

**“Y esta actitud mía, tan pagana, es/ la culminación de mis caminos”<sup>23</sup>:  
género y política en *El zen surado* de Cecilia Vicuña**

**“Y esta actitud mía, tan pagana, es/ la culminación de mis caminos”:  
gender and politics in *El zen surado* by Cecilia Vicuña**

Florencia Vergara Aguilar

fivergar@uc.cl

**Resumen**

El poemario *El zen surado* (2013) de la poeta y artista visual Cecilia Vicuña tiene sus orígenes en la década de 1970, pero su publicación fue llevada a cabo recién en el año 2013. El presente trabajo analiza temáticas políticas y de género abordadas en el libro en relación a su contexto de producción y también reflexiona sobre cómo es posible actualizar y abordar dichas perspectivas hoy. Una lectura actual del poemario revaloriza la voz de la poeta en retrospectiva a través de las herramientas del presente, para concebir las posibilidades políticas de la memoria, la poesía y la creación.

**Palabras clave:** género, política, feminismo, poesía chilena, interseccionalidad

**Abstract**

The book of poems *El zen surado* (2013) by the poet and artist Cecilia Vicuña has its origins in the 1970's, but its publication was done recently in 2013. This text analyses political and gender themes present in the book in terms of its production context and considers how it is possible to approach and renew these perspectives today. A present reading of this book of poems brings new value to the poet's voice, from the past and to the present with contemporary tools, in order to conceive the political possibilities of memory, poetry and creation.

**Key words:** gender, politics, feminism, chilean poetry, intersectionality

---

<sup>23</sup> Versos del poema “Kasengo Lunda” de Cecilia Vicuña, escrito en 1968 y publicado en *El zen surado* (2013).



Los poemas del libro *El zen surado* (2013) han recorrido un extenso trayecto desde sus orígenes hasta su final publicación. El que sería el primer poemario de Cecilia Vicuña y que constituiría su ingreso

oficial en el campo literario chileno, comenzó dicho recorrido en 1972<sup>24</sup>. Su obra hasta entonces había estado en los márgenes del sistema literario o derechamente fuera de él. En aquel año, Vicuña entrega un manuscrito a Alfonso Alcalde, editor en la Editorial Quimantú. Alcalde, interesado en el texto, plantea, no obstante, que los poemas no van con su línea editorial, por lo que recomienda el escrito a Oscar Molina, editor en Ediciones Universitarias de Valparaíso. Vicuña firma entonces un contrato para publicar con dicha editorial. Se trataba de un manuscrito de alrededor de 100 poemas y en el contrato se pactaba una distribución de 3.000 ejemplares. Ese mismo año, Vicuña parte a Inglaterra becada para continuar con sus estudios de artes visuales. Desde allá espera atenta tras la pista del libro por publicarse al tiempo que observa lo que va ocurriendo con el proyecto político de la Unidad Popular.

Cuando ocurre el golpe cívico-militar se encuentra en Londres. Los sucesos en Chile evidencian la improbable publicación de su poemario en aquel nuevo contexto represivo y conservador. El proyecto de libro-objeto que la poeta venía desarrollando durante los meses previos al golpe se resignifica y convierte en un nuevo libro que tomará el título de aquel que sigue pendiente de publicación en Chile: *Sabor a mí*. En él incluye algunos de los poemas que estaban en el manuscrito inicial, además de una serie de textos, imágenes y pinturas. El libro es fabricado a mano por la autora y sus 250 copias son publicadas por la editorial Beau Geste Press, vinculada al movimiento Fluxus.

---

<sup>24</sup> También ese año, la Tribu No, grupo poético y artístico del que Vicuña forma parte, realizó una antología llamada *Deliciosas criaturas perfumadas* que incluía poemas de la autora y otros miembros, además de poemas de Gonzalo Millán. Sin embargo, se imprimieron 50 copias del texto y aparentemente su circulación fue casi inexistente.

