

# caiana

Carla María Macchiavello

Borough of Manhattan Community College-CUNY, Nueva York.

## Rastros de una pedagogía inconclusa

## Rastros de una pedagogía inconclusa

Carla María Macchiavello

Borough of Manhattan Community College-  
CUNY, Nueva York.

“yo nunca desarrollé un método de trabajo, mi método siempre fue la falta de método”.\*

### Cuadro I

Un grupo de niñxs se interna en un pequeño bosque. Hay sol y manos abiertas. Algunxs llevan pequeñas sillas y butacas. Han estado jugando a los vaqueros en el Lejano Oeste, como ven en los cómics y las películas. Solo que, en su caso, una indígena con trenzas y una pluma en la sien persigue a los vaqueros, invirtiendo los roles predeterminados. Ahora van a descansar bajo el techo de los árboles.<sup>1</sup> La niña de las trenzas les pide sentarse y se queda en silencio. En el trance que sigue, hay silencio, ramas, risas, cosquilleos internos. Un ejercicio de escucha espontáneo, la detención del juego para entrar en otro.

¿Qué actos de imaginación hace la historia del arte al narrar sus historias? ¿Cuáles son las reglas cambiantes de sus juegos y cómo reflejan las de la creación artística? ¿A qué mundos accedemos a través de sus viajes? ¿En qué seres encarnamos?

Si el juego es de por sí performativo, una actuación y la creación de ficciones, un ejercicio de la imaginación y la sensibilidad, la historia del arte también crea sus objetos, o más bien, sus territorios imaginarios donde deambulará. Tomando por base una sugerencia del artista colombiano Bernardo Ortiz, Érika Flórez distingue entre objeto y territorio de estudio, señalando que, si el primero implica algo tangible que es

representable, respecto del cual se produce un distanciamiento (así sea ficticiamente, podríamos agregar), el territorio se recorre y experimenta desde el cuerpo:

en el territorio estamos inmersos, en el territorio el sujeto observador y el objeto observado se confunden. No podríamos hablar de objetividad porque estamos inmersos en el sopor, estamos con la vista nublada, llenos de manigua alrededor, tratando de caminar por un camino que no existe.<sup>2</sup>

Como en el juego, tanto en la historia del arte como en la creación artística y la educación, el misterio excitante de lo desconocido, de lo que está por venir, anima los trayectos.

La mitología biográfica ha caracterizado la construcción de las historias del arte, incluso en sus vertientes clasificatorias. Entrar en la vida de lxs otrxs es un acto de imaginación, proyección, reencarnación. Recogemos imágenes, levantamos diapositivas a la luz, escuchamos historias, parpadean los recuerdos. Viajes de transubstanciación, transformación de las materias. El archivo encarna, cobra color y calor, se toca y traspasa los poros, nubla la vista, produce estornudos, se saborea. Para dar inicio a esta serie de historias, invito a imaginar una escena, basada en unos relatos orales y escritos, memorias familiares retransmitidas en torno a unas obras de la artista y poeta Cecilia Vicuña (1948). A seguir unos rastros performativamente, recorriendo un territorio imaginario, navegando y dando brincos entre sus orillas. Estos no serán rastros de una mitología o una historia unificada, sino fragmentos de una pedagogía inconclusa. Pienso en las palabras de Édouard Glissant cuando señalaba que,

“[H]emos de reconciliarnos con el pensamiento del rastro, con un pensamiento asistemático, que no será dominador, ni sistemático, ni autoritario, sino que será tal vez un no sistema de pensamiento, caracterizado por la intuición, la fragilidad, la ambigüedad, en

concordancia con la extraordinaria complejidad y con la extraordinaria multiplicidad del mundo en que vivimos.<sup>3</sup>

Ese ese momento entre los árboles, en que una niña invita a otrxs a escuchar. Una pedagogía espontánea o un juego como otros: jugar a la enseñanza. Solo que el aula no tiene muros ni hay campanas marcando forzosamente unos ritmos de aprendizaje. A entrar al bosque interno, la invitación es a oír el lenguaje del aire y las plantas. Las sillas crujen en respuesta. Quizás comenzaban a retornar a la tierra y plantar raíces.

## Cuadro II

Un joven de boina camina por la tierra apretada de una toma en Santiago de Chile. Puede ser una de muchas poblaciones que han surgido en los últimos años. Hay de todo en ellas, vecinxs organizadxs en una minga que están construyendo una escuela, pintando los muros de sus casas; más abajo un local vende alcohol, y se ven signos de violencia familiar y de género cotidiana. El joven no tiene rostro específico y le dicen el compañero dirigente. Lleva una estrella roja maoísta en la chaqueta, una boina negra y calcetines brillantes verdes que dejan ver sus sandalias. Viene a enseñar a la población voluntariamente, entusiasmado por la reforma universitaria o tal vez es militante de un partido. También hay otras propuestas educacionales que han surgido de la iniciativa de los propios pobladores, unas vienen del gobierno, otras desde las universidades. Quizás la más llamativa son los dos buses de transporte público que han sido reciclados y pintados de colores vivos. Ahora anuncian con orgullo que son salas de clases: se han transformado en escuelas móviles.

Se podría argumentar que, desde temprano, las propuestas pedagógicas de Cecilia Vicuña se articularon desde los márgenes, en una especie de itinerancia flotante. Una pedagogía callejera, volátil y trashumante, de materiales precarios, desmarcada de los espacios y las formas convencionales de la educación. Una ped-a-gogía, de los de a pie, quienes caminan, laboran desde abajo, o un pensar desde la caminata, el baile, el juego. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui:

Hablamos del pensar de la caminata, el pensar del ritual, el pensar de la canción y del baile. Y ese pensar tiene que ver con la memoria, o mejor dicho, con las múltiples memorias que habitan las subjetividades (post) coloniales en nuestra zona de los Andes, y que se expresan también en el terreno lingüístico.<sup>4</sup>

Los estudios formales de pedagogía en artes plásticas que hizo Cecilia Vicuña en la Universidad de Chile (1966-1971) ocurrieron en parte al margen de las clases de los estudiantes de Bellas Artes. Como muchas cosas en Chile a fines de los años sesenta, estas eran realidades paralelas que casi no se tocaban, o que preferían ignorarse al pasar una al lado de la otra. Incluso dentro de la Facultad de Bellas Artes había distinciones de clase: el alumnado de los cursos vespertinos y el alumnado que ponía un énfasis en la enseñanza formaban una suerte de ciudadanía de segunda clase. Sin embargo, el ambiente se había movilizad por doquier, empujado por la Reforma Educacional y la Reforma Universitaria iniciadas en 1965 y 1967 respectivamente, y las tensiones políticas que se exacerbaban con la candidatura a la presidencia del médico socialista Salvador Allende (1908-1973) bajo el signo de la Unidad Popular (una coalición de partidos de la izquierda chilena que apoyó su candidatura), cuya elección por un margen pequeño debió ser ratificada por el Congreso en noviembre de 1970. Esa movilización política dentro de la universidad afectó especialmente a la educación artística y la conciencia sobre su acceso y democratización. Alumnxs, profesorxs y trabajadorxs de la Facultad de Bellas Artes se organizaban para hacer cursos de extensión en poblaciones y campamentos, pintando murales, talleres de gráfica, dirigiendo casas de la cultura, mientras otros departamentos y organismos estatales organizan talleres de teatro en fábricas, exposiciones públicas, concursos para niñxs y trabajadorxs.



Figura. 1 Cecilia Vicuña, *Biombo: Casita para pensar qué situación real me conviene*, óleo sobre tela, 12 paneles de 155 x 55 cm, 1971. Vista interior. Foto: Jorge Brantmayer. Cortesía de Cecilia Vicuña y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seul.

Unos años más tarde, Vicuña mencionó en una entrevista que se había perdido los años de reforma en la universidad, trabajando aislada en su taller.<sup>5</sup> Para Vicuña, el trabajo individual solitario revelaba la fuerza que aún tenía en ella la clase social a la que pertenecía, distanciándola de la actividad política. Un viaje a Estados Unidos en 1969 la había enfrentado a la historia alternativa de los movimientos de liberación y las luchas de los oprimidos, en particular el Black Panther Party, al cual hizo alusión en pinturas figurativas de la época que muestran, por ejemplo, a Angela Davis encarcelada y saliendo de la prisión. Si bien en Chile Vicuña había permanecido al margen de los trabajos voluntarios universitarios y la militancia en los años sesenta, enfocándose más bien en su poesía y con la Tribu No, un grupo de poetas, estudiantes de arte y teatro con quienes creaba colectivamente experiencias corporales, poemas, acciones, tampoco estaba del todo aislada.<sup>6</sup> Una conciencia del silenciamiento que se da en las escuelas y en la sociedad occidental, acallando las voces y conocimientos de los educandos, niños y jóvenes, puede verse en la intervención poética

guerrillera que hacen con la Tribu No durante el Encuentro Latinoamericano de Escritores de Chile en 1969, repartiendo a modo de panfleto un texto que invierte la relación convencional etaria jerárquica de educador-educando, al declarar: “los hijos deben enseñarles a los padres”.<sup>7</sup> También crearon guiones para un programa de televisión para niños, La puerta de Taticafán, que pasó por Televisión Nacional en 1970, solicitando que los mismos niños participaran proponiendo soluciones a algunos problemas, incluso planetarios.

