el discurso monológico occidental. Sin embargo, las indígenas siguen como objeto de la mirada del Otro y no hablan con voz propia. La hablante es una extranjera que ha ido a Zinacanta (“he venido”), pero **no** llega con actitud de autoridad absoluta, sino en un estado de disponibilidad (“sin casa”) y sola (“sin amigo”), en búsqueda de una visión que le acerque a los secretos misterios, ausentes en su vida. El viaje es una experiencia de autorreflexión, de conocimiento, y de exploración del ser. La predisposición de la hablante de “ver” le permite descubrir en los signos mudos de los tejidos y en el sigilo de las diestras manos, una presencia sagrada que le seduce. Es como si las tejedoras poseyeran la sabiduría vivencial que anhela la viajera: “Tejedoras, mostradme / mi destino.”

La poeta maneja las palabras con igual maestría que las tejedoras las fibras, creando un texto de superficie lisa y de diseños precisos que contienen una significación profunda. Por ejemplo, un paradigma formado por las palabras, *misterioso*, *extraño*, *raros*, y *no sé*, transporta el tejer diario al mundo mítico. La suave musicalidad de los versos heptasilábicos y la rima

asonante contribuyen al aire mágico, como también un silencio introducido por la palabra sigilo e intensificado con repetición del sonido de la “s”: *misteriosa, los hilos, mezcla extraños colores, y raros signos* (l. 2-12).

El paisaje bucólico estilizado —un valle en las alturas entre las nubes, unos árboles y rebaños de ovejas (l. 1-4)— expresa la serenidad y la paz de un lugar sagrado. Pero en el contexto del discurso femenino, la significación de la naturaleza se multiplica, sugiriendo una relación recíproca entre las mujeres y la Tierra, una formulación que Castellanos lleva a primer plano en el poema “A la mujer que vende frutas en la plaza” (*El rescate del mundo*). En este poema los límites entre la fruta y la mujer que la vende se disuelven, dejando a los lectores con una visión de mutua permeabilidad.

Los poemas, “Las tejedoras de Zinacanta,” “A la mujer que vende frutas...”, y otros del mismo libro, como “Las lavanderas de Grijalva,” no son simples retratos pintorescos de mujeres cumpliendo sumisamente con las labores cotidianas. En ellos, Castellanos representa un orden cultural deseado, pero encuentra en el camino hacia ello obstáculos insuperables. El poema, “Elegía” (*Poemas 1953-1955*) expresa tanto el hallazgo de la esperanza, en forma de una fusión de la naturaleza con un mundo indígena idealizado, como la imposibilidad de asirlo. El registro de tejer vuelve a enriquecer el lenguaje poético, expresando en este caso el abismo de la destrucción. Los hilos y sus secretos, rotos y pisoteados, no son más que escombros:

La cordillera, el aire de la altura
que bate poderoso como el ala de un águila,
la atmósfera difícil de una estrella caída,
de una piedra celeste ya enfriada.

Ésta, ésta es mi patria.

Rota, yace a mis pies la estera que tejieron
entrelazando hilos de paciencia y de magia.
O voy pisando templos destruidos
o estelas en el polvo sepultadas. (*Meditaciones* 119)

La fuerza destructiva del neocolonialismo sirve de correlativo objetivo de la incapacidad de la poeta-hablante de alcanzar una identidad que se sienta suya propia y su espíritu se hunde. Pero otro poema, “Dos meditaciones I” (*Al pie de la letra*, 1959), niega el rendimiento definitivo frente al silencio de los muertos, frente a la soledad y a las ganas de odiar. Y es precisamente la imagen de la tejedora que le da a la poeta-hablante la fuerza de remontarse. En un diálogo consigo mismo habla de un tejido—una metáfora de su vida—enfaticando el sentido del tacto, la precisión del arte y de los diseños y el colorido. En “Dos Meditaciones I” el registro de tejer/tejido no

brinda una visión del descubrimiento alentador de una sabiduría profunda, como en “Las tejedoras de Zinacanta”, sino algo más necesario: la sobrevivencia. Tejido de desilusión, este tejido de la vida no es suave, sino áspero, y su color no es brillante sino sobrio, aunque sí es resistente, con diseños de un pasado—colectivo e íntimo—vivencial intenso. Es precisamente en la imagen de la tejedora—la mujer—donde la poeta-hablante encuentra un modelo de la fortaleza que le falta para remendar, una y otra vez, su alma rota.

