

ECOLOGÍA Y LITERATURA EN LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA:

SEMI YA, DE CECILIA VICUÑA, Y "CARDOSANTO", DE SOLEDAD FARIÑA

*Ecology and Literature in Contemporary Chilean Poetry: "Semi Ya",
of Cecilia Vicuña, and "Cardosanto", of Soledad Fariña*

YENNY KAREN ARIZ CASTILLO
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, CHILE
yennyariz@gmail.com

Resumen: se analiza, desde una perspectiva ecocrítica, la relación intertextual explícita entre las obras de dos poetisas chilenas, Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) y Soledad Fariña (Antofagasta, Chile, 1943), producida a partir de la instalación poético-visual *Semi ya* (2000) de Vicuña, que Fariña actualiza en el poema "cardosanto", del volumen *Donde comienza el aire* (2006). El referido poema se presenta como un homenaje poético al trabajo multidisciplinario de Vicuña en general, que combina la poesía, las artes visuales, el cine, entre otros dominios artísticos, e involucra la preocupación por la ecología y la recuperación de los saberes indígenas.

Palabras clave: poesía chilena, Cecilia Vicuña, Soledad Fariña, ecología, ecocrítica

Abstract: this work analyzes, from an ecocritic perspective, the explicit relationship between the works of two Chilean poets, Cecilia Vicuña (Santiago of Chile, 1948) and Soledad Fariña (Antofagasta, Chile, 1943). Specifically the installation "*Semi ya (2000)*" by Vicuña, which Fariña updates in the poem "cardosanto", present in her volume *Donde comienza el aire* (2006). The poem is presented as a poetic tribute to the multidisciplinary work of Vicuña in general, that combines poetry, visual arts, cinema, among other artistic domains, while involving the concern for ecology and the recovery of indigenous knowledge.

Keywords: Chilean Poetry, Cecilia Vicuña, Soledad Fariña, Ecology, Ecocriticism

Como la crítica especializada ha observado, la poesía chilena manifiesta, entre otros temas recurrentes, la preocupación por la defensa de la naturaleza (Ostria, 2010: 189), lo que se percibe en el trabajo de Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948), poeta, cineasta, artista visual y de *performances*, entre otras artes, cuyo trabajo en la actualidad se centra en la recuperación de los saberes indígenas latinoamericanos a través de sus múltiples dominios artísticos.¹ Me enfocaré en el análisis de un proyecto ecológico, poético y visual de Vicuña llamado *Semi ya* (2000) y en la relación de esta obra con un poema de Soledad Fariña² (Antofagasta, Chile, 1943), reconocida poeta chilena de la generación de 1980 (Calderón, Calderón y Harris, 1996: 231-238). El análisis de ambas obras me permitirá demostrar que el texto de Fariña constituye un homenaje al trabajo multidisciplinario de Cecilia Vicuña.

El proyecto *Semi ya* consistió en una instalación artística a partir de: semillas de plantas autóctonas, materiales vinculados con los pueblos indígenas como la lana, el alambre, la madera —permanentes en las expresiones artísticas de Vicuña—, y los quipus andinos. Con todos estos elementos, Vicuña construyó objetos artísticos que conformaron la exposición, desarrollada durante el mes de marzo del año 2000, en la Galería Gabriela Mistral de Santiago de Chile, auspiciada por el Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura,

¹ Como poeta, Vicuña ha publicado las siguientes obras: *Sabor a mí* (Inglaterra, Beau Geste Press, 1973, reeditado por Universidad Diego Portales el año 2007), *Siete poemas* (Colombia, Ediciones Colombianas, 1979), *Luxumei o el traspié de la doctrina* (México, Oasis, 1983), *Precario/Precarious* (Estados Unidos, Tanam Press, 1983), *Palabramas* (Argentina, El Imaginero, 1984, reeditado por RIL Editores el año 2005), *Samara* (Colombia, Museo Rayo, 1987), *La Wik'uña* (Chile, Francisco Zegers Editor, 1990), *Unravelling Words & The Weaving of Water* (Antología bilingüe. Estados Unidos, Graywolf Press, 1992), *La realidad es una línea* (Bélgica, Kanaal Art Foundation, 1994), *Palabra e Hilo/ Word & Thread* (Escocia, Mornig Star Publications, 1996), *El Templo* (Estados Unidos, Situations Press, 2001), *Instan* (Estados Unidos, Kelsey Street Press, 2002), *I tu* (Argentina, Tsé-Tsé, 2004), *Chanccani Quipu* (Estados Unidos, Granary Books, 2011) y la antología *Soy Yos 1966-2006* (Chile, Lom, 2011), selección de poemas realizada por la autora en conjunto con el estudioso Naín Nómez.

² Sus obras publicadas son: *El primer libro* (Santiago, Amaranto, 1985, reeditado en 1991, por la Editorial Tierra Firme, Buenos Aires), *Albricia* (tres ediciones: Santiago, Archivo, 1988, Valencia, Derzet y Dagó, 1992, edición bilingüe en catalán y castellano, y Santiago, Cuneta, 2010), *En Amarillo Oscuro* (Santiago, Surada, 1994), *Se dicen palabras al oído* (Madrid, Torremozas, 1997), *Otro cuento de pájaros* (Santiago, Las dos Fridas, 1999), volumen de cuentos que constituye una creación excepcional en una continuidad mayoritariamente poética; *Narciso y los árboles* (Santiago, Cuarto Propio, 2001), y *Donde comienza el aire* (Santiago, Cuarto Propio, 2006). En el año 1999, la poeta reúne sus tres primeros textos, *El primer libro*, *Albricia* y *En amarillo oscuro*, en un volumen denominado *La vocal de la tierra*. En el 2012 reedita *En amarillo oscuro*, con el título *Pac Pac Pec Pec* (México, Literal), versión ampliada y modificada de la primera edición. Sus obras han sido parcialmente traducidas al inglés, francés, italiano, catalán y se han incluido en diversas antologías, como *Women's Writing in Latin America* (1991).