Durante el primer año de gobierno de la Unidad Popular se puso un énfasis especial en la educación. En su discurso de marzo que dio inicio al año escolar en 1971, el presidente Allende declaró que la educación pasaría por una revolución en sus formas y contenidos:

El proceso educacional debe experimentar una auténtica y profunda revolución. Los viejos esquemas que aún persisten deben ser destruidos, para dar paso a una nueva educación, auténticamente democrática y nacional y que sirva al proceso de construcción de la sociedad socialista y la formación del hombre nuevo.<sup>8</sup>

Como señala Camila Silva Salinas,<sup>9</sup> al menos un cuarto del programa de gobierno conocido como Las Cuarenta Medidas estaba orientado a los niños, desde su educación y recreación hasta su alimentación, incluyendo la ya conocida campaña de asegurar un medio litro de leche diario para cada niño. Según la autora, las propuestas de transformación del sistema educacional estuvieron orientadas alrededor de tres ejes principales:

un camino cultural, generado a partir de la ampliación de lo pedagógico a un campo más amplio que lo escolar; un camino institucional, representado en los cambios del sistema educacional en su conjunto; y un camino poblacional, que correspondió a iniciativas de base desarrolladas como expresión popular del Programa de Gobierno.<sup>10</sup>

Estos caminos comprendían extender el ámbito educacional fuera de la escuela, a través de publicaciones de bajo costo, como la Editorial Nacional Quimantú, y actividades culturales diversas que difundieran la cultura en todos sus niveles y disciplinas, desde la danza, el teatro y las artes visuales hasta la cocina y la salud. Democratizar la educación ampliando la matrícula al tiempo que se le daba un carácter socialista, como se planteó en el proyecto de la Escuela Nacional Unificada (ENU), y finalmente, una vía que podríamos considerar más autónoma a partir de la construcción de escuelas desde las propias poblaciones, determinando incluso sus métodos de enseñanza.



Figura. 2 Cecilia Vicuña, *Biombo: Casita para pensar qué situación real me conviene*, óleo sobre tela, 12 paneles de 155 x 55 cm, 1971. Vista exterior. Foto: Jorge Brantmayer. Cortesía de Cecilia Vicuña y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seul.

Varias instancias del trabajo educativo poblacional aparecen en uno de los paneles de la obra de Cecilia Vicuña, *Casita para pensar qué situación real me conviene*, más conocida como *Biombo* (Fig. 1). La construcción de escuelas por parte de lxs propixs pobladorxs, el trabajo colectivo, la transformación de buses de transporte público en aulas, salas para la alfabetización, posiblemente tanto de niñxs como de adultxs. Exhibida por primera vez en 1971 en la Sala Forestal del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, en una exposición de pinturas y poemas de la artista, la *Casita para pensar...* es una obra compleja.<sup>11</sup> Compuesta por doce paneles de tela pintados con óleo y unidos con bisagras para presentar seis caras a cada lado, y dispuesta de forma circular junto a un taburete para invitar a lxs espectadores a sentarse y meditar en ella, la Casita presentaba un exterior de escenas variadas referidas tanto

al mundo personal de Vicuña como social e imaginario, y un interior con figuras de jóvenes que representan distintas opciones de vida o caminos por tomar (Fig. 2). El compañero dirigente es uno de ellos: en los otros cinco paneles aparecen un hombre que se autoinmola frente al Pentágono en protesta a la guerra de Vietnam mientras una niña lo abraza; una joven poeta que camina descalza por la ciudad repartiendo poemas; una cantante de rock basada en Janis Joplin; una joven guerrillera norvietnamita que sostiene un rifle, interpretada como una figura de devoción; y una pareja que se ha desnudado en medio de una ciudad marcada por el consumo y la prohibición, y que camina hacia un horizonte marcado por una X.<sup>12</sup> Los rostros vacíos de las figuras individuales fueron suplantados por un espejo ovalado, invitando a la identificación con cualquier personaje (o varios), y evocando una subjetividad fractal, múltiple junto con una realidad fragmentada, compuesta a su vez por varios lados y dimensiones (Fig. 3).

Si bien el panel del compañero dirigente no especifica un lugar, la imagen podría corresponder a una de las poblaciones que recibió más atención de la prensa, la población Nueva La Habana, donde se instalaron algunos buses-escuela. Esta fue visitada por el educador brasileño Paulo Freire (1921-1997), quien ya había estado en Chile durante el gobierno de la Democracia Cristiana de Eduardo Frei Montalva (1911-1982), desarrollando programas de alfabetización dentro del marco del Instituto de Desarrollo Agropecuario e Instituto de Capacitación e Investigación de la Reforma Agraria (INDAP e ICIRA) y en el Programa Extraordinario de Educación de Adultos.

Vicuña no conoció a Freire ni sabía de su pedagogía específica entonces. No obstante, en la praxis cotidiana se debatían y llevaban a cabo experimentos diversos inspirados por las pedagogías radicales que surgieron Latinoamérica en los sesenta, en especial la Teología de la Liberación y la Educación Popular. Estas proponían una educación con una perspectiva emancipadora, crítica del eurocentrismo, que buscara “transformar las estructuras de injusticia y liberarse de todo

tipo de opresión”.<sup>13</sup> Vicuña evoca estas prácticas en su *Biombo* y las presenta a su vez como una disyuntiva que pone en tensión su relación con la clase y el género. El mismo término “compañero dirigente” sugiere tanto una relación fraterna como un rol directivo por parte de alguien ajeno a la comunidad, un joven, posiblemente de clase alta, que viene a concientizar políticamente. La distancia de clase se manifiesta de muchas formas, incluyendo la imposición desde fuera de contenidos y formas, reproduciendo inconscientemente una ideología colonial de aprendizaje que se piensa universal y una concientización política marcada entonces por los partidos políticos.



Figura. 3 Cecilia Vicuña, *Biombo: Casita para pensar que situación real me conviene*, óleo sobre tela, 12 paneles de 155 x 55 cm, 1971. Detalle paneles poeta y compañero dirigente. Foto: Jorge Brantmayer. Cortesía de Cecilia Vicuña y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seul.

La misma Vicuña enfrentaba esa disyunción, aun cuando lo que comenzaba a germinar como su propia pedagogía era otra. Mientras pintaba y exponía en los circuitos del arte local, incluyendo el Museo Nacional de Bellas Artes, galerías comerciales y universitarias (por ejemplo, en la ciudad norteña de Antofagasta), también realizaba propuestas pedagógicas por fuera de esos espacios institucionales y sus formas convencionales. Había propuesto a Allende crear un banco de semillas de árboles y plantas, iniciando un movimiento de personas que recolectara y estudiara semillas locales con el propósito de reverdecer Chile. Si bien la idea no resultó fructífera a nivel institucional –según narra la artista, el propio Allende le dijo que el país no estaba preparado aún para tal concepto–, Vicuña comenzó a plantar semillas en la casa de su familia, creando almárgos de árboles que luego distribuía a personas que quisieran cuidarlos en distintas poblaciones con ayuda de sus amistades.<sup>14</sup> Una poética germinal, una educación vegetal e imaginativa, poética.

El gesto era pequeño y aislado. Llevando una semilla dispersa Vicuña se enfrentaba al problema de dónde surge y nutre el conocimiento: ¿Puede ser literalmente trasplantado? Si la educación es un acto de cultivar, ¿No debería estar conectada a la tierra, a lo propio, entendido desde el suelo? En algunas poblaciones, se llevaron a cabo la plantación de jardines, mientras que en algunas casas de la cultura fueron los mismos vecinos quienes decidieron qué artes aprender, proponiendo clases de cocina. En 1973, Vicuña imaginó su propia versión de la ENU en la pintura al óleo *El Frente Cultural*, interpretándola como una escuela que integra conocimientos, más que unificarlos. Si el temor de la oposición a la Unidad Popular era una educación homogénea y de un solo color político, Vicuña sugería una escuela donde la educación estuviera en función de la vida: se cultivaría por igual el alimento, la lectura y las técnicas mecánicas, los educandos se convierten en educadores de otros.



Figura. 4 Fotografía de Cecilia Vicuña y sus obras de la exposición *Homenaje a Vietnam* (1977), durante un taller con niños en Bogotá. Fotografía cortesía de Cecilia Vicuña.

Esos proyectos quedaron inconclusos. Vicuña partió en 1972 con una beca del British Council a Londres, para estudiar pintura en el Slade School of Fine Arts, University College. Su propio arte se trasplantó y su pedagogía cobró un cariz político migrante, al encontrarse en un lugar que no parecía comprenderla, en un comienzo, y luego verse en un exilio forzoso tras el golpe militar en Chile.

### Cuadro III

Una serie de niños juegan en una ladera verde con imágenes de Ho Chi Minh y jóvenes vietnamitas (**Fig. 4**). Las imágenes están pintadas sobre telas delgadas, casi diáfanas, de osnaburgo y algodón. Algunas están cortadas en franjas verticales, dividiendo las figuras en partes, tajos a través de los cuales asoman sus cabezas algunos niños como si nacieran. Las telas se hinchan con el viento que corre por la ladera de los cerros y responden a su llamado. Los niños las llevan en palos de guaduas: son una pequeña comitiva que saluda, con sus estandartes escritos en inglés, a Vietnam. Una joven se agacha y sienta con ellos en el suelo en un círculo alrededor de una imagen y les cuenta una historia sobre cómo se conocieron unas jóvenes vietnamitas y una niña latinoamericana. El país de ellas estaba en guerra, habían sido invadidos, pero ya no lo está. Han vencido. Ahora el propio país de la niña está tomado por militares y ella se encuentra migrante, sin tierra. Su escuela es una que migra, de ahí la precariedad transportable y la flexibilidad de los materiales que demarcan los bordes imaginarios de su aula (**Fig. 5**).

