

CLARA MARÍA PARRA TRIANA
 Universidad de Concepción, Chile
 claraparra@udec.cl
 ORCID: 0000-0002-5590-4635

ESCRIBIR LO VEGETAL EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA¹

WRITING THE VEGETAL IN CONTEMPORARY HISPANO-AMERICAN POETRY

PALABRAS CLAVE:

Fitopoesía, intertroca, pensamiento vegetal, poesía chilena, argentina, y nicaragüense contemporánea.

Propongo una reflexión sobre algunas manifestaciones de la fitopoesía hispanoamericana contemporánea en las que lo vegetal es escrito mediante un “ventriloquismo discursivo” (Nascimento 2023) que persigue el máximo respeto de la exploración por el otro vegetal evitando el sentido translaticio de significados. El objetivo del artículo es continuar con lo que Evando Nascimento planteó en *El pensamiento vegetal* como una forma de leer la poesía (en portugués), ahora reparando en un breve corpus de poesía hispanoamericana que rehúsa el humanismo y explora en otros modos de relacionamiento con lo vegetal mediante la palabra poética.

KEYWORDS:

Phytopoetry, Intertroca, Vegetal Thought, Chilean, Argentinean and Nicaraguan Poetry.

*I propose a reflection on some manifestations of contemporary Hispanic American phytopoetry in which the vegetal is written through a “discursive ventriloquism” (Nascimento 2023) that pursues the maximum respect for the exploration of the vegetal other, by means of avoiding the translative sense of meanings. The objective of the article is to continue with what Evando Nascimento proposed in *El pensamiento vegetal* as a way of reading poetry (in Portuguese), now focusing on a brief corpus of Hispanic American poetry that rejects humanism and explores other modes of relating to the vegetal through the poetic word.*

En su *Elogio de la planta*, Francis Hallé se pregunta “¿Qué sería de la biología sin los poetas?” (105) a propósito de su “Viaje al país de la forma”, fragmento que dedica a explicar generosa y dinámicamente las diferen-

¹ Este artículo fue elaborado en el marco del proyecto Fondecyt Regular no. 1231802, titulado “Formas de la ficción: la plasticidad en el atardecer del mundo”.

cias entre la morfología animal y la vegetal con el fin de que se comprenda mejor los medios a través de los cuales las plantas procesan la energía y se despliegan en su búsqueda durante toda su vida, lo que expresa mejor la razón por la cual una planta viva no para de crecer. En su reflexión científica, Hallé se rehúsa a que se asimile lo humano a las plantas y viceversa, pues su objetivo es que, mediante la aclaración de las diferencias, se logre una solidaridad entre especies o, más bien, se logre que la especie humana (que es la que lee y escribe) considere por fin que la suya no es la única forma respetable de la vida y que su dependencia de las otras especies le ha de llamar a una seria reconsideración de su lugar en el concierto de lo viviente más allá de sus necesidades y sus caprichos utilitarios.

Podríamos preguntarnos, por tanto, en la mística que como civilización hemos otorgado al uso de la palabra, a la posibilidad de hablar, y a la potestad de hablar por uno mismo, si esa necesidad la tienen también las plantas. La respuesta, aunque obvia, es que no; las plantas no hablan porque no lo necesitan porque su lenguaje y su pensamiento no necesitan rozar el nuestro. Somos nosotros y nosotras quienes exploramos en su misterio incapaces de develar un ápice de lo que su mundo persigue; desde nuestra vereda apenas podemos imaginarlo, y quizá logremos imaginar más si conseguimos desmontar el avasallamiento que nuestro antropocentrismo impone a las otras formas de la vida.