perteneciente al Ministerio de Educación de Chile. La instalación contó con un catálogo que describía la muestra e incluía poemas de Vicuña.³

En una conversación con la poeta el año 2012, vía correo electrónico, ella me comentó que el nombre *Semi ya* alude a la relación entre el ser humano y la naturaleza:

El poema dice: “la semilla ha esperado todo este tiempo para semillar”, pero no puede semillar, porque nosotros hemos renunciado a nuestro verdadero ser, al “yo” real, somos “semi” gente, por lo tanto no estamos listos para cooperar con la semilla. Es decir, no podemos decir “¡ya!” “ya voy, ya estoy lista”. Solo podemos decir un “semi ya”. Estamos en falta con la semilla, con la vida, pues estamos destruyendo la vida, no amándola, ni cuidándola. (comunicación personal, 24 de julio de 2012)

Uno de los rasgos de la escritura de Vicuña es el empleo lúdico del lenguaje. A partir de los juegos con las etimologías, los sonidos, las formas de los signos lingüísticos, así como también a través de la mezcla de distintos idiomas o dialectos, la poeta explora las posibilidades de la o las lenguas. De esta forma, el lenguaje poético es un modo de conocimiento y de búsqueda de sentidos trascendentes para la vida humana en conexión con su entorno.

En este caso, Vicuña utiliza la palabra “semilla” en su significado convencional, es decir, se refiere a un grano que producirá un vegetal; pero además, al dividir la palabra, le otorga al vocablo un sentido anexo. Une “semi”, prefijo que connota la mitad de algo, casi o medio, lo que no está completo, y “ya”, adverbio de tiempo, cuyas acepciones son diversas: presente, pasado o futuro. La poeta crea una pareja de homófonos: “semilla” y “semi ya”. La relación entre éstos se refiere a que como seres humanos, no hemos llegado a la plenitud de nuestro ser, que implica reconocer que somos uno con la tierra. Cuidarla es cuidarnos a nosotros/as mismos/as. Así, la palabra “semilla” transformada en “semi ya”, nos entrega un significado coherente con la emergencia ecológica del planeta en nuestra época.⁴

El nombre del proyecto artístico en inglés “On Behalf of Seeds” (“En nombre de las semillas”) posee la connotación de “defensa de la vida”, pues este trabajo de Vicuña es un llamado urgente a cuidar y a amar la naturaleza, en tanto en ella estriba nuestro futuro como especie. Evidentemente, los sentidos que Vicuña crea a partir de la palabra

³ Agradezco a Cecilia Vicuña la posibilidad de acceder a la única copia que ella posee del catálogo de *Semi ya*, que además tuvo la gentileza de fotocopiar para mí.

⁴ Además del término “semilla”, en el catálogo aparecen los neologismos “semi ya” (nombre de la exposición) y “Se mi ya”. Según el comentario de Justo Pastor Mellado en las páginas finales del catálogo, en la expresión “Sé mi ya”, que él transcribe con tilde, “la partición de la palabra indica la importancia de los espacios en la cadena de enunciación. Es así como en un quipu el enunciado está determinado por los espacios” (s.p.).

“semilla” se generan en las cosmovisiones indígenas andinas —en especial la inca— que la poeta ha estudiado y asimilado a su visión de mundo, proyectadas a su quehacer poético. Ahora, si bien la exposición de Vicuña es artística, se enmarca en un plan multidisciplinario de carácter ecológico, educativo y artístico, ejecutado en Chile y en Estados Unidos. Así se formula en el catálogo (2000):

La obra *Se mi ya / On Behalf of Seeds* incluye un proyecto educativo dedicado a conservar y propagar semillas locales en vías de extinción en Chile y Estados Unidos. Realizado con la participación de científicos, artistas, educadores y niños, bajo el auspicio del Krannert Art Museum de la Universidad de Illinois en Urbana, y la Universidad Católica en Chile (s.p.)

En este proyecto, y en todo el quehacer artístico de Vicuña, se percibe una conciencia ecológica susceptible de analizarse desde una perspectiva ecocrítica, la que entiendo como un estudio de los vínculos entre la literatura y el medio ambiente; dicho de otro modo, la ecocrítica: “explora la visión de la naturaleza en obras que manifiestan una preocupación por denunciar el deterioro medioambiental” (Ostria, 2010: 182). La flexibilidad metodológica de la ecocrítica permite acercarse a estas propuestas que resaltan visiones de mundo alternativas a una concepción antropocéntrica de la existencia. En palabras de Roberto Forns-Broggi:

Esta propuesta necesita de la percepción del mundo sensorial y de una práctica poética que indague raíces y contextos contrahegemónicos, y que preste atención a cómo los ciclos naturales mantienen su equilibrio ecológico mediante complejos juegos de interconexión (2004: 41).⁵

⁵ A fin de ampliar los postulados teóricos que sustentan este análisis, remito al trabajo de Montserrat López Mujica (2007), quien realiza un recorrido por el origen y el desarrollo de la ecocrítica, además de reseñar los aportes de Lawrence Buell y Jonathan Bate, pensadores fundamentales de esta corriente. Su ensayo aplica, finalmente, la teoría ecocrítica a textos literarios franceses. López Mujica señala: “A través de los estudios literarios, la ecocrítica pretende acercarnos a la tierra y enseñarnos cómo mejorar nuestra relación con el medio ambiente. En una palabra, nos ayuda a restablecer nuestro vínculo con la tierra y con sus habitantes, y a tener una relación más estrecha con nuestro planeta. Ese es su objetivo más importante” (2007: 230). Asimismo, en una reciente aportación al debate sobre los alcances de la ecocrítica, Laura Barbas-Rhoden reflexiona sobre las conexiones posibles entre el pensamiento crítico latinoamericano y los principios de la ecocrítica, proponiendo el concepto de “ecocrítica transnacional”, que se entiende como un “puente”, “que conecte tradiciones ecocríticas provenientes de esferas culturales o lingüísticas diversas o aisladas” (2014: 86). Por último, las revistas especializadas *Anales de Literatura Hispanoamericana* y *Nerter, revista dedicada a la literatura, el arte y el conocimiento*, han dedicado números monográficos a la ecocrítica (2004 y 2010, respectivamente).