Lxs niños y jóvenes vietnamitas tienen un lugar particular en la pedagogía y arte de Vicuña. Ella misma había conocido a dos jóvenes en Santiago, en una campaña internacional de solidaridad por su lucha. Dos versiones de la guerra en Vietnam aparecieron en el biombo de 1971, aludidas a través del gesto de inmoliación de un hombre estadounidense como un acto de protesta antibélico, y de la joven guerrillera armada de pie sobre una guirnalda de flores. En Londres, Cecilia realizó una pintura basada en los estandartes en seda budistas para celebrar el fin de la guerra de Vietnam en 1975; una mujer joven de overoles entrega su arma a una mujer de tez morena que viste un poncho con un diseño abstracto blanco sobre negro, que puede ser interpretado como uno mapuche (**Fig. 6**). Como señala Miguel A. López, la joven mapuche lee un libro de tapas rojas con el título, *La revolución de agosto*, con el cual Vicuña alude al nombre dado a la sublevación del pueblo vietnamita contra el gobierno colonial francés en 1945 liderada por Ho Chi Minh.<sup>15</sup> Es una escena imaginaria pero alude a una intersección entre luchas, a una sororidad de la resistencia y un intercambio solidario intercontinental. Apunta a la necesidad de enraizar las luchas y a la vez compartirlas, poder ver los paralelos y similitudes. Angela Davis ha señalado recientemente que una forma crucial para aunar los movimientos sociales de distintas partes del mundo es poder encontrar y ver las conexiones estructurales entre sus causas y problemas.<sup>16</sup> En este sentido, la imagen evocada al comienzo parece ser una pregunta o un acertijo: ¿Qué une en el pasto, entre vacas, perros y terneros, a una joven vietnamita, unxs niños de un barrio céntrico empobrecido de Bogotá, una artista exiliada y una mujer mapuche? ¿Puede la niña con una flor, con una palma que irradia tras ella como si fuese, trasladada a Abya Yala, una virgen mestiza de Guadalupe, conectar con unos niños?

Los estandartes fueron expuestos en la galería La Gruta, en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en el barrio de La Candelaria, en Bogotá, que conserva muchas casas coloniales.

La exposición era declaradamente anticolonial y buscó unas raíces locales en escritos de intelectuales colombianos. La cita al escritor y diplomático Jorge Zalamea, que Vicuña hizo en la pequeña publicación de la muestra, termina con una referencia al rol creativo del arte, incluso en la lucha política y en la guerra por la independencia.<sup>17</sup> Tras anticipar, en 1966, que el sembrador de arroz vietnamita vencería en su lucha contra “los hermanos siameses: Capital-Pentágono”<sup>18</sup>, Zalamea señalaba que esa victoria no solo estaría alimentada por el amor a la libertad del pueblo vietnamita, sino también por “su ignorada pero admirable capacidad de creación artística y espiritual.”<sup>19</sup> Vicuña pareciera sugerir que, en tiempos de crisis e incluso de guerra, la creatividad que se manifiesta y motiva el arte puede alimentar la expresión política, ofreciendo otras herramientas concretas con las que protestar, unir y organizar. Puede transformar el lenguaje de la pancarta, del lienzo, reinventarlo y volverlo placentero.



Figura. 5 Fotografía de Cecilia Vicuña y sus obras de la exposición *Homenaje a Vietnam* (1977), durante un taller con niños en Bogotá. Fotografía cortesía de Cecilia Vicuña.

Precisamente, las pinturas-estandartes salieron a la calle para convertirse en material didáctico, pizarras y telones, murales caminantes, lienzos de protesta y de juego alzados por niños al aire libre, sobre la falda de un cerro. Incluso en el espacio de la galería, donde algunos estandartes fueron puestos sobre los muros como lienzos más o menos convencionales, otros colgaban desde el techo interceptando la sala como ropa tendida, enfatizando sus rajaduras y aperturas, incitando al juego, mientras una tela diáfana actuaba de velo en un umbral. El homenaje a Vietnam era sencillo, los materiales ordinarios

y baratos, comprados por unos pocos pesos en el mercado popular de San Victorino en el centro de Bogotá. Su instalación evocaba una disposición común: una gruta popular dentro de la Gruta. En el impreso que se publicó para la exposición, Vicuña explicaba que el método utilizado para pintar era reproducible, ya que el estarcido (*stencil*) no requería de mayor técnica: “El método sencillo y veloz en realidad es una ampliación de un método escolar que muchas personas pueden realizar, incluso sin ser pintores, dando origen a distintos resultados, según sea tratado espontáneamente o en forma constructivista”.<sup>20</sup> El énfasis en el traspaso y fácil acceso del método estaba puesto en desinhibir la posibilidad de crear y de compartir lo creado; la reproductibilidad puesta al servicio de la imaginación colectiva. Por ello, Vicuña pensaba su pintura dentro de las prácticas populares, como afirmaba en esa misma publicación: “se inscribe en la tradición de las artes populares que son formas democráticas de expresión abiertas a la participación creciente de la gente.”<sup>21</sup>

Los estandartes y la técnica del estarcido comparten una serie de similitudes materiales con otras propuestas contemporáneas de artistas latinoamericanos que se definían como políticas o han sido categorizadas de conceptuales o sistémicas: la economía de recursos en la que se basan, su portabilidad y posibilidad de exhibición, su reproducibilidad.<sup>22</sup> Pero aquí lo importante es esa fluidez, simpleza y liviandad material de las creaciones que otorga flexibilidad. El agua que moldea la roca, como señala el I-Ching. Gran parte de las obras producidas por Vicuña en Colombia habían sido hechas hasta ese momento pensando en su traspaso de un medio y un escenario a otro, particularmente aquellas hechas para el teatro. Al poco tiempo de llegar a Colombia, Vicuña se contactó con conocidos de su familia en Cali, del Teatro Experimental de Cali (TEC), y luego en Bogotá comenzó a participar en la creación de escenografías para teatro y a frecuentar las peñas organizadas en la Corporación Nacional de Teatro por el grupo Teatro La Candelaria. Ahí se concentraba la resistencia chilena que estaba exiliada en Bogotá y se organizaban un sinnúmero de actos solidarios, conciertos,



exposiciones y reuniones de organización que acababan en canelazos. Mientras realizaba paralelamente algunas labores políticas para el Centro de Defensa de la Cultura Chilena que codirigía el escritor Ariel Dorfman desde París y ayudaba al Comité de Solidaridad con Chile que operaba en Bogotá (incluyendo la exposición de solidaridad Museo de la Resistencia Salvador Allende), Vicuña asistió a ensayos del grupo de teatro La Candelaria en barrios céntricos y tomas, como el barrio Policarpa Solabarrieta.<sup>23</sup> Además de tomar parte de ejercicios de expresión corporal del grupo, Vicuña experimentó de cerca una forma particular de creación colectiva basada en una sintonía con el entorno y una retroalimentación constante que incorporaba distintas disciplinas y saberes.

En la revista *Taller Experimental de Teatro* Santiago García (1928-2020), director del grupo, describió el método de creación colectiva utilizado por La Candelaria como una suerte de no-método: su propio relato era más bien una memoria de una manera de hacer (el proceso), más que una fórmula definida de un proceso replicable (método).<sup>24</sup> En el proceso podían existir ciertos pasos o distinguirse ciertas recurrencias (definición de un tema, líneas temáticas, argumento y líneas argumentales), pero estas emergían de procesos de improvisación y sobre todo de la respuesta a un entorno específico. Para García, el primer paso o la misma motivación de una obra daba cuenta del carácter colectivo del proceso, en cuanto esta surgía del propio ambiente, al cual debían estar atentos los miembros del colectivo:

Para acometer el trabajo de una obra el grupo no espera una propuesta individual del director o de algún miembro del colectivo. Por el contrario esperamos que la propuesta venga de la realidad circundante y dentro de la que se mueve el grupo. De ahí la importancia que los integrantes estén activamente interesados en la realidad política y social del país.<sup>25</sup>

Una “actitud receptiva” al entorno con el que se estaba en estrecho contacto podía hacer surgir “una necesidad emisora”<sup>26</sup> atenta a las necesidades, anhelos y sueños de ese medio.

Ese comienzo era siempre por tanto intuitivo e impreciso, y se iba ampliando por medio del conocimiento directo de unas experiencias de vida, que iba acrecentando el interés del grupo y, por ende, la investigación.<sup>27</sup> En el proceso, se iban combinando la intuición con la aproximación al tema de forma más científica, colaborando con especialistas, buscando y analizando lo encontrado en grupos, para luego elaborar el material encontrado y experimentado a través de improvisaciones teatrales, descubriendo en ellas el tema y los argumentos. Incluso en la improvisación lo principal era la invención y la búsqueda más que la aplicación de un método o técnica, de manera que la creación de un personaje, tema o argumento de base era el producto de múltiples propuestas de los miembros y equipos formados dentro del grupo.<sup>28</sup>



Figura. 6 Cecilia Vicuña, *Chile saluda a Vietnam*, pigmento sobre osnaburgo, 228,6 x 213,36 cm, 1975. Fotografía cortesía de Cecilia Vicuña.