Pat Mora. Pat Mora, poeta chicana de la ciudad fronteriza de El Paso, Texas, es autora de siete libros y ya es una voz reconocida nacionalmente, como refleja la trayectoria de sus publicaciones. Sus primeros libros de poesía, *Chants* (1984) y *Borders* (1986) aparecieron en una casa editorial regional, Arte Público de Houston, dedicada principalmente, en aquel entonces, a obras mexicoamericanas, y sus últimos dos libros de poesía, *Auga Santa: Holy Water* (1995) y *Aunt Carmen's Book of Practical Saints* (1997) salieron en la prestigiosa Beacon Press de Boston. La experiencia mexicoamericana, la mujer, el arte poético y la espiritualidad son temas que recurrentemente le preocupan a Pat Mora. En su obra el rescate de la Diosa se manifiesta en la figura de la tejedora, que representa simultáneamente un mundo mítico y las prácticas culturales indígenas vivas, en la figura de la Vieja y en la fusión de la mujer con la naturaleza. También, se oye en la poesía de Mora otra de las “cuerdas” comunes de la escritura de las mujeres: la afirmación de una tradición femenina de creación artística.

El poema “Tejedora maya” (*Communion* 1991) ilustra algunos de los diseños textuales predominantes de la obra de Mora:

1	You too know the persistent buzz
2	of white space, stubborn as a fly,
3	the itch. My white is paper,
4	yours is cotton cloth you smooth
5	with rough palms in the shade of the old tree,
6	feel designs alive,
7	a braile we can't see,
8	butterflies, scorpions, snakes
9	darting and tumbling in your dreams
10	brushing the backs of your eyes
11	slither to your fingertips, dart
12	into red and black threads
13	your hands, your mother's hands
14	your grandmother's hands
15	unleash frogs and flowers
16	older than your bones. (88)

La distancia entre el sujeto (hablante) y el objeto de su mirada (las tejedoras) es menor que en el poema de Castellanos. La hablante de “Tejedora maya”

participa en la actividad de tejer, ella con palabras y las mayas con hilos de algodón. El adverbio *too* (l.1) reitera el hecho de que la experiencia es compartida, y, en las líneas 3-4, la alternación de *my / yours* lo reafirma. En líneas 6-7 la poeta-hablante siente las fuerzas creadoras que emanan de los diseños invisibles. La animación de los signos que se agitan y se deslizan (l. 9) en los sueños de las artistas antes de materializarse, expresa con originalidad la energía vital del legado cultural que se conserva en el tejido. Mora pone énfasis en el papel de las tejedoras en la exteriorización de los fenómenos no-visibles y en la transmisión de una identidad cultural, que la poeta siente como suya. El adjetivo *rough* describe unas manos desgastadas por su dedicación continua al tejer, pero también sugiere el esfuerzo necesario para mantener una tradición textil. La frase *older than your bones* (l. 16) hace más palpable emocionalmente ese esfuerzo, como también el uso de la anáfora, la reduplicación y el paralelismo en líneas 13 y 14. La estructura misma del poema reitera ingeniosamente la contribución femenina a la preservación de una realidad mítica. La descripción de una fila de fauna y flora—mariposas, escorpiones y culebras (l.8) y sapos y flores (l. 15)—se interrumpe, y las tejedoras ocupan el espacio de entre medio. Debido a ellas, una linealidad matriarcal—hijas, madres, abuelas—(13-14), se completan las filas de signos, simbólicos de una continuidad cultural.

Para enfatizar la relación entre la tejedora y los secretos sagrados de la naturaleza, es significativo que en “Tejedora maya” las mujeres practican su arte al aire libre a la sombra de un viejo árbol (l. 6). Pat Mora insistentemente elabora una visión de la permeabilidad/comunión entre la mujer y la naturaleza. Tal vez el mejor ejemplo sea el poema “Mi Tierra” (*Borders* 79):

1	Men wonder why
2	I remove my shoes. They think it's the high
3	heels, but I kick
4	off sandals too, press
5	my soles closer
6	to your hot, dry skin
7	feel you move up
8	my legs, down my arms,
9	through me
10	and into the world
11	through me, but in
12	me, in me.