La propuesta de Vicuña se inscribe en esta línea, como se verá a continuación. El catálogo de la exposición *Semi ya* (20 páginas) combina fotografías y poemas. En las primeras páginas del catálogo, Vicuña explica que el origen de su proyecto se remonta a 1971, año en que propuso al ex presidente de Chile, Salvador Allende, celebrar un día de la semilla: “recoger y plantar semillas. Convertir terrazas y techos en jardines, plazas y parques en bosques y chacras, las ciudades y campos en un vergel” (s.p.). Pero el entonces presidente sólo “se rió y dijo pensativo: ‘quizás para el año dos mil’” (s.p.).

Vicuña no olvidó aquella conversación y en el año 2000, como Salvador Allende lo fechara, inauguró esta exposición y el proyecto educativo, aunque se debe recalcar que individualmente, la poeta comenzó su propósito en la década de 1970, por supuesto, a menor escala: “Por mi cuenta yo recogía semillas y hacía almácigos diminutos. Cuando los árboles alcanzaban varios centímetros los regalaba” (s.p.).

En el catálogo se exhiben fotografías de acciones artísticas realizadas por Vicuña vinculadas al proyecto *Semi ya*, tituladas “hilo de memoria, diario del sembrío”. Así, nos enteramos del sembrado en el asfalto en Santiago, fechado el 2 de marzo de 2000; los sembrados en el aire y en el agua, en Santiago el 4 de marzo de 2000; y el sembrado en la calle, en Santiago el 6 de marzo de 2000. En estas instancias, la poeta desarrolla el objetivo principal de su proyecto, sembrar y repartir semillas por la mayor cantidad de lugares posibles, lo que lamentablemente sólo se realiza en Santiago de Chile.

Los textos poéticos del catálogo *Semi ya*

En el catálogo, la semilla se asocia con la palabra, por lo que el acto de escritura se análoga al trabajo con la tierra; tanto la palabra como la semilla germinan: “Una semilla es la palabra de la tierra” (s.p.). De esa asociación central derivan otras que vinculan la semilla a distintas materias, a través de la palabra.

Río de pelo

Lentitud de las estrellas

Tejido interior de las semillas

Cunita maltrecha (s.p.)

En este breve texto del catálogo se hace alusión al interior de las semillas, lo que permite vincularlas a la hebra (pelo) y al tejido, metáforas fundamentales en la obra de Vicuña para referirse tanto al lenguaje poético, como a aspectos extratextuales, vinculados con una posición ideológica que traspasa a sus obras. A ello se agrega la presencia del agua, en tanto el pelo de la semilla conforma un “río”, y de las estrellas, que representan la lentitud del desarrollo de una semilla. Pienso que las

estrellas y el río configuran en el poema lo alto y lo bajo, las dos coordenadas recurrentes en la obra de Vicuña que remiten al principio indígena *Hanan-Hurin*,⁶ éste, por obra del lenguaje poético, se manifiesta en la conformación de la semilla, germen de la vida. De esta manera, el poema comentado expresa que, potencialmente, la semilla contiene al mundo.

Cuando Vicuña plantea "reunir muchas semillas en un lugar para mirar y amar semillas" (2000: s.p.), está planteando la posibilidad de la regeneración del planeta a partir de estos mundos posibles contenidos en las semillas —"cunitas maltrechas"—, esparcidas en las diferentes instancias de su proyecto. Estos mundos potenciales se construyen en tres acciones artísticas, ecológicas y educativas: el esparcimiento de semillas a nivel colectivo (proyecto auspiciado por las universidades) y simbólico (registro del "Diario del sembrío"), la exposición *Semi ya* (arte visual), así como también los poemas y las fotografías que se incluyen en el catálogo (lenguaje poético y arte visual).

El lugar imaginado por Vicuña en el que se verían y amarían las semillas no sólo se construye artística y teóricamente; es necesario destacar la clara intención ecológica de este proyecto, que implica una acción concreta, aunque en pequeña escala, para salvar especies vegetales en extinción: "¡Sólo un gesto colectivo de amor podría parar la destrucción, la tala y el incendio de los bosques!" (2000: s.p.). En este gesto colectivo, el poeta, así como lo concibe Vicuña, un ser humano con una percepción especial para entender los fenómenos de la vida, la naturaleza, la realidad, el tiempo, entre otros temas de reflexión,⁷ posee un rol fundamental en la regeneración de las especies en vías de extinción. El texto que cierra el catálogo así lo manifiesta; lo reproduzco con la misma disposición espacial que usa la poeta:

⁶ Vocablos quechuas que se pueden traducir como lo alto y lo bajo, símbolo de dualidades opuestas pero a la vez complementarias en los pueblos indígenas andinos, que produjeron la creación y la estabilidad del mundo: "Esta dualidad tiene dos referencias básicas: una es la del Cielo o las partes altas de la Tierra contrapuestas a sus profundidades y partes bajas como son las costas y valles, y la otra es la relación de oposición y complementariedad entre dos partes de una comunidad, autoridad o pareja (en este último caso la complementariedad suele adoptar otros nombres)" (Reyes, 2009: 171). El principio *Hanan-Hurin* es un pilar de las cosmovisiones indígenas andinas.