En los años posteriores, la autora se enteraría del destino que tuvo el primer manuscrito de *Sabor a mí*. Relata que el rector “había decidido que la Universidad Católica jamás publicaría mi poesía... Porque era erótica... Y era “un atentado contra la Universidad Católica, contra la literatura, contra las palabras, ¡contra todo...!” [...] Entonces publiqué mi primer libro en Londres, como respuesta a esa censura sutil y violenta” (Ángel, 2015: 324). Juliet Lynd agrega información sobre el devenir del texto: “es posible también que se haya perdido después del golpe cuando las oficinas de la editorial fueron allanadas por soldados que requisaron varios manuscritos y [...] los tiraron al mar” (*La historia...* 2013: 26-27).

El libro que la autora finalmente publicó con el nombre *Sabor a mí* es uno cuya adscripción a un género literario es escurridiza. Incluye poemas, así como también un diario de objetos fotografiados, imágenes de pinturas hechas por la poeta y descripciones de obras de arte. Lo que le da sentido a este conjunto de partes es un interés poderoso por combatir el discurso del poder. Este libro se encuentra en los inicios de la literatura que critica la dictadura, como apunta Juliet Lynd, incluso antes que las acciones de arte del CADA<sup>25</sup>, la poesía contestataria de los años 80 y las Yeguas del Apocalipsis. Sin embargo, evidentemente también estaba lejos de Chile. En ese sentido, es valiosa su edición facsimilar en Chile en 2007, lo que permite que sea hoy efectivamente leído.

En *Sabor a mí*, Vicuña introduce una serie de poemas en los que prevalece una visión también opuesta al discurso de género dominante de su tiempo, puesto que en ellos existe la posibilidad de que las mujeres ejerzan control de su sexualidad, lo que Magda Sepúlveda enuncia como “la deconstrucción de la mujer como producto de otro” (2000: 113). Además, como también apunta Sepúlveda, la “integración de los discursos de las mujeres se consideran parte del proceso revolucionario. Consecuente con esto, la hablante de *Sabor a mí* realiza un intento de articulación de otra historia, donde a los padres de la patria se suman las madres de la patria, como por ejemplo, Violeta Parra” (2000: 124). En el libro, Vicuña representa a Violeta Parra, además de a Marx, Lenin, Allende y Fidel Castro. Sobre su decisión, indica: “no todos los héroes tenían que ser dirigentes, pensadores o guerrilleros, había que poner héroes del existir, del pintar y el inventar” (*Sabor a mí* 2007: 102). Luego agrega: “Además Violeta es una héroe porque siendo mujer se atrevió a existir y crear según su propio pie” (2007: 102). Vicuña valora a Parra porque esta representa otra lucha por una toma de posición que se realiza de forma revolucionaria, no solo en términos creativos, sino también en términos de

---

<sup>25</sup> Colectivo de Acciones de Arte.

clase y de género.

Los poemas incluidos en *Sabor a mí* son algunos de los que estaban en el manuscrito entregado a Ediciones Universitarias de Valparaíso. Sin embargo, el libro adquiere otro tono y carácter ante la noticia del golpe. Si bien la autora no renuncia a su voz contestataria y cuestionadora de las maneras de pensamiento occidentales y machistas, es necesario que prevalezca la protesta por la situación actual de Chile, así como el testimonio del dolor por lo que fue el proyecto socialista y el horizonte de posibilidades revolucionarias que este había presentado. Como señala Juliet Lynd, “la visión de posibilidades poéticas para una sociedad revolucionaria se ve transformada en una protesta contra la violencia de la dictadura militar. Los poemas eróticos quedan como vestigios de un sueño arrasado” (*Los primeros...* 2015: 38).