El uso del apóstrofe—la poeta-hablante se dirige con una familiaridad sensual/sexual a la Tierra—hace que el/la lector(a) sienta la intensidad penetrante de la unión (8-12). Como recalca Kristen Nigro (125), “A diferencia de algunas mujeres poetas/feministas, Pat Mora no busca desconstruir los binomios mujer/madre, madre/tierra, sino más bien, se

empeña en valorizarlos, dejando ver su energía vital, su poder creativo, su esplendor, pero también su terror." El poema hace recordar un lienzo de Frida Kahlo, titulado "Raíces" o "Pedregal" (1943), en el cual la pintora se autorretrata con unas raíces que le salen del cuerpo y se arraigan en la tierra.

El poema "Bribe," por su afirmación de una tradición artística femenina, está estrechamente relacionada con "Tejedora maya." La desconstrucción de la dicotomía jerárquica, lo estético (arte) / lo utilitario (artesanía), en los dos poemas es más explícita aún en otro titulado "*Arte popular*" (*Communion* 23). En éste, la poeta alaba las artesanías por su pulso vital—sugerido por el verbo "to breath"—en el cual ella misma como poeta participa en el presente. Simultáneamente se vuelve la mirada a un pasado distante legendario, simbolizado en "*Arte popular*" por el sonido apenas perceptible de unos tambores, silbos y cantos, y en "Tejedora maya," por las flores y los animales míticos. La tejedora une la historia viva y la memoria mítica, facilitando un movimiento recíproco y fértil entre los dos espacios.

En varios poemas del libro *Chants*, como "Abuelita Magic" y "Pushing 100," Mora representa a unas ancianas, inspiradas en unas tías suyas, como muy sabias en asuntos prácticos y con una gran chispa vital (Mora, Entrevista). La protagonista del poema "Curandera" (*Chants*), no sólo prepara infusiones medicinales, sino que también enciende velas, simbólicas de una sabiduría que llega de más allá del mundo visible. La protagonista del poema "Bruja: Witch" (*Chants*), arrugada y con pelo gris, flota por encima de su propio cuerpo y tiene poderes que dejan vislumbrar las esferas no palpables. En el poema "La Muerte" (*Aunt Carmen's*) una vieja salada y atrevida conoce hasta a la Muerte, a quien reta con familiaridad coloquial, sin miedo ninguno. Por su arraigo en la tradición matrística estas viejas, colectivamente, igual que las tejedoras, fortalecen la palabra de las mujeres, y Mora lo sabe.

Cecilia Vicuña. Vicuña, de origen chileno, vive en el exilio desde 1973. Después del golpe de estado contra Allende, se quedó una temporada en Inglaterra donde estaba estudiando, y luego viajó a Colombia. Durante su estancia allí estudió el shamanismo andino, las tradiciones orales, la mitología y el folclore herbal. Desde 1980 reside en Nueva York. En su obra la figura de la tejedora se conceptualiza a la vez que se estiliza, hasta quedarse en los elementos más esenciales: la fibra y el hilo. El tejer es la matriz generadora de la producción artística vicuñana, que incluye la poesía, el arte plástico, instalaciones y actuaciones.

Lucy R. Lippard (11) nos recuerda que en el quechua sagrado la palabra para "lenguaje" es "hilo" y para una conversación elaborada, "bordado." La metáfora de la voz como hilo está profundamente implicada en la cultura andina (Sherwood 82), y Vicuña la asimila y la elabora con originalidad. Como ejemplo destacamos un texto que consiste sólo en estas palabras: "la realidad es una línea," escritas como un hilo negro en una tarjeta doblada y atada con un hilo negro (*QUIPOem* 3). Otro ejemplo es el cuadro abstracto

titulado, “*Quipu*,” inspirado en la lengua textil quechua, llamada *quipus*, un sistema de grupos de hilos y nudos de varios colores intrincadamente entrelazados. En otros textos, como la serie “Senderos Chibcha,” el hilo metafórico se fusiona con el *ceq’ e*, una línea utilizada en la observación de los fenómenos astronómicos en la antigua ciudad de Cuzco. Frecuentemente, Vicuña funde el hilo con el agua, evidente en unas instalaciones que consisten en hilos extendidos de un lado a otro de un arroyo, una representación conceptual de la unión anhelada por la artista. La poeta afirma que el agua es emblemática de su arte porque los dos exhiben “cierta fluidez, claridad y fragilidad, como también un estado de cambio eminente” (Lippard 11).