⁷ La entrevista que sostuve con Cecilia Vicuña el 2010 me permite afirmar que la artista concibe al poeta como dotado de una percepción aguda, nada común, que le permite captar mejor ciertos fenómenos, invisibles o irrelevantes para los especialistas en distintos temas del arte, historia, ciencia y otras áreas del conocimiento. Hablando sobre Ollantaytambo, antiguo centro ceremonial indígena ubicado en Cusco, Perú, la poeta me comentó que en este: "hay un lugar en que están todas las acequias resplandecientes gracias a la luz. Yo nunca he estado en un lugar del mundo en que las acequias fueran construidas considerando la luz. Nada de eso es casualidad y sin embargo es completamente invisible para los historiadores del arte, los arqueólogos, para cualquier persona que vaya allí excepto para un poeta" (Ariz, 2010: s.p.).

El tejido es el órgano de un sonido

La semilla genéticamente alterada rompe el ritmo de una música terrenal.

Violencia que la tierra devuelve en tempestad.

El poeta siente la Emergencia,

El nacimiento de una forma de actuar en relación,

el deseo de

Llevar juntos la especie en otra dirección.

momento de con ciencia

Un

Aflorando al te X er

el ser siendo

el uno y el todo

a la vez. (s.p.)

Como puede apreciarse, Vicuña utiliza juegos lingüísticos en el texto. Separa la palabra “consciencia” para convertirla en “con ciencia”, división que interpreto como la forma de enfatizar la creación de una ciencia colectiva, desarrollada por la comunidad; es una particular acepción a la que se podría especificar como “ecológica”. Además, la palabra tejer se escribe con “x”, “teXer”; con ello se quiere destacar la transformación que solicita el poema. La x se entiende como signo de la multiplicación, que comúnmente se traduce al lenguaje como “por”. Cambiar una forma “por” otra. Asimismo, el signo “teXer” remite a la etimología de “tejer”, de tal manera que se juega con ambos significados: los seres humanos deben transformarse y entrelazarse.

El poeta se destaca como aquel que “siente la emergencia” ecológica del planeta y que, por lo tanto, está llamado a impulsar una nueva forma de relacionarnos, como seres humanos, y con la naturaleza, misión que Vicuña representa en la metáfora del tejido. Tejer en el poema consiste en urdir nuevas relaciones con el entorno, donde el ser humano es parte de un colectivo que respeta los ritmos naturales de la vida vegetal. El texto subraya que el ser humano ha provocado el estado de menoscabo en que se encuentra el mundo; los procesos artificiales que se han propiciado en la agricultura implican agresividad con el entorno, que la tierra, a su vez, devuelve. Por ello se expresa la urgencia de destejer lo que hasta ahora se ha construido y de reiniciar en una “nueva dirección”.

Para Vicuña, el poeta tiene la misión de sanar el planeta, no sólo en el espacio creativo del lenguaje, sino que debe generar acciones específicas, lo que implica asumir una posición política y de resistencia en problemáticas de índole ecológica ¿Por qué el poeta?, podríamos preguntarnos. El texto establece una analogía entre la música y los procesos naturales de la tierra, ya aludida en uno de los primeros textos del catálogo, "un sonido es la semilla del universo" (2000: s.p.), lo que nos remite a que el nacimiento del mundo y de todo lo que existe, estaría asociado al ritmo, ¿o quizás a la palabra en tanto sonido? La tierra posee ritmos, "música terrenal", que regulan el germinar de los vegetales, lento proceso que se distancia del ritmo comercial impuesto por el ser humano, quien adelanta el tiempo de las cosechas o crea semillas artificiales.

Al vincular estos procesos naturales con el arte musical, Vicuña plantea la concepción de la propia naturaleza como un artista que lentamente crea, para luego exhibir una obra maestra. En este sentido, el poeta comprende estas "artes ancestrales", porque también es un creador de mundos, postulado que sostuvo hace ya varios decenios el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), para fundamentar su poética creacionista, que proclama la independencia de la literatura de cualquier referente, en especial de la naturaleza. A diferencia de Huidobro, que pretendía crear sus propios mundos a partir del lenguaje poético, Cecilia Vicuña propone celebrar en el poema los ritmos de la tierra, acompañar su regeneración, integrarse como uno al todo —y en consecuencia, mantener una colectividad, dejando atrás el individualismo moderno—, volver a la concepción indígena de la tierra como el soporte del ser humano, quien pertenece y depende de ella, teniendo la obligación de protegerla.

La figura del poeta es un tema relevante dentro del catálogo *Semi ya*. En una de sus páginas centrales aparecen dos fotografías del escritorio de Vicuña en el momento de preparar su exposición, tituladas "retrato de escritorio". En la fotografía de la izquierda se ubican sobre la mesa hilos y encajes, pequeños lienzos, piedras y semillas. En la imagen de la derecha se exhiben objetos de dos clases: lienzos angostos y hojas de árboles. Estas fotografías se acompañan por un breve poema, que se refiere a la concepción del poeta en la obra de Vicuña. Así como las fotos constituyen el retrato de la mesa de trabajo de la artista, el texto es un retrato del poeta:

El poeta es sólo el habla
la dirección del llanto
que vuelve a la tierra

Semilla del desierto
(cacho e'cabra *Skytanthus acutus*)

Jubaea Chilensis (s.p.)

El poeta se identifica con el lenguaje oral, pero asimismo con el movimiento de regreso a la tierra y con el agua (llanto). El lenguaje, como el artista, se dirige, entonces, hacia la tierra. Como espejo de esta imagen, el poeta se identifica con dos especies vegetales: la primera es una flor del desierto, único tipo en su especie, la *Skytanthus acutus*. Su fruto maduro, que exhibe una bella flor amarilla, posee la forma del “cuerno de cabra”, su nombre popular, o como la poeta enuncia, “cacho e’cabra”. La segunda es la palma chilena, *Jubaea chilensis*, especie que se encuentra únicamente en algunos valles de la zona central de Chile, como el de Ocoa, ubicado en el Parque Nacional La Campana de la Región de Valparaíso.