La publicación del poemario *El zen surado* en 2013 viene entonces, 40 años después de la censura y del golpe, a recuperar, instalar o reinstalar los fundamentos de la poesía de Cecilia Vicuña. En el libro “se ofrece una selección basada no en los criterios editoriales de 1972, sino en los de la poeta que hoy revisa su archivo para seleccionar los poemas que mejor le hablan al mundo actual. Vicuña llama el proyecto de re-armar aquel *Sabor a mí* “arqueología de la poesía” (Lynd *La historia...* 2013: 29). En una entrevista con Soledad Bianchi, Vicuña señalaba que su diario era una especie de génesis de su poesía (1995: 176), con lo que esta arqueología de la poesía y el gesto de acceder al archivo y buscar, indagar dentro de él, es como el de releer un diario.

Este ejercicio de arqueología de la palabra poética propia tiene como motivación, por una parte, hacer eco de una genealogía de los poemas. Las herencias que manifiesta Vicuña, por ejemplo, en su entrevista con Bianchi, remiten a una tradición milenaria cuyas transmisoras han sido las mujeres (1995: 179). Es preciso buscar las huellas de lo femenino en sus poemas, sin dejar de pensar al mismo tiempo que esa tradición existió, para Vicuña, de forma subterránea, secundaria, sepultada. En ese sentido, el ejercicio de recuperación de la memoria es una forma de redirigir una nostalgia para poder sentir el eco transmitido desde el pasado, al presente y hacia el futuro. Aprecio así especialmente lo que plantea Vicuña en otra entrevista con Alba Lucía Ángel: “Me siento unida a las que vendrán después de mí” (2015: 325). En consonancia con lo anterior, el libro *El zen surado* está dedicado “a las estudiantes que marchan desnudas o vestidas por la justicia” (Vicuña 2013: 13). La dedicatoria cierra así: “La poesía y el futuro dependen de ellas” (2013: 13).

Empezaré este análisis con el poema “Walk on the wild side” (1966)<sup>26</sup>. Este retoma la idea de una resistencia latente y subordinada: “la lucha es una maldita vela blanca en el subterráneo de los pisos” (2013: 60). Esta debe liberarse de sus ataduras: “¿liberación? lo máximo. ¿quién te tiene atado?” (2013: 60) y ser parida, como la propia humanidad creada por una mujer, como se observa en los versos siguientes:

la iluminación inunda los cercos. Algunos duermen en el vientre  
de la creación y al despertar rozan su vagina.  
la historia del mundo ha sido algo tonto e insensato  
si no fuera por los poetas y los iluminados. (2013: 60)

La creación de un mundo iluminado, la creación liberada para despertar e iluminarse, se concibe como el propósito de una lucha subterránea. Los versos recuerdan los siguientes dichos de Vicuña: “creo que la función del ser humano es “abrir un universo de percepción”. Un universo de emoción y de sensibilidad. Y por eso es necesario que algunos de nosotros seamos mujeres. Escribamos “como mujeres” (Ángel 2015: 327). La poeta juega con las expectativas de lectura de lo contenido o asentado como “escritura de mujeres” y más bien admite la herencia, la tradición de transmisión de saberes, la tradición creativa de las mujeres, desde antes de la palabra, desde la creación. También interpela al lector y le pregunta: “¿quién te tiene atado?” (*El zen surado* 2015: 60) como preguntando: ¿cuándo vas a despertar?

La representación de una creación del mundo se retoma en el poema “Espejo de carne” (1967). El poema evoca la creación de la tierra, de su geografía, a partir del cuerpo de “una doncella muy grande” (2013: 108). Esta mujer tierra abre sus piernas para formar una bahía, “y en los terremotos se revuelca/ porque cada hembra tiene que hacer el amor/ al cielo que flota” (2013: 108). Luego la mujer tierra opera como metáfora de una madre de todas las otras nuevas mujeres; herederas, hijas o trabajadoras de la “dueña milenaria” (2013: 108), como cierra el poema:

y toda la geografía es una hembra yacente  
y nosotros somos sus trabajadoras  
y ella misma es amor  
y nosotras debemos repartir el amor  
¡como única forma de vida! (2013: 108)

Es muy interesante observar, en primer lugar, que tanto en este poema como en otros del libro se manifiesta una humanidad enunciada como grupo femenino. Aquí las mujeres