Lo mismo sucede en muchas de las instalaciones de Vicuña, sus “metáforas en el espacio” que también ponen énfasis en el “cambio eminente” o un estado de precariedad. Unas consisten en la colocación de desperdicios de piedra, de madera, de plumas y de conchas y de pedazos de telas, de una forma tan flexible, suelta y precaria que la unidad que configuran parece siempre a punto de metamorfosearse.

El deseo de transformar lo separado y los contrarios en unidad, simbolizada sobre todo por el acto de tejer, es una constante en la obra vicuñana. La poeta afirma, “El tejer es la conexión que falta, la conexión entre la gente y sí misma, entre la gente y la naturaleza” (Lippard 11). La unión de lo separado que Orenstein destaca al hablar del renacimiento matrístico es omnipresente en la obra de Vicuña, aunque la poeta suele acercarse a ella más por la exploración de lo indígena, de la naturaleza y de la palabra originaria, que por el rescate de la esfera de la Diosa prepatriarcal.⁵

Un análisis del poema “Poncho. Ritual Dress” (del cual no existe una versión publicada en castellano) del libro *Unravelling Words & Weaving of Water* (1992) no sólo revela la poética de Vicuña, sino también una confluencia con las obras de Castellanos y Mora en la simbología del tejer. Otro poema, “Origin of Weaving”, del mismo libro, es un importante pretexto para una lectura del poema “Poncho.” El texto de “Origin of Weaving” es un tejido metafórico de libros sagrados de culturas no occidentales: el sutra budista, el tantra derivado de los Vedas y *Ching* como en *Tao Te Ching*, y por último, la lengua textil sagrada *q’ eswa*. El meditar sobre el antiguo arte de tejer y sobre diversos lenguajes sagrados lleva a una profunda revelación: la unidad, la conexión, como expresan las últimas líneas: “to weave a new form of thought: / connect / bring together in one” (10). El poema ofrece una visión que rinde homenaje a las culturas desvaluadas en el Occidente y la esperanza de un orden en el cual las dicotomías desaparezcan en diseños de unidad.

Con “The Origin of Weaving” como pre-texto, los lectores se acercan al poema “Poncho: Ritual Dress” con una actitud de reverencia, dispuestos a percibir el poncho, no superficialmente como objeto pintoresco, sino como

un texto sagrado. La palabra “ritual” en el título, con connotaciones religiosas, subraya el lazo entre los dos poemas:

	Poncho: Ritual Dress
1	<i>hilo de agua</i>
2	thread of water
3	<i>hilo de vida</i>
4	thread of life
5	they say woolly animals
6	are born high in the
7	mountain springs
8	water and fiber
9	are one
10	wool & cotton
11	downy fiber
12	an open hand
13	the cotton Mother textile goddess in Chavín is a plant
14	creature with snake feet, eyes and heart radiating
15	from the center like a sun
16	the poncho
17	is a book
18	a woven
19	message
20	a metaphor
21	spun
22	white stones found in the midst, the <i>illa</i> and the
23	<i>engaychu</i> are the emblems of the vital force within the
24	woolly animals themselves but only the poor and
25	haggard can find them by the springs. (12)

Por su ritmo las líneas iniciales suenan a canto sagrado y, simultáneamente, recrean el movimiento del tejer, ese traspasar, una y otra vez, el hilo por el urdimbre. Visualmente, las líneas 16-21 forman un tejido que va apareciendo en un telar de prosa, l. 13-15 y l. 20-25. La fibra natural del poncho simboliza la interconexión del ser humano con los misterios sagrados y la fragilidad de la naturaleza, un concepto expresado también en la imagen “*hilo de agua*.” La fusión de estos dos elementos se introduce en l. 5-6 con el nacimiento de un animal de pelo suave al lado de un arroyo, y,

destilada a lo más esencial, se reitera: “water and fiber / are one” (l. 8-9). Los sustantivos aislados, *agua* y *fibra*, y *cotton* y *wool* (l. 10), son característicos del neo-purismo de Vicuña, que concentra la intuición profunda y abarcadora en un mínimo de signos desnudados.

Se identifica el poncho con los indígenas andinos por la alusión a Chavín, un centro de la civilización preincaica, y por la incorporación en el texto de palabras quechuas: *illa*, una piedra sagrada tocada por un relámpago, y *engaychu*, una piedra que guarda los secretos o que tiene poderes supernaturales. Además, los animales de pelo suave, tal vez unas vicuñas o llamas, y las altas montañas, ofrecen una visión impresionista del paisaje andino.