En ese orden de ideas, el brasileño Evando Nascimento escribe su *Pensamiento vegetal. La literatura y las plantas* [2021] (2023), en donde plantea que al otro vegetal no se le puede aprehender, aun cuando el cientificismo moderno lleve más de trescientos años coleccionándolo, clasificándolo, diseccionándolo; el esteticismo lo haya romantizado con su adjetivación exuberante, le haya adjudicado sentimientos, pensamientos, acciones y misterios, para que luego, el liberalismo económico le usurpara toda su existencia en clave de utilidad, mercancía, consumo y energía. A pesar de todo aquello, el otro vegetal se mantiene incólume, silencioso y lejano a nuestra capacidad de acceso y comprensión de su pensamiento. Por eso el de Nascimento es un llamado a la humildad de lo humano, si es que esta especie desea sobrevivir. El reconocimiento de la interdependencia de las formas de la vida es el primero de una serie de incontables pasos para desarmar la máquina aniquiladora que el antropocentrismo y el falogocentrismo vienen accionando desde las justificaciones filosóficas arraigadas en los preceptos aristotélicos, hegelianos y heideggerianos. De aquí la necesidad de explorar otras formas de filosofía como las planteadas por pensadores indígenas como Ailton Krenak y Davi Kopenawa, u otras formas

de literatura que no antropomorficen la relación con lo otro. El programa de Nascimento, por tanto, es político en el más sincero sentido del término: plantearse frontalmente desde la escritura ante la desesperante contingencia de des-gobiernos que cometen crímenes contra la humanidad toda, afincados en la más obtusa de las impunidades, sin quedarse en la denuncia inmediata, sino que desde allí llegar a los y las lectoras para que cuestionemos nuestras prácticas cotidianas: desde nuestra forma de leer, hasta nuestra forma de habitar con los y las otras.

Es en consonancia con los planteamientos de Nascimento que propongo en este texto la lectura de algunas manifestaciones de la poesía hispanoamericana que han explorado lo vegetal desde una sensibilidad que no pretende imponer y trasponer la visión humana, en tanto especie, al otro vegetal, sino que las poéticas que a continuación leeré persiguen una forma de la lengua que les acerque a la “experiencia vegetal”, cuya presencia y dominio para la vida de las civilizaciones humanas, desde las más arcaicas a las contemporáneas, se hace imposible de descartar. Las plantas están en nuestra existencia como alimento, como medicina, como materia prima; pero también como especie de compañía (ahora más que nunca, aunque es imposible no recordar al bíblico Jonás rebelándose ante Dios por haber secado su ricino); del mismo modo, les hemos adjudicado significados sagrados (mítico-religiosos) y las usamos en nuestros rituales y sistemas de consuelo y regocijo como un elemento que se halla a medio camino entre lo vivo y lo objetual. Pero las plantas viven y se desarrollan sin importar nuestro cuidado; brotan en los suelos más secos y mueren en los sustratos más nutridos, a su voluntad no la podemos persuadir, su permanencia se decide desde la raíz a la punta de la hoja, sin relevar ninguna de sus partes.

En el mismo sentido de Nascimento, Ángel Octavio Álvarez Solís formula, “¿puede escribir una planta? La crítica vegetal en la época de la extinción de la teoría” (2023). En este artículo, el crítico mexicano inicia realizando un recorrido por el pensamiento que se ha ocupado de la relación entre literatura y cambio climático, para luego evaluar el lugar que la crítica vegetal y lo que él denomina “el tono vegetalista de la crítica literaria” para apreciar lo que pueden tener hoy en respuesta a las crisis teóricas que intentan superar el concepto moderno de naturaleza, razón por la cual continúa preguntándose: “¿Puede existir una escritura vegetal que no responda al llamado de una lengua neoextractivista y que permita abrir el mundo humano a una ontología interespecies? ¿Es posible pensar la vegetalidad sin un principio de metaforización permanente?” (63).

La respuesta a las preguntas de Álvarez Solís, considero, se pueden hallar en algunas expresiones poéticas hispanoamericanas que muestran un comportamiento similar a las fitoescrituras que Nascimento aprecia en lengua portuguesa y que se pueden inscribir en lo que Álvarez Solís denomina “sensibilidad vegetal”, la cual persigue superar la “pulsión ocular y auditiva de la cultura occidental” (66). El ejercicio de lectura que acá planteo, no tiene la pretensión de la exhaustividad, sino más bien tiene el objetivo de explorar ciertos mecanismos de la escritura poética hispanoamericana que establece diálogos no jerárquicos desde lo humano, mediante la exploración de su disposición a comunicar desde lugares, tiempos y expresiones no lineales, no programadas, que permiten, al mismo tiempo, la interpelación de lo humano en ese diálogo amoroso, esta vez con lo vegetal; o lo que Nascimento propone como “fitolectura”, en cuyo alcance de “ventriloquismo discursivo” las plantas hablan a través de las palabras: “Leer es cortar, injertar, replantar, sembrar, para que la cosecha sea frutífera” (32). “Leer es injertar, no lo olvidemos, lectura es cultivo —escribir es cosechar. No existe verdadera lectura sin alguna forma de interpretación— injerto, que va más allá del análisis literal” (204).