<sup>26</sup> La edición de *El zen surado* incluye los años en que fueron escritos los poemas en las ocasiones en que la autora tenía registro de la fecha. Señalaré los años de los poemas seleccionados para el análisis.

deben repartir el amor como forma de vida, desde la totalidad divina de una geografía viva que es mujer también. Y es notable, en segundo lugar, que lo que deben repartir es la única forma de vida: el amor. Es una labor a asumir, pero no es la materialización de un amor a través de la maternidad o de la subordinación conyugal, por ejemplo. En tercer lugar, el “Espejo de carne” puede leerse como el reflejo humano y animal de la geografía que es hembra. En cierto modo, la doncella tierra que puede crear es nuevamente una mujer. Y “nosotras”, “sus trabajadoras”, lo somos también.

Entre los poemas que siguen es posible ver una evolución de esta idea de repartir el amor como forma de vida o también de liberación. En el poema “Kasengo Lunda” (1968), la hablante se prepara para casarse, con una corona de flores en la cabeza, aunque señala que su espera para convertirse en la “Verdadera Esposa” (2013: 110) debe alargarse. En el intertanto, ocurre lo siguiente:

y estaré casada,  
conmigo misma, nada menos.  
y esta es la boda más fastuosa  
la que me pondrá los pelos de punta,  
la que me hará *Ver* continuamente  
y así el orgasmo no tendrá fin.  
llegaré hasta el éxtasis  
en mi amor fecundo de Esposa (2013: 110)

El amor por repartirse, el amor fecundo de la esposa es para sí misma, para casarse consigo misma en una boda fastuosa, como culminación de una liberación que hace posible el “*Ver*”. Ese éxtasis es un compromiso con ella misma, así como podría serlo con una creación mitológica que brotó de otra mujer, diosa o tierra. El poema finaliza cuando, “después de largos años sin tiempo” (2013: 110), la hablante se convierte en desposada.

Estos poemas poseen un tono con alusiones míticas a paraísos y creaciones. Pero hay otros poemas que tienen un tono más cotidiano y lúdico, como por ejemplo “Nuevos diseños eróticos para muebles” (1971). El poema inicia con los versos siguientes:

Soñando con un mundo vasto  
hemos llegado a la certera conclusión  
de que las posiciones del cuerpo  
en el mundo civilizado  
son demasiado limitadas

Se propone entonces terminar con la posición “sentada en una silla” (2013: 98) con muebles para “la conductora de sus propias carnes” (2013: 98) que debe mantenerse sentada

por su ocupación. Hay una lista de ocupaciones de quienes podrán disponer de los muebles: “estudiantes/ oficinistas/ operadores de fábricas/ asistentes a reuniones” (2013: 98). El poema concluye admitiendo el beneficio que significa, tanto para la salud como para la belleza de los usuarios, la creación de los nuevos modelos.

El poema tiene algo de aviso económico, con guiños a circunstancias como el sueño de “un mundo vasto” donde la “conductora de sus propias carnes” puede usar su cuerpo con posiciones inconcebibles para el “mundo civilizado”. Además de que la mujer -nuevamente, como representante de la humanidad- es conductora de su cuerpo, dueña de sus movimientos, se le brindarán espacios de desarrollo para el mismo. Los modelos para que las personas puedan escribir “hincadas, de boca, en cuclillas o cabeza abajo” (2013: 98) sugieren también la posibilidad de soñar un mundo en que las necesidades “civilizadas” se combinen con la necesidad de placer, de descubrimiento de movimientos. Los diseños serán hechos para adaptarse a las necesidades corporales, sensibles de los individuos y no al revés. Las personas serán dueñas, en fin, de sus carnes y de las posibilidades sensibles de su cuerpo. Y esto constituirá un beneficio para su salud.