La suavidad de las fibras y la imagen de la mano abierta subrayan, a través de lo táctil, el concepto de la disponibilidad, también presente en Castellanos y Mora. Es una revelación que rechaza la dureza y la rigidez del monocentrismo y abraza la permeabilidad, la predisposición de ser penetrado por la otredad. La referencia a “the poor and haggard” (l. 25) es una imagen que sintetiza el concepto de la disponibilidad. Únicamente los que están dispuestos a recibir descubrirán las energías y las fuerzas vitales de la naturaleza preservadas en la memoria mítica indígena, simbolizada por las palabras *illa* and *engaychu*. El poncho/texto (l. 16-19) es una invitación a los lectores a repensar el orden cultural dominante e imaginar otro y, al mismo tiempo, a contemplar la esencia expresiva del lenguaje. El juego entre significante (fibra) y significado (lenguaje artístico-poético), explícito en las líneas 16-21, refleja el deseo constante de Vicuña de explorar los mecanismos del proceso de significación: “She demands a laying open of the mechanisms that produce meaning: particularly, the formation of a language. Her ideal is a discourse characterized by plurality, the open interplay of elements, and the possibility of infinite recombinations” (Zegher 28).

Conclusiones. La presencia de la tejedora en la poesía de Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña constituye un diálogo confrontacional con el orden dominante, como también los tejidos que a lo largo de los lentos siglos del Virreinato y hasta hoy han reconstruido las identidades de los pueblos autóctonos latinoamericanos (Fabregas Puig 36). Fijar la mirada de los lectores en los textiles subvierte estructuras patriarcales y neocolonialistas cerradas al valor de la diferencia. Pero las autoras estudiadas no se limitan a una posición contestataria; la originalidad y la fuerza de sus voces se concentran en el imaginar reformulaciones culturales. Su poesía ofrece una visión que, partiendo de la particularidad de una realidad femenina e indígena, se proyecta hacia una transformación fundamental del orden existente, cuyo diseño generador es la disponibilidad frente al Otro. Rosario Castellanos resume esta visión en su poema, “Poesía no eres tú,” que concluye con estos versos: “El otro. Con el otro / la humanidad, el diálogo,

la poesía, comienzan” (*Meditaciones* 198). Pat Mora sintetiza su propuesta renovadora al advertir en los ensayos del libro *Nepantla* que la diversidad cultural es tan fundamental para la sobrevivencia de la humanidad como lo es la diversidad biológica, y en el libro *Communion*, Mora expresa explícitamente—más allá de su preocupación por la mujer y los indígenas de México y el suroeste de los Estados Unidos—una solidaridad transnacional con los grupos periféricos. La formulación de Cecilia Vicuña es la más radical de las tres. Su arte hace visible la desarticulación del discurso cerrado de la cultura dominante y, a la vez, hace palpable el proceso de construir una apertura hacia la disponibilidad y la unión. No sólo propone valorar por igual al ser humano y al mundo natural—evidente también en Mora con respecto a la relación de la mujer con la Tierra—sino, *ser el Otro*. El poema inicial de *Precario/Precarious* expresa esta formulación:

Y si yo dedicara mi vida
a una de sus plumas
a vivir su naturaleza
serla y comprenderla
hasta el fin?

Jean Chevalier y Alain Ghurbrant (29) explican que en la tradición islámica el telar simboliza la estructura y el movimiento del universo: “a la tira de arriba [del telar] se le llama el cielo, a la de abajo la tierra. Esos cuatro pedazos de madera simbolizan ya todo el universo.” En su conjunto es posible concebir los poemas estudiados, “Tejedoras de Zinacanta,” “Tejedora maya,” y “Poncho: Ritual Dress,” como un telar, pero en vez de contener el universo, contiene *una manera de ver/ser*, que entreteje un estado de disponibilidad frente al Otro con una veneración a la intimidad sagrada entre la vida humana y la Tierra, y con un reconocimiento del papel de la mujer en crear el diseño deseado.

NOTAS

1 Estelle Lauter emplea el término “cuerdas” en su estudio de la poesía y la pintura femeninas del siglo XX para hablar de características comunes sin inferir que todas las mujeres escriban iguales.