De esta manera, estas literaturas piden ser leídas de un modo diferente al habitual; piden el desarrollo de una reflexión filosófica del pensar “con”, más que el pensar “sobre”, lo que Nascimento aprende de las “ciencias itinerantes” que, en palabras de Isabelle Stengers son las que respetan el objeto sobre el que trabajan. Así, el diálogo con la fitoliteratura permite el despliegue de una fitoescritura, entendida como “escritura y literatura directamente inspiradas en las huellas clorofílicas que las propias plantas dejan cada día sobre la superficie terrestre” (22), las que, reconoce Nascimento, se emparentan con la permaescritura y la permacultura propuestas por Carola Saavedra en *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), las cuales tienen en cuenta todo el sistema de la vida privilegiando, a su vez, las relaciones entre los seres, mediante una diseminación que nombra y reconoce la dispersión más que la reunión totalizante y absoluta.

Por esto, resulta clave en este texto la lectura que Nascimento realiza de Clarice Lispector, sobre todo a partir del concepto que atraviesa la “literatura pensante” de Clarice: la “*intertroca*”, explicada por Nascimento como el “mecanismo ficticio de ser momentáneamente como otra u otro” (188), o como “un proceso efímero, pero intensivo, de transmutación [...]. El otro o la otra no me aprisionan en su ‘ser’ o ‘estar’, sino que, por el contrario, me dejan libre para volver a mi estado, aunque alterada” (189).

O verbo intertrocar comparece, por exemplo, no jogo ficcional de *A hora da estrela*, quando narrador-escritor Rodrigo S. M. fala de sua relação intensiva com a personagem de Macabéa [...]. A intertroca sinaliza o tornar-se-outro, fazendo com se saia (“vós”), ao menos às vezes, do conforto da poltrona para sentir efetivamente da alteridade. No jogo das máscaras ficcionais, a intertroca é um dispositivo que convoca o leitor para clariciamente se transmutar na diferença não ontológica. Dispositivo de passagem para planos de existência além do que a espécie (o Homem) o gênero (o hegemônico masculino) determinam (33-34).

La *intertroca* se entendería entonces como la ‘encarnación amorosa’ que despliegan los personajes clariceanos que de una u otra forma experimentan otras posibilidades de habitar y experimentar la vida (aunque momentáneas) en absoluta comunión con lo otro, lo que Clarice denomina ‘amor’. Y es que ese ‘amor’ se puede traducir también en lo que ‘injerta’ Nascimento al leer a Laura Pereira Furquim, cuando indica: “Lo que nos enseñan los pueblos amerindios del presente es que es más importante producir parentesco que bienes y excedentes, o incluso que lo que llamamos producción de alimentos es un medio de relacionamiento entre personas, plantas, animales y seres no humanos que viven en bosques, jardines y pueblos” (265). Así, la *intertroca* y el parentesco momentáneo podríamos entenderlos como las formas del amor que nos permitirían una sensibilidad vegetal,² porque, como lo recalca Hallé en *La vida de los árboles* [2011] (2023), los árboles no nos piden nada; por el contrario, nos lo dan todo, incluso “ofrecen su sombra a quienes van a cortarlo[s]” (12), en recuerdo de las palabras de Budha Gautama.