El poema “La Mujer Ideal” también juega con la idea de los universos posibles. Relata la historia del concurso de “La Mujer Ideal” que se lleva a cabo en Inglaterra desde hace 50 años. Las categorías enumeradas en el concurso son: “Elegancia/ Rapidez de Arreglo/ Belleza/ Arte de Cocinar/ Arte de Planchar” (2013: 100). El giro está cuando el poema describe lo que “estudiosos” han concluido luego de observar los destinos de las ganadoras del concurso. Se indica lo siguiente:

Se llegó a la conclusión  
que treinta de ellas  
se habían convertido  
en alcohólicas  
diez en drogadictas  
y otras diez en Dueñas de Casa  
relativamente infelices (2013: 100)

Las expectativas femeninas estereotipadas por desarmar aquí son diversas. En primer lugar, la decisión de elegir La Mujer Ideal se realiza en Inglaterra. En segundo lugar, las categorías del concurso establecen cinco rasgos que no liberan a las mujeres de devenires ruinosos. El poema cierra con cuatro estrofas que caracterizan las biografías de algunas de estas Mujeres Ideales ahora abandonadas por aquel ideal y por los que las levantaron como tales. Es notable la forma en que los resultados de las observaciones de “estudiosos” son dadas

con la misma pretensión científica que se entrega en los reportajes periodísticos, donde comúnmente las opiniones de los “expertos” vienen de los mismos territorios desde donde ahora se descubre el fracaso del modelo. ¿Cómo imaginar la creación de un mundo nuevo si el modelo de Mujer Ideal para habitarlo está condenado a su propia y sufrida ruina?

En razón de lo anterior es que revisaré los dos poemas siguientes. El primero es “Hola Mariíta” (1968). En ella se aventura un relato sobre el devenir de la Virgen María posterior a ser desvirgada. Arranca el poema así, con María virgen, que luego “se recuperó/ y consiguió verdaderos amantes/ en los discípulos de su hijo Jesús” (2013: 112). María entonces viaja a Grecia donde estuvo sola y “adquirió la costumbre/ de flotar entre los árboles/ un avión de marihuana casi” (2013: 112). Luego continúa:

pero por esto mismo estuvo muy agradecida  
y feliz para poder meditar  
y adquirir virtudes más sabias  
y encandilamientos más duraderos (2013: 112)

María alcanza la iluminación sola, en Grecia, más cerca de las prácticas de las religiones orientales o de la Antigua Grecia, que de la iluminación por vía de su sacrificio o de las posibilidades que un Dios hombre y padre le entrega. Además, María es amante, goza de “pláticas encantadoras” (2013: 112) con los discípulos de Jesús, puede recorrer otro camino para llegar a la virtud. Es una mujer realizada. Luego el poema se pregunta por otra figura femenina bíblica, María Magdalena:

pero yo me pregunto cómo una mujer semita  
podía ser rubia y tener cabellera  
hasta los tobillos y como no se enredaba  
sobre todo considerando los deberes  
de la profesión (2013: 112)

Nuevamente se cuestiona la construcción discursiva occidental, religiosa y patriarcal de la mujer. El poema juega con la “Mariíta” como un personaje de un relato popular, de un relato cotidiano, casi de un chisme, un cahuín o una copucha, donde se cuenta cómo fue que realmente estuvo la Virgen cuando ya no se la vio más. Y en la caracterización de Magdalena está presente el imaginario físico de la pintura clásica de los personajes bíblicos. Lo que hace el poema es poner en duda una “verdad” imaginada, un mito de amplia divulgación, y lo hace de forma picaresca, graciosa, aterrizada a un tono coloquial que le quita toda solemnidad, pudor y pretensión.