2 Rafael Pérez-Torres (172-9), analizando la literatura chicana, advierte el peligro de que las referencias pre-colombinas caigan en el esencialismo y acaben siendo signos vacíos, ocupando “[a] discontinuous position not only in relation to the exploitative systems outside of which it ostensibly stands, but also in relation to the original culture instigating agency.” Destaca que los autores que evitan la trampa funden y confunden la leyenda y las prácticas culturales de una memoria viva. La figura de la tejedora, como la utilizan las tres poetisas estudiadas, sintetiza lo mítico y unas prácticas culturales vivas arraigadas en el presente.

3 Marija Gimbutas documenta la existencia de numerosas piezas arqueológicas de la Diosa, halladas en el área de Europa antigua.

4 La pintura de Leonora Carrington, nacida en Inglaterra 1917 residente en México por más de cuarenta años, ejemplifica la participación de las pintoras en la (re)formulación de una ginotradición artística. Carrington reconoce que el rescate de la Diosa, presente como una Vieja mágica en “The Ancestor,” por ejemplo (1968), autoriza la autoinscripción femenina. Frida Kahlo (1907-1954) es otra pintora precursora de la evolución reciente de la ginotradición. Doblemente desobediente, Kahlo reta la mentalidad colonizadora y la preponderancia del patriarcado, al mismo tiempo que realza la unión ente la mujer y la naturaleza. En *Autorretrato con monos* (1943), por ejemplo, aparece la pintora vestida con una prenda indígena, un *huipil*, y rodeada de monos y entre las hojas de una planta nativa.

5 En algunos poemas Vicuña sí asigna a Ella, la Diosa Madre, un papel principal, como confirma el fragmento siguiente del libro *Precario/Precarious* (1983):

Recuperar la memoria es recuperar la unidad:

Ser uno con el cielo y el mar
Sentir la tierra como la propia piel
Es la única forma de relación
Que a Ella le puede gustar.

OBRAS CITADAS

Castellanos, Rosario. *Meditaciones en el umbral. Antología poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Chevalier, Jean y Alain Ghurbrant. “Una anatomía misteriosa del hombre: el tejido.” *Los Textiles de Chiapas* 39.

Díaz-Diocaretz, Myriam. “‘I will be a scandal in your boat’: Women poets and the tradition.” *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. Ed. Susan Bassnett. London: Zed Books Ltd., 199:86-109.

Fabregas Puig, Andrés. "El textil como resistencia cultural." *Los textiles de Chiapas* 36-38.

Gimbutas, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe. Myths and Cult Images*. Berkeley: University of California Press, 1982, reprinted 1992.

Illarregui, Gladys. "Discursos contra el silencio: los textiles mexicas." *Letras femeninas* 22:1-2 (1996): 9-18.

Jiménez López, Lexa. "Como la luna nos enseñó a tejer." *Los textiles de Chiapas* 40.

Mignolo, Walter D. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Mora, Pat. *Chants*. Houston: Arte Público Press, 1984.

—. *Communion*. Houston: Arte Público Press, 1991.

—. *Nepantla: Essays from the Land in the Middle*. Albuquerque: New Mexico P, 1993.

—. Entrevista personal con JoAnn Perro. April, 1999.

Morris, Water F. Jr. "Simbolismo de un huipil ceremonial." *Los textiles de Chiapas* 65-71.

Nigro, Kirsten. "Mujeres Fuertes: la poesía de Pat Mora." *Cuadernos americanos* 55 (1996): 118-130.

Orellana, Margarita de. "Voces entretejidas. Testimonios del arte textil." *Los textiles de Chiapas* 43-58.

Orenstein, Gloria Feman. *The Reflowering of the Goddess*. New York: Pergamon Press, 1990.

Pérez-Torres, Rafael. *Movements in Chicano Poetry. Against Myths. Against Margins*. New York: Cambridge University Press, 1995.

The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña. Ed. Catherine de Zegher. Hanover: Wesleyan University Press and University Press of New England, 1997.

Rebolledo, Tey Diana. *Women Singing in the Snow. A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 1995.

Los textiles de Chiapas. Edición Especial de Artes de México 19 (1993).

Vicuña, Cecilia. *QUIPOem*. Trad. Esther Allen. *The Precarious*.

—. *Unravelling Words & Weaving of Water*. Trad. Eliot Weinberger and Suzanne Jill Levine. Ed. Eliot Weinberger. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1992.

—. *Precario / Precarious*. Trad. Anne Twitty. New York: Tanam Press, 1983.

Zegher, Catherine de. "Ouvrage: Knot a Nc+ Notes as Knots." *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* 17-28.