No deja de ser significativo que García se refiriera constantemente a la creación colectiva emergente como un tejido que unía una variedad de elementos, líneas argumentales, líneas de personajes que encarnaban argumentos, por ejemplo, más que como una estructura. Incluso en sus etapas finales y ya cuando se presentaba la obra, se seguían haciendo cambios en el texto gestual y material en respuesta a la recepción del público, como en una suerte de retroalimentación continua. Después de todo, lo importante para el colectivo era, según García, “transformar la realidad, en base a procedimientos artísticos, para inventar una nueva (la obra de arte) que sea capaz de contribuir a la transformación y *al movimiento impetuoso de la vida*”.<sup>29</sup>

Vicuña colaboró para la obra *Los diez días que estremecieron al mundo*, la cuarta creación colectiva del grupo, que se mostró en el Tercer Festival Internacional de Teatro en Bogotá.<sup>30</sup> El argumento de la obra era similar a lo que experimentaban como colectivo en 1977: un grupo de teatro colombiano creaba un espectáculo sobre la Revolución de Octubre acaecido sesenta años antes en la Rusia zarista, pero mientras el director tendía a ponerse del lado de la revolución burguesa liderada por Kerensky, los actores favorecían la revolución bolchevique de Lenin. El grupo requería un mínimo de utilería basado en el principio de que fuese liviana y transportable. Vicuña creó una escenografía pintada para cada cuadro y diseñó los vestuarios, imaginando los telones como escenografías portátiles, fluidas, móviles, como sus propios estandartes. Uno de ellos, para la duma o asamblea legislativa, es un mural de tela con cuerpos pintados como siluetas oscuras, cada una con dos agujeros para pasar las manos y un corte al nivel del cuello para que coincida con la posición de la cabeza de quien se pare detrás (**Fig. 7**). Este contrasta con el ambiente burgués asociado a la revolución de Kerensky, donde el mural pintado evoca las líneas danzantes y plantas brillantes de Henri Matisse, aludiendo al coleccionismo del arte moderno incipiente de las clases acomodadas.

#### Cuadro IV

Una mano se abre y muestra una seña. Ella enseña. Una cosa maleable se vuelve otra. ¿Quién enseña a quién?

El traspaso y transmutación, el cambio de un medio a otro, de una materia a otra, la capacidad de encarnar tiene connotaciones espirituales y matéricas. No por nada, las formas mismas de las pinturas sobre Vietnam se inspiraban en el arte budista. Un arte itinerante basado en la enseñanza y la transmutación del ser. Vicuña había aprendido sobre los estandartes budistas y thangkás tibetanos –tapices o banderas pintadas sobre seda– a través de su relación con John Dugger (1948), artista estadounidense de descendencia cherokee que se había exiliado en Londres, escapando del

reclutamiento obligatorio para la guerra de Vietnam. Tras viajar por China invitado como parte de una delegación juvenil, y otras partes de Asia junto al artista filipino David Medalla (1942), Dugger había comenzado a desarrollar *banners*, estandartes a gran escala compuestos de franjas de tela gruesa con imágenes cosidas, inspirado por las tradiciones espirituales y populares que había conocido.



Figura. 7 Cecilia Vicuña, escenografía para *Los diez días que estremecieron al mundo*, medidas variables, 1977. Cortesía Archivo particular Centro de Documentación Teatro La Candelaria.

Cecilia conoció a Dugger junto con Medalla y el crítico inglés Guy Brett (1942-2021), durante las charlas que daba sobre Chile y la Unidad Popular, y juntos crearon el festival Artists for Democracy en apoyo a la resistencia chilena.<sup>31</sup> Para un acto político en Trafalgar Square en 1974 previo al festival, Dugger colaboró con Cecilia para crear un gran *banner* que fue dispuesto como telón de fondo, mural portátil y lienzo de protesta, cambiando la apariencia del monumento que lo sostenía. Cecilia le había narrado lo que sucedía en Chile y Dugger dibujó espontáneamente las formas que luego cosió sobre las telas que caían como franjas. Comenzó una colaboración que luego Vicuña traspasó a sus propias exploraciones de las palabras y a la creación de estandartes, pinturas y murales móviles y livianos que pudiesen ser plegados y llevados a mitines y reuniones masivas. El método va mutando y uniendo técnicas, personas y tradiciones pictóricas y textiles: desde Asia a Europa y las Américas, de la política al espíritu, de la tela delicada al juego a la guerra, de lo tangible a lo invisible.



Figura. 8 Cecilia Vicuña, palabrador Mariposa, textil de algodón pintado a mano y bambú, medidas desconocidas, 1976-1977. Fotografía cortesía de Cecilia Vicuña.

En Colombia, la imagen de la joven traspasando sus armas es complicada y resuena con el conflicto armado local. Esta escena de enseñanza en un parque con los niños sucede también en un espacio de movilizaciones populares y sindicales, de una violenta represión estatal, y de la resistencia armada de guerrillas como el ELN y M-19. Los movimientos obreros, campesinos, estudiantiles, de profesores, trabajadores en Bogotá y otras ciudades se han organizado en marchas y paros, protestando contra la caristía, el estado de sitio, el incumplimiento de los postulados de la OIT, la represión que aumenta, llevando un año más tarde a la instauración por parte del gobierno del Estatuto de Seguridad. Vicuña abstrae ligeramente a la joven armada y de la punta de su rifle surge una flor. En la exposición, añadió un recorte de la revista cubana *Granma* que conservaba desde hacía más de una década y que cuenta cómo unas niñas vietnamitas habían adiestrado a unas abejas para cuidar a su pueblo, atacando a los invasores. De esta reinención de las armas surge también más vida a través de la colaboración entre lo humano y lo no humano: las niñas habían creado unos panales artesanales de láminas prefabricadas, y logrado que las abejas cultivaran ahí también miel, aumentando incluso su producción. Nada es simplemente una cosa, ni un alta, ni una abeja, ni tampoco eso que llamamos enemigo.

Una de las telas es una *palabrarma*. Ya en Londres Vicuña había comenzado a dar forma a una visión del lenguaje particular, una poesía visual y un acto de trabajar las palabras para descubrir otras en ella, removiendo, cultivando y expandiendo sus significados. Un juego tan intelectual como poético y gozoso. El juego había comenzado en 1966 como adivinanzas una noche en casa de su familia en Santiago, y reapareció espontáneamente en Londres tras el golpe de Estado, cuando una palabra volvió a abrirse para revelar otros significados, asociados esta vez al dolor y el trauma. La palabra era verdad, y se desgajaba y multiplicaba en otras: *dad ver*, *dar a ver*, sugiriendo un acto de descubrimiento en vez de ocultamiento. Ese gesto de entrega, la visión que penetra más allá de las apariencias, de las negaciones, disfraces y mentiras de individuos, instituciones y gobiernos, como sucedía con la Junta militar en Chile. Desde ahí, más *palabrarms* fueron surgiendo y una visión del lenguaje como una herramienta y un arma de combate, una forma poética de reescribir el mundo, partiendo por las palabras que lo nombran. Para ser compartidas, las *palabrarms* fueron encarnando en distintos soportes y materiales: dibujos y módulos articulados en papeles recortados, telas sencillas, incluso siendo pensadas como cuadernos de papeles corcheteados para repartir entre trabajadorxs.

En Bogotá, Vicuña continuó desarrollando esa visión, llamándola a veces poemas gráficos y luego *palabrarms*, llevándolas del juego a la política y la pedagogía, explorando su potencial como otra forma de pensamiento. Un pensamiento poético que incorpora formas distintas de ver, sentir, expresar el lenguaje y las palabras, que deja que emerja lo oculto, que algo se quiebre y sane. En la exposición de Homenaje a Vietnam, la *palabrarma* que aparece pintada en una de las telas dice “palabrador”: el trabajador de las palabras, aquel ser que abre las palabras, imagina y reinventa la realidad (**Fig. 8**). Cualquiera puede convertirse en un palabrador, jugar y trabajar con las palabras como con una masa o unas telas, sumergirse en ellas, doblarlas y extenderlas en otras direcciones para crear otras realidades. Crear otras señas. Enseñar, dice/muestra/dibuja Cecilia en sus

*palabrarmas* un año más tarde, es poner en señas.

Esta clase al aire libre, por tanto, va más allá de la lección interseccional sobre la lucha política, aunque está enraizada en ella. Las jóvenes vietnamitas enseñan a las sudamericanas “cómo luchar una guerra de liberación creando palabras que vuelan y penetran la tierra”.<sup>32</sup> El palabrador que se ve en la tela es en verdad una palabradora: una mujer se inclina hacia adelante para labrar la tierra con una pala azul que sostiene en sus manos, su propio cuerpo transformándose en unas letras potenciales, el soplo inicial de una pala-bra, extendiendo alas de mariposa, mientras la palabra se desdobra en campos labrados que emergen diagonales como alas rectilíneas: p-ala-abra. Una palabra con alas. En esta visión del lenguaje que Vicuña comienza a compartir con niñxs y adultxs en Bogotá, experimentando en la calle como un salón de clases abierto, la palabra vuela como la imaginación. En esta pedagogía intuitiva, se busca liberar el pensamiento más allá de las fórmulas y significados aprendidos. Ver el mundo poéticamente es verlo políticamente; cultivar para alimentar y sanar. Ver que en las palabras también hay una herida de género, una violencia colonial y cruces entre ellas.