El último poema que revisaré se llama “Brigadas femeninas (Aviso económico)” (1971). De entrada se indica una clave de lectura, aunque acá no es el formato de aviso el imitado, sino su contenido. El aviso comienza por presentar a los trabajadores aislados chilenos que son quienes viven “separados de los demás hombres/ por 200 o más kilómetros/ y que jamás hacen el amor” (2013: 162). Para eso, se propone que podrán recibir a una representante de las “brigadas femeninas”. Las “brigadas femeninas” son:

mujeres cuya misión individual  
consistirá en vivir con ellos  
como Mujer para terminar con la miseria  
machista de su corazón  
y convertirlos en seres  
amantes de la mujer (2013: 163)

Los rasgos de las brigadistas distan de las categorías por las que competían las jóvenes en el concurso de “La Mujer Ideal”. Aquí se enumeran sus “grandes dotes y sensitiva sabiduría” (2013: 162), así como su preparación erótica. También se menciona “habilidades técnico-manuales/ y poético-musicales” (2013: 162). Entre otras características de las brigadistas se indican sus capacidades de “cultivar y tejer”, “levantar bosques/ hacer terrazas”, también construir una casa orientada al sol para “danzar un baile fresco y otro mutilado/ y en fin satisfacer la necesidad/ y la vida radiante de la comunidad” (2013: 162). La misión de las brigadas femeninas se considera como una profesión ideal en el poema, cuyos resultados además serán visibles en un futuro lejano: “para que la próxima generación/ no adolezca de la misma falta de visión” (2013: 163).

La posibilidad de construir un mundo donde se termine con la miseria del machismo es una misión a asumir, como quien se enlista en una guerrilla. La lucha por dar es una donde las armas son creativas, así como también materiales, como el trabajo de la tierra, el cultivo y la construcción. Finalmente, ¿no son estas tareas las que han sido desempeñadas por muchas mujeres a lo largo de la historia? ¿Por qué no han sido capaces de verlo ellos ni, más aun, ellas? ¿Cómo se encamina la revolución hacia esta misión que acabe con esta otra miseria que no ha sido denunciada? Es interesante apreciar cómo la miseria de los hombres se podrá sanar por la acción sabia y activa de las mujeres brigadistas, como mujeres trabajadoras que, en su misión de repartir amor, pueden convertirlos en “seres amantes de la mujer”.

El prólogo del manuscrito censurado contenía una entrevista de Alfonso Alcalde a Cecilia Vicuña. La poeta señalaba ahí lo siguiente: “una poesía en que se trata el cuerpo como yo lo trato, es política. Una poesía en que la mujer y el hombre son iguales, es política. Una

poesía en que los indios, los negros y toda esa gente es igual a los blancos, es política” (Lynd *Los primeros...* 2013: 52). Los poemas aquí analizados, en conjunto con este comentario de la autora, me hacen surgir la pregunta siguiente. ¿Qué sentido tenía publicar este libro en 1973 y qué sentido tiene en 2013? ¿Quiénes iban a leer entonces y quiénes leen ahora? También pienso en lo planteado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* en relación a la capacidad de los productores culturales de “producir una representación sistemática y crítica del mundo social para movilizar la fuerza virtual de los dominados y contribuir a subvertir el orden establecido en el campo de poder” (1995: 375). ¿Cómo pudo haber influido la poesía de Cecilia Vicuña en el proceso revolucionario que se vivía en Chile en el momento en que el primer manuscrito iba a ser publicado?

Respecto a la izquierda chilena y a la política de fines de los 60 y principios de los 70, Juliet Lynd apunta que esta priorizaba la lucha de clases y no prestaba mucha atención a “la dinámica de poder determinada por el género, la sexualidad o la raza” (*La historia...* 2015: 30). La verdad es que el diagnóstico que realiza la académica no dista demasiado del panorama político local, al menos hasta la publicación de *El zen surado* en 2013. En cierto modo, la combinación entre el fortalecimiento y la “popularidad” del movimiento feminista, junto al notorio crecimiento de la migración y a la convocatoria en aumento de las reivindicaciones indígenas, han posicionado la necesidad de construir una izquierda plenamente consciente de la interseccionalidad. De ahí a que se conjuguen las voluntades políticas necesarias para conducir los cambios con esta conciencia, puede pasar más tiempo del pensado.