La identificación del poeta con estas dos especies vegetales nos remite a la singularidad del rol que para Vicuña posee el poeta, en tanto lo metaforiza como especies únicas que sobresalen en el medio que las acoge. Vicuña percibe que la concepción de una poesía cercana a la naturaleza escasea; sin embargo, es posible y es misión del poeta propagar esta forma de asumir el arte y la vida. El lenguaje es vehículo de estas ideas sanadoras:

Arquitectura de nervios

Cuaderno de gestos en vías de extinción

Las frases llegan como dones se difunden como el polen

(s.p.)

La “botánica del poeta”

La estrecha relación que percibe Vicuña entre el poeta y la naturaleza la conduce a elaborar lo que denomina “la botánica del poeta”. En el centro del catálogo se encuentran unas fotografías de las repisas de la exposición, en las que Vicuña ha dispuesto diferentes materiales de trabajo en la fase previa a la instalación, así como también algunas obras ya finalizadas. Entre los materiales aparecen distintas clases de semillas, alambre, fibras como el lino y la alpaca; asimismo, se observan fotos de las manos de Vicuña creando objetos artísticos para la muestra.

En las páginas siguientes del catálogo, en el mismo espacio y orden en que se ubican las fotos de la página anterior, se dispusieron dieciséis breves textos poéticos, del mismo tamaño que las fotografías, que conforman el apartado “Botánica del poeta”. En esta sección, Vicuña juega con los nombres populares y científicos de las plantas, sus lugares de origen y propiedades medicinales según el acervo popular chileno. La poeta demuestra en estos textos la destreza lingüística que la caracteriza, al combinar el saber erudito y el popular con respecto a la botánica.

El primer texto se refiere a un tipo de cactus cuyo nombre científico es *cereus*, pero lo nombra también de forma común, “quisca” y

"cirio"; en el segundo verso se le atribuyen cualidades luminosas, a través de una metáfora:

Encaje de palo, quisca, cirio *Cereus*
lucero y antorcha del camino. (s.p.)

Dentro de la erudición que la poeta manifiesta sobre las plantas, se incluye el discurso de los conquistadores que "nombraron" a América, y sus experiencias con el "Nuevo Mundo", en este caso, con una planta originaria de Chile:

Melosa, *Madia sativa* le puso Molina,
y dijo: es dueña de un aceite mejor
que el de aceituna. (s.p.)

La poeta fusiona sus apreciaciones sobre las plantas con experiencias personales, de tal manera que el lector entiende que el concepto "botánica del poeta" abarca más que el sólo juego lingüístico con los nombres de los vegetales.

Copihue de Con-cón.
Gonzalo Millán
guardaba todo
en cajas de fósforos. (s.p.)

El texto alude tanto al copihue, flor nacional de Chile, como a la popular marca chilena de fósforos "Copihue", que ostenta en el lado superior de la caja dos flores de esta especie. Esta última asociación del término copihue con la cultura popular chilena surge a partir de un dato biográfico: la costumbre de coleccionar diversos objetos, entre ellos cajas de fósforos, del poeta Gonzalo Millán (1947-2006), su amigo y vecino en el balneario de Concón, Chile.

Otras personas aludidas en "la botánica del poeta" son la poeta Elvira Hernández (1951), nacida en Lebu, Chile ("Semillas de Tirúa / de Elvira Hernández") y la madre de Vicuña, asociada al canelo, en tanto árbol sagrado para el pueblo mapuche ("Canelo foyé, nadie más sagrado. / Mi madre lo planta y recoge [...]").

De esta forma, a partir de las especies vegetales chilenas se teje la experiencia de vida de la poeta, que se mezcla tanto con la cultura popular chilena, como con los conocimientos científicos sobre las plantas. Estos tres aspectos se combinan en el texto poético. Lo anterior nos permite deducir que la "botánica del poeta", concepto que representa la escritura poética de Vicuña en el catálogo en particular, se refiere a los juegos lingüísticos a partir de expresiones científicas, cultas y populares, así como también incluye experiencias significativas de su vida, que establecen la sintonía de Vicuña con el mundo vegetal. De acuerdo a esto, el oficio poético le permite a la artista comprender de mejor forma la

naturaleza, además de poseer la capacidad de asociar lo culto y lo popular, lo teórico y lo empírico; estos saberes entrelazados con vivencias propias, le conceden una visión privilegiada y única del mundo.

La imagen del quipu

Tanto en el catálogo como en la exposición *Semi ya*, la figura del quipu es preponderante. Según Martín Lienhard, los “*kipu* andinos son unos artefactos confeccionados a partir de una serie más o menos larga de hilos de color que se anudan verticalmente en una cinta horizontal” (2003: 54); si bien los quipus contenían información, los especialistas aún no consiguen descifrarlos.

En el catálogo *Semi ya*, las páginas inmediatamente anteriores a la “botánica del poeta” contienen tres imágenes: en la foto más pequeña se aprecia parte del salón de la muestra con pastos tendidos como hilos atravesando el espacio y en ellos, semillas colgadas que caen verticalmente. La instalación recrea esta antigua técnica de escritura andina: el *quipu*. Las otras dos imágenes, de grandes dimensiones, son fotografías de fibras de pastos; la primera foto se utiliza como imagen de fondo para el poema que transcribo a continuación:

escritura en el aire
 quipu semiyo
la semilla es el hilo
 el hilo es la semilla
el hueso es la semilla
 dónde están? (s.p.)