Se podría pensar en una conexión entre las *palabrarmas* y el método de alfabetización que Paulo Freire creó en Brasil, reformuló luego en Chile y continuó desarrollando en otros países, como Guinea-Bissau.<sup>33</sup> Las palabras generadoras de Freire no eran impuestas externamente, sino que emergían de la vida cotidiana de lxs participantes, propiciando discusiones sobre su situación económica y política. Estas palabras eran subdivididas y analizadas en sus componentes silábicos y fonéticos, de manera que los educandos pudiesen crear nuevas palabras a partir de sus componentes. El proceso de alfabetización se transformaba así en un proceso más horizontal de descubrimiento de la propia creatividad y agencia, que promovía la participación y conciencia crítica de la realidad. En el caso de Vicuña, las *palabrarmas* actúan como primeras sugerencias, posibilidades lúdicas para incitar, provocar y llamar a que otros se sumen a este

proceso de des-cubrir las palabras y re-escribir la realidad. En la introducción de *Cartas a Guinea-Bissau*, Freire recordaba que estando en Chile con su esposa y colaboradora Elsa, se dieron cuenta que no podían meramente trasladar métodos pedagógicos por efectivos que fuesen y “tratar de sobreponer al contexto chileno lo que habíamos hecho de manera distinta en los diferentes contextos brasileños. En verdad, las experiencias no se trasplantan, sino que se reinventan”.<sup>34</sup> Reflexionando sobre su experiencia, Freire agregaba: “era mucho más lo que escuchábamos que lo que hablábamos”.<sup>35</sup>

### Cuadro V

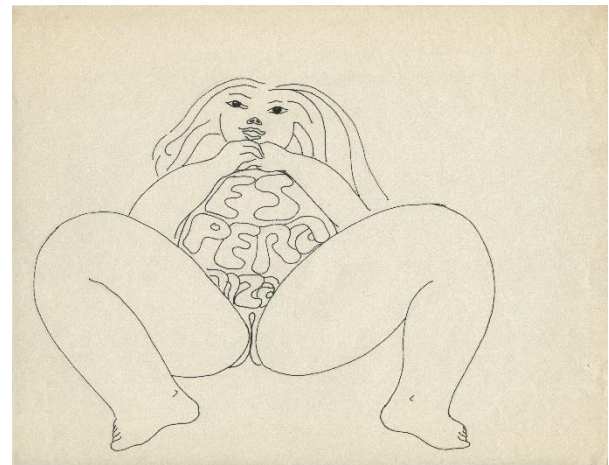


Figura. 9 Cecilia Vicuña, palabrarma Esperanza, AMAzone, tinta sobre papel, 20,32 x 25,4 cm, 1978. Fotografía cortesía de Cecilia Vicuña.

Sobre el vientre redondo como un cerro ataborado de una mujer desnuda se lee la palabra espera. Reclinada hacia atrás en escorzo y con las piernas abiertas, nos enfrenta directamente al umbral de la vida, el origen del mundo. Solo que este no es el origen erótico para el placer privado, pensado en torno a una mirada masculina, pintado por Gustave Courbet. La joven que acaricia su vientre sonriente lleva tatuados sobre sus brazos, muslos y pantorrillas una serie de espirales y figuras abstractas escalonadas, reminiscentes de diseños prehispánicos. Toma con su otra mano una lanza que apunta en diagonal al cielo, más allá de los límites visibles de la página. La unión de estos cuerpos –vientre, joven, arma, signos inscritos– forman la palabra esperanza. Aquí la espera es confianza y una acción asociada a la lucha, a un

nacimiento de una conciencia que siempre ha estado, que sigue existiendo, que vuelve a emerger. Con un mensaje que se lanza al futuro (**Fig. 9**).<sup>36</sup>

Una línea es una herida decía Jacques Derrida. Una inscripción que corta, un camino que se abre, un signo de la colonialidad. Pero esa línea que raja, esa raja-dura puede ser también una apertura, un portal. Unos labios abiertos, diría Vicuña.<sup>37</sup> Deja que me abra de piernas.

Entre 1976 y 1978, distintos medios colombianos publicaron con cierta regularidad artículos sobre la carretera Transamazónica construida por el gobierno de Brasil en la Amazonía. En revistas críticas de izquierda y en los periódicos se hablaba también del Pacto Amazónico y la posición que tomaría el gobierno colombiano en relación a los recursos naturales y a los pueblos indígenas que habitan esos territorios. Las opiniones de los científicos, ingenieros forestales, entidades gubernamentales y voces locales citadas variaban, concentrándose en el lenguaje del recurso, su explotación y preservación: algunas criticaban la colonización, otras celebraban la llegada del progreso y posibilidades económicas que se abrían, supuestamente para todos, y unos alertaban sobre la sobreexplotación y la amenaza de convertir a la Amazonía en un desierto.<sup>38</sup>

El lenguaje mítico, que celebra el paraíso terrenal, también oculta en ocasiones a sus habitantes, restándoles agencia en la decisión sobre sus territorios y ese nuevo tajo que ahora se abría claro y doliente en este. Incluso cuando se los exhibe a todo color, sus propias voces y demandas pueden pasar a un tercer plano borroso. La revista de variedades *Cromos* publicó en 1976 una serie de artículos sobre la carretera, el nuevo turismo que incluía una versión amazónica del safari, viajes de visiones producidas por el yagé y otros bejucos, rituales y chamanes, exotismo que incluye antropofagia y pigmeos, además de artículos sobre otros pueblos indígenas cercanos, como los Cuna (Guna) en Panamá. Entre las brillantes fotografías a color que publicaba la revista se colaba uno que otro llamado de atención a la destrucción de los

mismos pueblos y territorios, advirtiendo sobre “matanzas de indios”.<sup>39</sup>

Tras leer y escuchar sobre la carretera, Cecilia Vicuña decidió visitar a su prima Bárbara Martinoya, artista que vivía en Río de Janeiro, y atravesar la Amazonía a finales de 1977. La experiencia fue transformadora, dando de forma inesperada otro giro a las *palabramas* y a los métodos pedagógicos de la artista. Luego de llegar y sin un lugar donde quedarse, un indígena uitoto los alojó en su hogar. En una maloca en medio de la selva, saliendo por el camino que lleva a Leticia, Cecilia quedó al cuidado de unos niños. Sin compartir su lengua, parecía no haber forma de comunicarse más allá de las señas que podían hacer con sus cuerpos. Vicuña decidió intentar algo distinto: un juego inventado con sonidos en vez de palabras y una serie de dibujos con palos sobre el suelo. En vez de forzar un proceso de entendimiento entre realidades y saberes distintos, el juego se transforma en medio de comunicación espontáneo. Por un lado, el sonido traspasa las barreras lingüísticas y la familiaridad reconfortante de las palabras conocidas. Desfamiliariza los significados asociados a fonemas y abre la posibilidad de entenderse a través de otros signos. El sonido y sus vibraciones extienden otro lenguaje común, uno corporal, que surge de una escucha profunda a lo que el otro inventa o imita, y de una resonancia interna. En este caso, se escribe con el cuerpo, con la tierra y el aire. En los dibujos trazados con palos sobre el suelo, las pizarras horizontales impermanentes reciben imágenes que abstraen e intentan acercan las ideas y los objetos. Entre oreja y ojo, mano y pie, la educación se hace horizontal y recíproca: todos al piso, enseñándose mutuamente, creando otras reglas.

Había otros agentes en la Amazonía en esos momentos que también se interesaron en el lenguaje y la traducción cultural. El Instituto Lingüístico de Verano (ILV), organización no gubernamental estadounidense evangélica, se encontraba desde algunos años atrás en la selva, al igual que otras misiones religiosas. Su misión era traducir la biblia en lenguas indígenas, aunque su contrato con el gobierno colombiano señalaba que se trataba de

producir cartillas de alfabetización en idiomas indígena y castellano.<sup>40</sup> Pero sus actividades tanto en Colombia como en otros países latinoamericanos comenzaron a ser criticadas y denunciadas como una labor de infiltración y destrucción de las lenguas indígenas; nuevas formas de colonialismo que reactualizaban las antiguas.<sup>41</sup> Si bien la prensa local no conectó sus labores con otras formas de colonialismo interno, el trabajo del ILV fue acusado de ser una invasión imperialista foránea que ponía en disputa la soberanía local, y el gobierno colombiano canceló el contrato suscrito con la entidad.<sup>42</sup> Cabe sin embargo preguntar, ¿soberanía de quiénes?

Paralelamente, algunos medios denunciaron la invasión de tierras indígenas por nuevos colonos locales. Se trataba en este caso de trabajadores colombianos empobrecidos que habían creado caseríos en reservas argumentando que los sitios estaban baldíos y la tierra debía ser para quien la trabajara. La revista *Alternativa* se preguntaba por las contradicciones de los movimientos populares y a quienes incluían entre los explotados que decían defender: ¿Estaban entre ellos los mismos indígenas? Su cuestionamiento apuntaba a la problemática de la intersección, cómo entrecruzar y aunar sus luchas, sin caer en una instrumentalización de estas, y puede explorarse en otras direcciones.<sup>43</sup>

La presencia del Instituto Lingüístico en la Amazonía recuerda las múltiples formas en que ocurren estos actos de apropiación y colonización: desde las palabras al pensamiento que moldean, en torno a la nación, el territorio, las leyes, maneras de concebir el mundo. Esta es una disputa por las tierras y los ríos, por los cuerpos y las materias, y también por el lenguaje. Se hablaba en los periódicos de “colonización dirigida” por oposición a la colonización espontánea.<sup>44</sup> La dirección en este caso la daban los militares y su misión era la protección de las fronteras nacionales. ¿Quién cuestiona el mismo término colonización o lo define?