Ahora bien, la poesía de Vicuña, entonces, se vuelve doblemente valiosa y necesaria. En un primer término, por su contenido, porque esta muestra que existe un lugar para estas formas de pensamiento en la memoria de las luchas que han existido en la historia de nuestro país. Por otro lado, es interesante cómo la recuperación de un manuscrito que tiene más de 40 años implica relocalizar la obra de una poeta que desafía las formas convencionales de leer y, por ende, de crear. El trabajo creativo de Vicuña se piensa también como un ejercicio interseccional, lo que resulta de un espíritu revolucionario y rebelde dispuesto a continuar por la senda de la creación en todo su amplio espectro. Pero también es resultado de una resistencia persistente, subversiva y amorosa<sup>27</sup>, que se niega a ser encasillada y delimitada. En

---

<sup>27</sup> “Socavamos la realidad interiormente,/ por eso somos subversivos y amorosos” (Lynd *Los primeros...* 2015: 56) escribía Vicuña en el No Manifiesto de la Tribu No, grupo poético considerado parte de las neovanguardias latinoamericanas (Ver Galindo, Oscar. “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos”. *Taller de Letras* 52 (2013): 11-38.). A fines de los 60 y principios

gran medida, porque no tiene por qué serlo; pero además, porque esta apertura es una forma de permitirle a la obra toda su potencialidad creativa, política, de movimiento, de circulación, de transformación.

En una entrevista televisada de julio de 2017, Cecilia Vicuña responde a la pregunta sobre su quehacer actual, con la siguiente afirmación:

Yo he creado, a lo largo de estos 50 años, un universo que es intermedio y que no es y es, a la misma vez, arte y poesía a la vez. Entonces, por ejemplo, en este momento están planeadas tres grandes muestras [...] ¿qué se muestra en esas muestras? Se muestra todo. Se muestra la integración de todas las artes. Están mis películas, están mis cantos, mis dibujos, mis libros, mis obras precarias, los performances, mi trabajo colectivo con comunidades inmensas de gente, mi trabajo solitario, todo. Y entonces ese ser que no es nada y que es realmente, es la conciencia misma, ¿te fijas? Por eso yo digo que la conciencia es el verdadero arte. Y ese es mi arte, la unión y la integración de todas esas cosas en una transformación, una transformación continua. (Entrevista en *Off the record*, 2017)

Este movimiento interpela al lector como participante activo ante su obra. En este sentido, la reedición de sus textos y el rescate de su obra revela no solo la necesidad de revisión de su fuerza de movimiento, revolucionaria y desafiante, sino también la actualización de la potencia revolucionaria del arte en la actualidad. En la conciencia del movimiento, en la conciencia de la transformación, Cecilia Vicuña insta en cada viraje a recorrer distintos caminos sin dejar de jugar, sin dejar de crear.

---

de los 70 es cuando tuvieron lugar algunas de las acciones poéticas y políticas del grupo.

## Bibliografía

- Ángel, Alba Lucía. 2015. “Cecilia Vicuña: Lo importante es asumir plenamente la idea de que una mujer es creadora”. *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Ed. Meredith Gardner Clark. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 317-334.
- Bianchi, Soledad. 1995. *La memoria: Modelo para armar: grupos literarios de la década de los sesenta en Chile: entrevistas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Lynd, Juliet. 2013. “La historia precaria de un manuscrito tenaz: del *Sabor a mí* a *El zen surado*”. *El zen surado*. Santiago: Catalonia, 15-42.
- Lynd, Juliet. 2015. “Los primeros sabores de Cecilia Vicuña”. *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Ed. Meredith Gardner Clark. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 35-64.
- Off the record. 2017. *30 Julio 2017: Cecilia Vicuña*.
- Sepúlveda, Magda. 2000. “Cecilia Vicuña: La subjetividad poética como una operación contracanónica”. *Revista Chilena de Literatura* 57: 111-126.
- Vicuña, Cecilia. 2013. *El zen surado*. Santiago: Catalonia.
- Vicuña, Cecilia. 2007. *Sabor a mí*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.