En el marco de la reiterada identificación dentro del catálogo entre palabra poética y semilla, en este texto la escritura se relaciona con otros elementos: *quipu*, hilo y hueso, es decir, los términos mencionados se vinculan, en la concepción de la poeta, a la palabra. Vicuña me comentó que la instalación del “quipu semiyo” está dedicada a los detenidos desaparecidos por la dictadura en Chile (Comunicación personal, 2012), por tanto, el hueso es un signo que puede remitir a las osamentas encontradas de algunos desaparecidos. Asociados a la palabra, los elementos mencionados transmiten un mensaje: esta verdad histórica no será olvidada ni silenciada. El verso final resulta elocuente (“dónde están?”), pues es la pregunta representativa de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile.

El término “semi ya” se refiere a nuestra falta de cariño y protección con la naturaleza, mientras el *quipu* “semiyo” o “semi yo” apunta a la carencia de justicia con los desaparecidos. Como patria, sólo alcanzamos a constituir un “semi yo”: un Chile incompleto, pues falta

encontrar a aquellos que desaparecieron. Puedo agregar que este "semi yo" comunica, a mi juicio, una patria escindida en dos mitades que no quieren encontrarse para constituir un "todo" o un "uno". Existe, entonces, un vínculo entre "semi ya" y "semi yo"; en palabras de Vicuña, "las dos metáforas se co-adyuvan y completan la una a la otra" (Comunicación personal, 2012). Ambos comunican nuestras carencias como seres humanos, las que apuntan a una falta de amor y de justicia con la tierra y la comunidad.

De esta manera, el *quipu*, antiguo sistema de notación histórica y genealógica, se emplea simbólicamente para representar la memoria histórica de Chile; el "*quipu semi yo*" plantea que el olvido no ha sido total, por tanto, la pregunta ¿dónde están? se legitima absolutamente. La identificación del texto entre "escritura en el aire" y "*quipu semiyo*" recrea el momento de elaboración de los *quipus*, así como también la disposición de los *quipus* en la muestra (suspendidos en altura); análogamente, remite al momento de producción textual. El esparcimiento de semillas en el aire generará el crecimiento de las especies vegetales con las que se elaborarán los *quipus*. La semilla "escribe en el aire" en tanto es el germen de una escritura futura. De esta manera, se reafirma la asociación entre semilla y palabra.

La identificación entre palabra e hilo es frecuente en el trabajo poético de Vicuña; se relaciona con el oficio del tejido andino, de tal manera que los textiles resultan ser una imagen de la escritura poética. No obstante, Vicuña concibe este vínculo dentro de una dimensión cósmica; tanto la palabra como el tejido andino contienen la memoria de tiempos ancestrales, al igual que los *quipus*. Así, en el poemario bilingüe *Palabra e Hilo / Word & Thread* (1996), la poeta escribe:

La palabra es un hilo y el hilo es lenguaje [...]

La tejedora ve su fibra como la poeta su palabra [...]

¿La palabra es el hilo conductor, o el hilo conduce al
palabrar?

Ambas conducen al centro de la memoria, a una forma de
unir y conectar. Una palabra está preñada de otras palabras y un
hilo contiene
otros hilos en su interior.

Metáforas en tensión, la palabra y el hilo llevan al más allá
del hilar y el hablar, a lo que nos une, la fibra inmortal.

Hablar es hilar y el hilo teje al mundo. (s.p.)

En el contexto de la muestra *Semi ya*, la acción de tejer hilos conduce a la figura del *quipu*, confeccionados con fibras de pastos. Bajo la fotografía de los *quipus* de la exposición, se lee:

Pastos del quipu

Cardosanto. Abrojo. Centaura. Cizaña. Cardo penquero. *Cynara cardunculus*. Paja teatina. Lechuguilla. Dellimum, cardo mariano. Aira (s.p.)

En la enumeración de especies vegetales se utilizan nombres vulgares o científicos de las plantas, sin contemplar un orden en este aspecto y, en ocasiones, se reitera una especie, como “Cardo penquero. *Cynara cardunculus*”, nombre vulgar y científico de la misma planta, respectivamente. Las hierbas nombradas pertenecen a diversas familias; algunas poseen propiedades medicinales u ornamentales, otras se consideran malezas.⁸ La mayoría de las plantas enumeradas comparte la forma estilizada y las espinas, como también la resistencia del tallo y de las hojas, apropiada para la elaboración de un *quipu*. Esta especificación de los vegetales utilizados en los *quipus* de la muestra, constituye el inicio del poema de Soledad Fariña, que analizaré a continuación.

“cardosanto”, el poema de Soledad Fariña

Uno de los motivos recurrentes en la poesía de Fariña es la dialéctica del sonido y del silencio en el trabajo del escritor, y la recuperación de ésta en la lectura. Es así como su texto *Donde comienza el aire* (2006), constituye un diálogo poético con otros autores, en el que se recrea el silencio del lector que aprehende la obra del autor. La poeta se transforma en una lectora, que proyecta en sus versos el texto de otro/a autor/a. En entrevista con el diario chileno *La Nación*, Fariña señala: “Este gesto que hice con toda la poesía y estos poetas es justamente meterme en el momento en que cuaja el poema y se desliga del autor” (en García, 2006: s.p.). Ante una pregunta por el título de su libro:

Yo nombro ese momento porque es el inicio, es cuando los poetas exhalamos el poema. Entonces, es donde comienza el poema de estos autores que quise introducirme. Es en ese lugar donde quise

⁸ “Cardo santo”, “cardo mariano” o “cardo blanco” son distintos nombres vulgares para la especie *Silybum marianum*, maleza europea que ha sido aprovechada medicinalmente por los campesinos chilenos. “La gente del campo aprovecha la pulpa de los tallos nuevos y tiernos como refresco, parte de los voluminosos capítulos morados para cortar leche y los vilanos como vomitivos. Las manchas blancas de las hojas, según leyenda, son gotas de leche que la Virgen dejara caer sobre ellas” (Mösbach, 1992: 114). “Abrojo” es el nombre vulgar para designar a cardo; *Cynara cardunculus* es el nombre científico del cardo penquero, maleza con propiedades medicinales; asimismo, la centaura también es medicinal. La paja teatina es una fibra vegetal utilizada para la elaboración de artesanías en Chile; la aira es una planta ornamental; la lechuguilla es considerada maleza (conocida también como “diente de león”), al igual que la cizaña. Busqué en varias fuentes sobre botánica el término “Dellimum”, sin obtener resultado; quizás es una etimología creada por la autora.

meter mi voz pero conservando la esencia de ellos. El aire es importantísimo porque también es silencio, algo igual de importante que las palabras. (García, 2006: s.p.)