Aunque para Vicuña el viaje por la Amazonía fue complejo, emocional y físicamente difícil, a la vez abrió otra forma de las *palabrarmas*.<sup>45</sup> Según relata, durante el viaje una *palabrarma*

encarna en una visión de una mujer indígena que vuela sosteniendo una pala alada. Su capacidad de trabajar y construir con el lenguaje, de ver más allá de los significados asignados, la impulsa en otras dimensiones de la experiencia: la imagen del obrero o de la campesina que trabajaba las palabras con una pala transmuta en una pala de la que brotan alas, una pala-animal, una pala-espíritu. El potencial de las *palabrarmas* se expande nuevamente a partir de entonces a otras formas de entendimiento y educación: una multidimensional, cósmica, que une y ve una multiplicidad de signos y significados al mismo tiempo, una no dualista sino transformista, transhumante y mutante.

## Cuadro VI

Cerca al fogón, una mujer se mueve. Ha atado una cuerda a un poste en la casa, doblado una tela alrededor para crear una pequeña cuna donde coloca a un niño y cierra ese óvalo amarrando la cuerda a su cuerpo como si fuese un telar de cintura. Sigue moviéndose en la penumbra, inmersa en sus actividades cotidianas. Cada paso mece la cuna, arrullando al niño. No hay llanto sino un tejido de cuerpos y sonidos, una enseñanza musical en el espacio de su cotidianidad.<sup>46</sup>

Quizás el método del no-método pedagógico de Vicuña comienza a cobrar forma cuando es invitada por una amiga inglesa, Jackie Reiter, a hacer un taller de arte en una comunidad de indígenas guambianos en Silvia, Cauca.<sup>47</sup> Reiter estaba en Colombia investigando para sus estudios de postgrado en torno a la literatura sobre la violencia y, junto al chileno Wolf Tirado, estaba haciendo un documental con una cooperativa guambiana.<sup>48</sup> Los guambianos se encontraban en una lucha de recuperación de tierras y habían aparecido ampliamente en la prensa y los medios debido a sus demandas territoriales.<sup>49</sup> Aunque el taller había sido aceptado por la comunidad, al llegar y comenzar a convivir con ella en julio de 1978, Vicuña volvió a enfrentar el problema del lugar del conocimiento y el problema de imponer una forma de hacer o entender el arte. Si bien eventualmente el taller se realizó con pocos participantes y en condiciones materiales precarias, y algunos guambianos

crearon dibujos con lápiz que presentan una espacialidad distinta a la representación convencional europea, respondiendo a sus propias formas de expresión, conocimiento e interpretación, los roles se invirtieron y cada situación cotidiana se volvía un salón de clases.<sup>50</sup>

En esta oportunidad, el contacto con la comunidad guambiana por varios días a la espera que se iniciara el taller, conviviendo con sus miembros en sus casas en una pequeña aldea en las alturas, compartiendo comidas y fogones, empieza a surgir la conciencia de otra forma de entender la colectividad, la creación y la educación. Para Vicuña, una de las lecciones más importantes se produjo a través del sonido: en la comunidad, parecía hacer una consideración total del sonido como un tejido sónico. Todo cabía dentro del tejido y a la vez, todo armonizaba.<sup>51</sup> El sonido total resultante no solo era delicado e incluyente, sino que demostraba una conciencia profunda de un cuidado por el otro: el medioambiente, las otras personas, el colectivo sonoro. El sonido era el resultado comunitario de una escucha y una sintonía que iba más allá de las apariencias, incluyendo la de las especies.

De cierta manera, tal armonización recuerda la descripción que hiciera el director del grupo musical Yaki Kandru, Jorge López, al referirse a la educación musical colonial y la indígena. Yaki Kandru era un conjunto musical que se había formado a inicio de los sesentas en la Universidad Nacional de Colombia con el objetivo de estudiar e interpretar músicas e instrumentos indígenas en Colombia y Latinoamérica, tanto para ayudar a preservar sus tradiciones como para socializarlas entre las clases populares con una finalidad decolonizadora.<sup>52</sup> Para López, el interés político de la música indígena radicaba en la conciencia que podía generar respecto a la historia de un pueblo y su colonización cultural, yendo en contra o problematizando la educación musical recibida (ya fuese formal o a través de medios masivos) y el gusto impuesto, ayudando así a un proceso de reconocimiento de las raíces indígenas propias y los procesos coloniales de mestizaje. En este sentido, la música indígena podía fungir en

cambio como “una especie de terapia en contra del sentimiento de inferioridad inculcado desde la Conquista y que hace que el pueblo sea más manejable por las clases explotadoras”.<sup>53</sup>

Si bien su propia posición puede leerse desde un instrumentalismo paternalista de corte marxista, enfocado en el aleccionamiento del proletariado urbano y rural, también puede interpretarse como un intento por romper con una educación musical que perpetúa una mentalidad colonial y la inequidad. En el caso de la educación musical, López resaltaba ejemplos de creación colectiva entre distintos pueblos indígenas basados en la sincronización grupal de una melodía, la libertad al tocar y la existencia de un concepto armónico diferente a la concepción musical europea armónica impuesta en Latinoamérica:

Dentro de los kamzá del Putumayo, un hombre empieza a tocar una flauta y otro toma el rondador (que ellos llaman *ngoaná*), y tocan sin plantearse problemas armónicos. Entonces uno diría: “eso constituye la anarquía en la producción musical, es la improvisación sin sentido”, pero no es así; el solo hecho de ignorar la simetría armónica occidentalista implica ya una concepción estética, implica un alto sentido de la libertad para crear.<sup>54</sup>

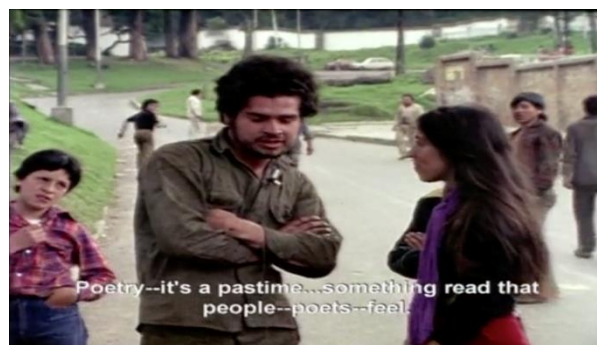


Figura. 10 Cecilia Vicuña, ¿Qué es para usted la poesía?, Bogotá, video de 16 mm, 24 min, 1980. Sonido transferido a video. Cortesía de Cecilia Vicuña y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seul.

Romper con las ideas dominantes, los comportamientos y pensamientos que

perpetúan la opresión, los condicionamientos en torno a la creación inclusive y la colonialidad del saber, también implicaba abrirse a otros conceptos (musicales, estéticos) reconociendo la creatividad en ellos.<sup>55</sup>

Vicuña también colaboró con el grupo musical Yaki Kandru, pero sus caminos divergen pese a la cercanía en torno a la creación colectiva y las prácticas que hoy se conocen como decolonizadoras.<sup>56</sup> En 1982, Vicuña recordaba para la revista feminista *Heresies* su estadía con los guambianos y su toma de conciencia de estar experimentando una manera única de hacer, sentir y pensar:

Estar con ellos me enseñó que la lucha latinoamericana por la independencia no se puede hacer exclusivamente con las ideologías europeas, que derivan de la misma visión de mundo eurocéntrica que suprimió a las culturas indígenas. La búsqueda de un pensamiento liberador debe incluir la visión espiritual del indígena americano, así como ha comenzado a reconocer la contribución del cristianismo revolucionario.<sup>57</sup>

Se podría decir que para Vicuña la lección fue sonora, sin ser discursiva. Un ejercicio de escucha profunda que fue en sí mismo un acto de armonización con el entorno, partiendo desde las diferencias. Un método de aprender con, un no-método que incluye en vez de suprimir, y permite que vaya emergiendo el propio ser en el hacer. Un método de des-hacer y hacer-se propios.

Los siguientes trabajos de Cecilia Vicuña en Bogotá reflejan esa escucha y creación colectiva. Aquí solo mencionaré al pasar cómo, en la filmación de *¿Qué es para usted la poesía?* (1980), la estructura del video se articula a través de múltiples actos de escucha.<sup>58</sup> La voz de Vicuña apenas se oye y cuando lo hace es para hacer preguntas a otros. Parece ser una encuesta en primera instancia, pero la pregunta que da nombre a la filmación es abierta e invita a una respuesta subjetiva pausada, ¿Qué es para usted la poesía? Su voz autoral, como poeta, artista y entrevistadora se oye y a la vez se difumina

(incluso se apaga en ocasiones el audio), el ego se disuelve en el acto de prestar atención intensa y presente, sonriente, al otro (**Fig. 10**). Un método basado en hacer surgir el saber de los demás, un conocimiento que incluye el saber de cualquier persona en la calle, de las plantas, del agua que corre y alimenta una ciudad, del aire, de las estrellas. Todo tiene consciencia, todo habla a su manera. Una escena en el cerro nos muestra a una mujer silbando.<sup>59</sup> Es el cuerpo el que escribe o más bien, traza los contornos de un lenguaje que está en el firmamento, una historia y un canto, una comunicación con otras dimensiones y formas de existir.

## Cuadro VII

Escuelas del aire, escuelas flotantes, escuelas migrantes.