Donde comienza el aire se compone de ciento setenta y un poemas elaborados desde la lectura de otros poetas o prosistas, así como también desde la apreciación estética de cuadros, fotografías, montajes y otras manifestaciones artísticas, tanto de artistas consagrados, como de algunos que recientemente han dado a conocer sus obras. Los poemas del catálogo *Semi ya* dan lugar a la creación del poema "cardosanto", de Soledad Fariña, como se lee en el índice de *Donde comienza el aire*: "**cardosanto**, a Cecilia Vicuña (Santiago, 1948) desde los poemas del catálogo de su exposición *Semi ya*".

cardosanto

abrojo
centaura
lechuguilla

cizaña

pajita
poesía en el aire
poesía en el agua

en la extrema pared

en el yeso
encardado de

en el llano

en los pelitos
de oro

en el hilo

en las

trenzas

de lana

en la gruta

en el musgo adherido
en la lienza que escribe

del agua

en el

agua

en la hierba amarilla

en el hueco
en tu mano
en el silbo del viento

en tu

pelo

en tu pubis

de fuego

en tu

boca

en el

aire

cardosanto
abrojo centauro. (p. 30)

El texto combina tipografía itálica y normal, quizás emulando la forma de escritura de los nombres científicos y vulgares de las plantas en el catálogo *Se mi Ya*. El título, además de los versos 1 y 2, se reitera al final del texto (vv. 28-29), lo que produce el efecto de un movimiento constante o cíclico. Se emplean adjetivos posesivos (vv. 21-26) que, según mi lectura, constituyen una apelación a la escritora homenajeada. Llama la atención el aspecto morfosintáctico del poema, pues la mayoría de los versos remite a una concatenación de oraciones copulativas, que se estructuran con el sujeto “poesía”, la forma verbal “está”, que se encuentra implícita, y atributos predicativos que varían: la poesía “está” en el aire, en el agua, entre otros.

El poema abunda en sustantivos y adjetivos, que se conectan mediante preposiciones y artículos. Sólo aparece un verbo activo en forma explícita, “escribir” (v. 17), acción que se sitúa en la naturaleza, pero asimismo se refiere a la naturaleza. Es decir, el soporte de la escritura es lo natural, “en el agua”, y la materia de escritura es el agua (se escribe “del [acerca del] agua”). De esta manera, se califica la expresión “poesía” en el contexto del trabajo en general de Vicuña, y en particular dentro de la exposición *Semi ya*. La mayoría de los versos se puede leer como un intento de situar la escritura poética de Vicuña en diversos lugares y materiales vinculados a la naturaleza y al cuerpo humano. Formularé una clasificación de los sustantivos que conforman los atributos predicativos, a fin de realizar un acercamiento más completo al texto.

La enunciación de elementos que podríamos catalogar como “urbanos” es escasa: sólo “extrema pared” (v. 8) y “yeso” (v. 9). La poesía está “en el aire” (vv. 6 y 27), y, en la misma línea, “en el silbo del viento” (v. 22); “en el agua” (v. 7), “en el llano” (v. 10) y “en la gruta” (v. 15). En el contexto de los cuatro elementos, “llano” y “gruta” nos remiten a la tierra. Para completar el número de elementos, el fuego aparece dentro de un complemento del nombre (v. 25), determinante de la frase “tu pubis” (v. 24).

De esta forma, en una primera instancia, la poesía de Vicuña se asocia a dos aspectos: por un lado, a la naturaleza, y por otro lado, a su propio cuerpo. Al respecto se debe aclarar que la primera etapa de la poesía de Vicuña (*Sabor a mí*, 1973; *Siete poemas*, 1979; y *Luxumei o el traspié de la doctrina*, 1983) está marcada por la autorreferencialidad y el erotismo, en una época en que no era frecuente en la poesía escrita por

mujeres en Chile la explicitación de las propias experiencias sexuales. En el catálogo de la exposición de Vicuña, las semillas se vinculan al cuerpo femenino, por esto, la imagen del pubis remite también a la semilla:

Vulva geometrizada
toda semilla
es una nave espacial. (s.p.)

Otras partes del cuerpo mencionadas en el poema de Fariña son mano (v. 21), boca (v. 26) y pelo (v. 23), a los que también se les atribuye ser el sitio de la poesía. Estos elementos aparecen intercalados con “aire” y “fuego” (vv. 21-27). La disposición de los sustantivos sugiere la expresión de un cuerpo femenino apasionado, y de una escritura de iguales rasgos. La cercanía de “boca” y “aire” (vv. 26 y 27) refleja la idea que estructura el poemario de Fariña, *En amarillo oscuro* (1994), iniciado con el epígrafe de la poeta Blanca Varela: “Es más que la palabra, es el aire de todas las palabras”, y el trasfondo del título de *Donde comienza el aire*, frase que para Fariña recupera el momento en que el poeta produce el poema. A decir de Fariña, el aire es silencio y palabra, por tanto, estos versos de “cardosanto” se asocian al concepto de sonido, elemento clave de la muestra *Semi ya*.