¿Cómo se vuelve ese oír un método? ¿Puede seguir siendo inclusivo y mutante, fluido, y a la vez tener suficiente forma como para ser enseñado?

Cecilia Vicuña continúa el proceso, hay más rastros y fragmentos. Un taller dado en una pequeña escuela rural básica en Caleu, localidad de la comuna de TilTil en la Cordillera de la Costa en Chile en 1995, se torna en un sueño, un despertar y una fiesta.<sup>60</sup> La invitada llega con sus manos y dedos envueltas en lana de colores, y sin decir nada, va conectando y envolviendo a lxs niñxs en las redes que teje sonriente para luego, cual araña, sacar rollos de telas de su cintura con los que crean líneas flotantes en el aire, que tuercen abajo los cuerpos que danzan. El orden de la fila en línea recta y la distancia, la rigidez del miedo a lo extraño se va deshaciendo, mientras se van trenzando y acercando los cuerpos, las miradas y las risas de formas inesperadas (**Fig. 11**). Ese tejido corporal, sónico, material, crea un nuevo campo de relaciones donde se hace otra invitación: a escucharse, a oír el propio recuerdo, la memoria que surge del juego, del cuerpo y del sentir. Para ello, lxs niñxs crean una mano, para luego ponerle atención y escucharla. Una mano para oír pensamientos, se dice. Hechas de papeles y lanas, estas nuevas manos tienen pelos, ojos, cintas, se vuelven seres con vida y



memorias propias. Solo hay que escuchar lo que tienen que decir, lo que saben, y vibrar con ellas. Se crea un cuaderno para cada mano, donde anotar sus pensamientos, dejar algunos rastros coloridos de sus epistemologías. Las manos en-señan a escuchar, inclusive a recordar sonidos ancestrales de instrumentos musicales, ritos y bailes, los bailes chinos, que la comunidad irá reactivando y haciendo resonar en su propia fiesta.<sup>61</sup>



Figura. 11 Primer taller dado por Cecilia Vicuña en la Escuela de Caleu, Chile, 1995. Foto: Claudio Mercado. Cortesía de Cecilia Vicuña.

Hoy la escuela que no tiene casa fija se llama Oysi, otro juego de palabras que parte del acto de escucha arraigado en el presente (oír sí, hoy sí). Está sostenida en la metodología del estar presente con el otro para que cada cual enseñe y aprenda. Es una escuela basada en la escucha, su quehacer y saber surge del encuentro y de un reto: ¿Cómo educar aprendiendo de lo que está pasando, en vez de instruir en una materia, concepto o técnica? Es parte de la pregunta en torno a la creación colectiva y la educación no binaria que no dicotomiza entre enseñar y aprender, la pedagogía anticolonial.

Oysi se define como “una red auto-organizada”, inspirada en la reciprocidad de las culturas indígenas.<sup>62</sup> Como en una red que se autoalimenta, que crece al aprender de lo que teje e incorpora en su tejido, Oysi se articula a partir de una pregunta que emerge del presente, buscado aprender del pasado mientras se orienta al futuro: “¿Cómo podemos aprender de los valores democráticos de las culturas orales, su sabiduría y maneras de relacionarse con los otros y el mundo?”.<sup>63</sup> Se podría pensar como

una red en construcción que busca la creación colectiva de un método. En este sentido, es una escuela flotante, dúctil y transmigratoria. ¿Es un sueño? Tal vez, o simplemente una pedagogía que sigue migrando, en construcción.

---

**Notas**

\*Carta de Cecilia Vicuña a Claudio Bertoni, fechada 2 de marzo, 1976. Archivo Cecilia Vicuña.

<sup>1</sup> Ver la imagen en la portada del artículo de Cecilia Vicuña, “Choosing the Feather”, *Heresies* 15, 1982, pp. 18-19.

<sup>2</sup> Érika Flórez, “Territorio y performatividad”, en: *Aún: 44 Salón Nacional de Artistas*, Pereira, Colombia, Ministerio de Cultura, 2016, p. 304 [Catálogo]. Flórez luego propone trabajar la curaduría y la investigación que supone como un ejercicio encarnado, matérico y localizado, a partir de esa imagen territorial: “Creo que, en términos curatoriales, con el paradigma del territorio –si así quisiéramos llamarlo– lo que habría que cambiar es nuestra insistencia mimética en representar un tema en vez de encarnarlo. Insistir en la noción de territorio es insistir en la noción de performatividad.” *Idem*.

<sup>3</sup> Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002, p. 27. Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno.

<sup>4</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires, Editorial Tinta Limón, 2018, p. 121.

<sup>5</sup> Cecilia Vicuña, “The coup came to kill what I loved”, *Spare Rib* 28, 1974, p. 37.

<sup>6</sup> La Tribu No estuvo compuesta por Vicuña, Claudio Bertoni, Coca Roccatagliata, Francisco Rivera, Sonia Jara y Marcelo Charlín. Ver “Tribu No”, en: Soledad Bianchi, *La Memoria: Modelo para armar. Grupos literarios de la década de los sesenta en Chile, entrevistas*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995, pp. 144-188.

<sup>7</sup> Texto mimeografiado, 1969. Archivo Cecilia Vicuña.

<sup>8</sup> Salvador Allende, extracto de discurso en el Estadio Chile, reproducido en “Educación al alcance de toda la ciudadanía”, *El Mercurio*, 26 de marzo, 1971, s/p.

<sup>9</sup> Camila Silva Salinas, *Escuelas Pobladoras. Experiencias educativas del movimiento de pobladoras y pobladores: La Victoria, Blanqueado y Nueva La Habana (Santiago, 1957-1973)*, Santiago, Quimantú, 2018, p. 150.

<sup>10</sup> Camila Silva Salinas, *op. cit.*, 152-153.

<sup>11</sup> La exposición *Pinturas, Poemas y Explicaciones*, entre el 15 y 27 de junio 1971, contaba con poemas de Claudio Bertoni, entonces miembro de la Tribu No y pareja de la artista.

<sup>12</sup> Ver la descripción detallada de la iconografía de la *Casita* que hace Julia Bryan-Wilson en “The Living Room”, en: Miguel A. López (ed.), *Cecilia Vicuña. Seehearing the Enlightened Future*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 2019, pp. 45-68.

<sup>13</sup> Oscar Jara Holliday, *La educación popular latinoamericana. Historia y claves éticas, políticas y pedagógicas*, Santiago, Quimantú, 2020, p. 117.

<sup>14</sup> Entrevista con Vicuña. Entrevista realizada por Carla María Macchiavello, Santiago, 15 de diciembre 2019. Cecilia Vicuña, “The Seed”, en: Rosa Alcalá (ed.) *Spit Temple. The Selected Performances of Cecilia Vicuña*, Nueva York, Ugly Ducking Press, 2012, p. 63; Exposición *Semiya*, Santiago, Chile, Galería Gabriela Mistral Ministerio de Educación, 2000.

<sup>15</sup> Miguel A. López, “Cecilia Vicuña: A Retrospective For Eyes That Do Not See”, en: Miguel A. López (ed.), *Cecilia Vicuña. Seehearing... op. cit.*, p. 30.

<sup>16</sup> Angela Y. Davis, “Ferguson Reminds Us of the Importance of a Global Context”, en: *Freedom is a Constant Struggle. Ferguson, Palestine, and the Foundations of a Movement*, Chicago, Haymarket Books, 2016, p. 20.

<sup>17</sup> Cecilia Vicuña, “Homenaje a Vietnam”, impreso de exposición, Galería La Gruta, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, mayo-junio 1977, s/p.

<sup>18</sup> Jorge Zalamea, citado en Cecilia Vicuña, “Homenaje a Vietnam”, impreso de exposición, Galería La Gruta, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, mayo-junio 1977, s/p.

<sup>19</sup> *Ídem*.

<sup>20</sup> *Ídem*.

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> Un punto de comparación a desarrollar es con la obra del artista colombiano Antonio Caro, quien tuvo una exposición de sus obras basadas en palabras unos meses más tarde, paralela a otra muestra de pinturas de Vicuña en Bogotá.

<sup>23</sup> Los anuncios publicados en la revista *Alternativa* sobre el MIRSA lo describen como “destinado a recaudar fondos para la Resistencia del pueblo de Chile”. Sin autor, “Exposición por Chile”, *Alternativa*, n° 104, octubre 24-31, 1976, p. 19. El grupo chileno Quilapayún se presenta unas semanas más tarde en La Candelaria.

<sup>24</sup> Santiago García, “Ponencia sobre la creación colectiva como proceso de trabajo en La Candelaria”, *Taller de teatro* 1, abril-junio, 1979, pp. 5-6.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 10-11. Aunque en este texto García menciona al pasar que para el montaje y creación de la escenografía de *Los diez días que estremecieron al mundo* solo participaron tres miembros del grupo en la comisión, sin especificar nombres, también indica que suelen colaborar con poetas, escritores, músicos y otros especialistas que se integran a su trabajo colectivo. En los créditos y varias menciones en prensa en 1977 se hace referencia a la colaboración de Cecilia Vicuña en la escenografía y vestuario.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 15. Las cursivas son mías.

<sup>30</sup> Un guion de trabajo de la obra de creación colectiva que se encuentra en el archivo del Centro de Documentación del Teatro La Candelaria nombra a Cecilia Vicuña y a Jorge Ardila en el diseño de la escenografía.