Otro interesante grupo de sustantivos vinculados semánticamente es: “pajita” (v. 5), “pelitos / de oro” (vv. 11-12), “hilo” (v. 12), “trenzas / de lana” (vv. 13-14), “lienza” (v. 17), “hierba amarilla” (v. 19) y “pelo” (v. 23). Estos sustantivos y el determinante “de lana” se relacionan por su condición de hebras, posibles de ser entrelazadas y tejidas. Dos de estos sustantivos —“pajita” y “hierba amarilla”— son vegetales; “hilo”, trenzas de lana” y “lienza” pertenecen al ámbito de las fibras utilizadas en la costura y el tejido; “pelitos de oro” y “pelo” se vinculan al cuerpo humano; no obstante, sólo “pelo” remite al cuerpo femenino aludido en el texto, determinado por el adjetivo posesivo “tu”. En el contexto del catálogo, la frase “pelitos de oro” remite más bien a los *quipus* de la exposición, elaborados con fibras vegetales delgadas y amarillas.

A partir del significado de hebra, se vinculan el cuerpo femenino, las plantas, los materiales de costura y tejido, junto con la conformación de los *quipus*; este grupo da cuenta de la visión que Fariña expresa de los componentes de la escritura poética de Vicuña. Las hebras del poema nos llevan a su inicio y también a sus versos finales, la enumeración de los pastos con los que se fabricaron los *quipus*. Es posible que, de acuerdo al desarrollo del poema, los nombres de los pastos constituyan alusiones al concepto de poesía, de escritura e incluso de memoria, pensando en el significado del “*quipu semi yo*”.

Ya he mencionado la relevancia del “hilo” o “hebra” en la poética de Vicuña, debido a su asociación con la palabra poética. Fariña recalca este rasgo al enunciar que quien ejecuta la acción de escribir es la lienza (v. 17). La poesía está en la lienza, que a su vez, escribe; este aspecto enfatiza que la escritura es un proceso o una acción cíclica, que siempre vuelve sobre sí misma. Fariña reconoce en la poesía de Vicuña un carácter

metatextual —la escritura sobre la escritura— que actualiza la memoria ancestral: la naturaleza sin intervención, los elementos puros y el cuerpo desnudo femenino conforman el texto poético, mientras las hebras poetizadas construyen el tejido de palabras e hilos de la poesía de Vicuña y de todo su quehacer artístico. Tal es la lectura que Soledad Fariña realiza de *Semi ya*.

Conclusiones

La combinación de arte, ecología y educación, retrata la intencionalidad de la instalación *Semi ya* y la conciencia ecológica de Cecilia Vicuña, quien se apropia de los saberes indígenas para generar una visión de mundo que entrega respuestas a las problemáticas medioambientales actuales. Es interesante, además, el rol trascendental que la artista le asigna a la figura del poeta, en tanto lo concibe como un ser privilegiado capaz de comprender a la naturaleza y de ayudar en la transformación de paradigmas sociales, culturales y políticos.

Asimismo, el análisis del poema de Fariña nos permite asistir a la apreciación de *Semi ya* por parte de un poeta, es decir, por uno de estos seres llamados a renovar las mentalidades actuales. Fariña realiza una “exégesis poética” de la obra de Vicuña en “cardosanto”, pues el poema nos remite a la fusión entre naturaleza y literatura del trabajo de Vicuña, así como también a la sencillez de sus materiales. De esta forma, “cardosanto” recrea la superposición de los signos cuerpo, naturaleza y literatura, pilares de la búsqueda poética vicuñiana, y aprehende la propuesta ecológica de *Semi ya*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZ, Yenny (2010), “Entrevista con Cecilia Vicuña”, *Revista Litterae*. <<http://www2.udec.cl/~litterae/entrevista.html>> (3 de abril de 2015).
- BARBAS-RHODEN, Laura (2014), “Hacia una ecocrítica transnacional: aportes de la filosofía y crítica cultural latinoamericanas a la práctica ecocrítica”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XL, Lima-Boston, I Semestre, n.º79, pp. 79-96.
- BINNS, Niall (2004), “Monográfico: Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33. Universidad Complutense de Madrid, pp. 7-14.
- CALDERÓN, Teresa, CALDERÓN, Lila y HARRIS, Tomás (1996), *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- FARIÑA, Soledad (1994), *En Amarillo Oscuro*. Santiago, Surada.
- _____ (2006), *Donde comienza el aire*. Santiago, Cuarto Propio.

- FORNS-BROGGI, Roberto (2004), "El eco-poema de Juan L. Ortiz", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, pp. 33-48.
- GARCÍA, Gabriela (24 de octubre de 2006), "Autora roba el aliento a poetas vivos y muertos. Soledad Fariña lanzó el libro *Donde comienza el aire*", en *La Nación*. <<http://www.letras.s5.com/sf231206.htm>> (28 de marzo de 2015).
- LIENHARD, Martín (2003), *La voz y su huella*. México, Ediciones Casa Juan Pablos.
- LÓPEZ MUJICA, Montserrat (2007), "Aportación de una mirada ecocrítica a los estudios francófonos", en *Cédille. Revista de estudios franceses*, n.º 3, pp. 227-243.
- MÖSBACH, Ernesto Wilhem de (1992), *Botánica indígena de Chile*. Santiago, Andrés Bello.
- OSTRIA, Mauricio (2010), "Notas sobre ecocrítica y poesía chilena", en *Atenea*, II semestre, n.º 502, pp. 181-191. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622010000200010>>
- REYES, Luis Alberto (2009), *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires, Biblos.
- VICUÑA, Cecilia (1996), *Palabra e Hilo / Word & Thread*. Edimburgo, Morning Star Publications.
- VICUÑA, Cecilia (2000), *Semi ya*. Santiago, Departamento de Programas Culturales, División de Cultura, Ministerio de Educación, Chile.
- _____ (24 de julio de 2012), Comunicación personal con Yenny Ariz. Correo electrónico.
- VV. AA (2010), "Monográfico ecocrítica y ecopoesía", *Nerter, revista dedicada a la literatura, el arte y el conocimiento*, n° 15-16.