<sup>31</sup> *Artists for Democracy: El archivo de Cecilia Vicuña*, Santiago, Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

<sup>32</sup> Cecilia Vicuña, “The AMAzone Palabrarms”, en: *Cecilia Vicuña: PALABRARms*, Chicago, Neubauer Collegium for Culture and Society, The University of Chicago, 2018, p. 65.

<sup>33</sup> Dugger creó obras para los movimientos de liberación en África y fue invitado por Freire a ser parte de estos trabajos de construcción de una nueva nación. Vicuña siguió en contacto con Dugger por un tiempo y también hizo referencias a la solidaridad tricontinental en escenografías de papeles recortados con figuras que visten prendas con los nombres de países como Angola y Mozambique.

<sup>34</sup> Paulo Freire, *Cartas a Guinea-Bissau. Apuntes de una experiencia pedagógica en proceso*, México, Siglo veintiuno Editores, 2004, p. 16.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> Cecilia Vicuña, “The AMAzone Palabrarms”, *op. cit.*, s/p.

<sup>37</sup> Cecilia Vicuña, *Clit Nest*, Londres, COS × Serpentine Park Nights, 2019.

<sup>38</sup> Enrique Cordoba Rocha, “La Amazonía: de lo exótico a lo polémico”, *El Espectador*, abril 4, 1978, 1-B.

<sup>39</sup> Ver, por ejemplo, los artículos de *Cromos*, escritos por Fabio Roca, “Itinerario alucinante al mundo del “yagué””, 14 abril 1976, pp. 20-23; “Los “safaris” de moda en la Amazonía”, 9 junio 1976, pp. 38-41; “¡Matanzas de indios para ultivar marihuana!”, 30 junio-6 julio, 1976, pp. 38-41.

<sup>40</sup> Una de las críticas más dedicadas puede verse en el libro de David Stoll, *¿Pescadores de hombres o fundadores de imperio? El Instituto Lingüístico de Verano en América Latina*, Quito, Ediciones Abya Yala, 1985.

<sup>41</sup> Carlos Mauricio Vega, “Franja lunática en la selva”, *El Espectador*, diciembre 1, 1978, p. 6-A; Carlos Mauricio Vega, “Territorios nacionales rechazan misiones foráneas”, *El Espectador*, diciembre 3, 1978, p. 17-A.

<sup>42</sup> Un aviso de página entera en el periódico *El Espectador* del 2 de diciembre, 1978, firmado por Pablo Morillo Cajiao, refutaba la decisión, dedicando gran parte del artículo a explicar la misión del Instituto Lingüístico de Verano.

<sup>43</sup> La revista *Alternativa* denunciaba que, desde julio de 1977, varias familias de colonos se habían organizado para apropiarse de terrenos en las reservas. Víctor Daniel Bonilla, “El eclipse del indígena colombiano: “Los indios son extranjeros...””, *Alternativa*, octubre 24-31 1977, pp. 10-11.

<sup>44</sup> Guillermo González Uribe, “En marcha colonización militar dirigida”, *El Espectador*, octubre 27, 1978, p. 10-A.

<sup>45</sup> La ruta de Vicuña continúa en enero por Manaus, São Paulo, Rio, llegando a inicios de febrero de 1978 a Salvador de Bahía.

<sup>46</sup> Esta narración está basada en un relato de Cecilia Vicuña. Entrevista realizada por Carla María

Macchiavello, taller Cecilia Vicuña, Nueva York, 2018 y 2020.

<sup>47</sup> Con Reiter ya se conocían desde Londres, a través del Comité de Solidaridad con Chile. Comunicación por correo electrónico con Jackie Reiter, noviembre 2020. Según Reiter, habían planeado con Tirado estar unos meses con la comunidad y se quedaron más de un año, en 1977. Entrevista realizada por Carla María Macchiavello por zoom con Jackie Reiter, 6 de diciembre, 2020.

<sup>48</sup> Jackie Reiter y Wolf Tirado, *Guambianos*, 59 minutos, 1979. La descripción del documental señala que colaboraron con la Cooperativa de Las Delicias.

<sup>49</sup> Sin autor, “Consejo Indígena del Cauca. CRIC: se hace camino al andar”, *Alternativa*, marzo 20-27, 1978, pp. 16-17.

<sup>50</sup> Vicuña también ayudó a que se hiciera una exposición de artes de los guambianos en el Museo de Artes y Tradiciones Populares en Bogotá, con tejidos y objetos seleccionados por la propia cooperativa. El Museo ocupaba el claustro de San Agustín, que había sido dado en comodato por 99 años a la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal creada en 1966. Desde 1978, el Museo estaba siendo dirigido por Cecilia Duque con la misión de impulsar la recuperación de prácticas artesanales populares. Además de planear exposiciones y fomentar la investigación (la coordinadora de su centro de investigación era Ana María Duque), había una galería en la que se comercializaban las artesanías. Ana María Caro, “El Museo de Artes y Tradiciones Populares. Valores que caracterizan un pueblo”, *El Espectador*, 24 octubre, 1978, p. 1-B.

<sup>51</sup> Entrevista con Cecilia Vicuña. Entrevista realizada por Carla María Macchiavello, taller de Cecilia Vicuña, Nueva York, noviembre 2020.

<sup>52</sup> Eduardo Umaña Luna, “Yaki Kandru “Tengo Hambre””, *Alternativa*, octubre 24-31, 1977, p. 15.

<sup>53</sup> Jorge López, “Entrevista con Jorge López, director del conjunto Yaki Kandru”, *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 14, 1977, p. 113. López advertía del problema de la instrumentalización de la música indígena y la creación de imágenes distorsionadas respecto a ellas, incluyendo la “utilización “hippiesca” de la música indígena”. *Ibid.*, p. 121.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>55</sup> López criticaba en el mismo artículo al ILV y el impacto que también estaba teniendo en la

educación musical: “Nosotros pensamos que es una tarea imprescindible y urgente desenmascarar el papel deformador y castrador de la creatividad del indio que está jugando el Instituto Lingüístico de Verano, por medio de sus programas de traducción de la Biblia en las lenguas indígenas y a través de la negación de la música indígena con la imposición de cantos evangélicos, con todas esas formas religiosas del canto mormón. Hemos visto cómo han hecho destrozos en las comunidades de Lomalinda y doquier han estado metidos: en Ecuador, en Perú, en todas partes.” *Ibid.*, p. 121.

<sup>56</sup> El tríptico impreso para la exposición de pinturas de Cecilia Vicuña en Galería Casa Colombia, en septiembre de 1977, menciona escenografías hechas por Vicuña para Quilapayún, Yaki Kandru y el grupo Gesto.

<sup>57</sup> Cecilia Vicuña, “Choosing the Feather”, *op. cit.*, pp. 18-19. Mi traducción. El original en inglés dice: “Being with them taught me that the Latin American struggle for independence cannot be fought exclusively with European ideologies, which are derived from the same ethnocentric world view that suppressed the Indian cultures. The search for liberating thought would have to include the spiritual vision of the American Indian, just as it has already begun to acknowledge the contribution of revolutionary Christianity.”

<sup>58</sup> Para un análisis más detallado de la película, ver Carla Macchiavello, “Resistir/existir: El ensamblaje como estrategia de la resistencia en las palabrarmas de Cecilia Vicuña”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 9, 2017, pp. 55-89.

<sup>59</sup> Se trata de Sofía Torres, amiga de Vicuña que había estudiado euritmia en el Goetheanum de Rudolf Steiner (1861-1925) en Dornach, Suiza. Entre los colaboradores de Vicuña en Bogotá se encuentran lxs poetas, lxs místicxs, lxs visionarixs, los ninxs, los otros marginados de los circuitos artísticos en esos momentos.

<sup>60</sup> Ver los videos de Cecilia Vicuña, *Caleu está soñando* (12 min. 9 sec.) y *Conversation About the Thread at Play*, 1999, producidos por The Touchstone Foundation. El proyecto se desarrolló con la Escuela G-349 Capilla de Caleu, y contó con la colaboración del antropólogo y musicólogo Claudio Mercado y el músico Cuti Aste. Las siguientes manifestaciones del proyecto aparecen descritas brevemente en “The Caleu Project”, Oysi. [http://oysi.org/oysischool/more/school\\_projects/573](http://oysi.org/oysischool/more/school_projects/573) (acceso: 22/04/2021).

---

<sup>61</sup> En la página de Oysi y los videos se menciona cómo tras el terremoto de 1965, los bailes chinos fueron perdiendo presencia en la comunidad de Caleu. El trabajo con lxs niñxs tenía la intención de despertar memorias e impulsar a la comunidad a reactivar sus ritos, sonidos y bailes. Claudio Mercado define los bailes chinos como “cofradías de músicos-danzantes de los pueblos campesinos y pescadores de Chile Central” que “expresan su fe a través de la música y la danza en las fiestas de chinos”, rituales populares que revelan trazas de elementos indígenas e hispanos. Claudio Mercado, “Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central”, *Revista musical chilena*, vol. 56, n° 197, enero 2002. <http://dx.doi.org/10.4067/S071627902002019700003> (acceso: 22/04/2021).

<sup>62</sup> Cecilia Vicuña y James O’Hearn, “About Oysi”, Oysi. <http://oyisi.org/site/about> (acceso: 22/04/2021).

<sup>63</sup> *Idem*.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Macchiavello, Carla María; “Rastros de una pedagogía inconclusa”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°18 | Primer semestre 2021, pp.59-78.

URL:[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=405&vol=18](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=405&vol=18)

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 16 de abril de 2021