² Tres conceptos cercanos podrían llevarnos en una nueva dirección dentro de esta reflexión: “*intertroca*” de Nascimento, “parentesco”, en el sentido que le da Donna Haraway (2019), y “ensamblaje multiespecie” [2017] (2023), si recordamos los planteamientos tanto de Haraway como de Ana Tsing. Los tres conceptos observan el relacionamiento entre especies fuera del utilitarismo y la simbolización metafórica; los tres persiguen gestos activos en los que una ética que cuestiona el antropocentrismo resulta fundamental. *Intertrocar-se* obedece a un acto de amor momentáneo, pero que altera definitivamente la perspectiva; la generación de parentescos busca el reconocimiento del otro en mí y de mí en lo otro más allá de la sangre y de la especie, con el fin de cambiar la historia y mantener la continuidad de la vida; el ensamblaje multiespecie (Haraway-Tsing), en consecuencia, reconoce al otro que hay en mí multiplicándose en constante dependencia para el desarrollo de la vida y pretende mantener las relaciones mutuas en provechosa convivencia.

A questão ética em Clarice é, por excelência, (...) a questão do amor. O amor não como tema romântico, mas como força não humana que atravessa corpos e almas, instaurando a relação com os outros e as outras. O que estou fazendo com o outro/a neste momento? Esta é a questão do presente que reverbera em todos os instantes passados, escavando o futuro de um pretérito que se quer dadivoso, aberto à radical alteridade: quem não sou, não posso ser, mas que reinventa meu eu, independentemente de minha vontade. Em sentido ético, o amor é pura heteronomia, com todo o afeto (Nascimento 2012: 153-154).

Es preciso aclarar que no interesa acá establecer la relación tropológica entre la lengua poética hispanoamericana y la vida vegetal, pues es de suyo conocido el gran acervo existente de la tematización poética de las plantas, las flores, las semillas, es decir, lo vegetal visto como fenómeno traslaticio de las sensaciones, percepciones y reflexiones humanas. El rastro de la fitopoesía persigue —más bien— a aquellas poéticas que, lejos de humanizar lo vegetal, asuman su posición de amorosa ignorancia para que el otro vegetal pueda expresar sin ser instrumento de moralización, significación o simbolización de sentimientos sublimados; en pocas palabras, la fitopoesía procura el respeto máximo por el verbo vegetal.³

Pienso ahora en dos emblemáticos casos de la poesía nicaragüense: *Siete árboles contra el atardecer* [1980], de Pablo Antonio Cuadra y los poemas etnobotánicos de Esthela Calderón de *Soplo de corriente vital* (2008).

³ Capítulo aparte lo constituyen las construcciones poéticas que han establecido el vínculo insoslayable entre saberes ancestrales, plantas y medicina, a manera de prácticas que conviven armónicamente con los conocimientos sistematizados por la ciencias farmacéuticas. Las reflexiones de Rubí Carreño Bolívar, Claudia Rodríguez Monarca y Estela Imigo Gueregat-Txipailafquen en *Hacer cantar la maravilla. Plantas medicinales en poemas de mujeres de Chile-Wallmapu XX-XXI* (2023) recogen en su amplitud la relevancia de posicionarse frente al patriarcado, el colonialismo y el neoliberalismo como enfermedades que estamos llamados a erradicar. Este volumen retoma la tradición trazada por poetisas como Gabriela Mistral y Violeta Parra, quienes, desde el jardín y la huerta, legaron poéticas restaurativas y sanadoras afincadas en el reconocimiento de los ciclos de la vida. En esta misma línea, *Fitopoemas* (2023) de la argentina Marisa Álvarez retoma la poética de la curación mediante tés de hierbas e imágenes cotidianas. En ésta, la relación humanidad-vegetal se produce en sentido traslaticio como en “Poda” cuando dice: “Nos podaron tanto/ que, a veces, no sabemos ser semilla” (50). A este fenómeno Álvarez Solís lo denomina “fitoestética americana”, entendiéndola como “el tipo de escritura con sensibilidad vegetal que según la experiencia de cada lugar del continente adopta la forma de una sabiduría material sobre la inmersión con el mundo” (64); los ejemplos que ofrece al respecto son la herbolaria mexicana, la farmacopea mapuche, la botánica andina, la plantocracia amazónica, entre otras.

Cada uno de estos poemarios explora al otro vegetal de modo que ni la traslación ni la moralidad nublan los posicionamientos del habla poética. Los poemas de Cuadra establecen al árbol como testigo incólume de los pueblos; desde el principio de los tiempos, el árbol ve pasar a la humanidad y contribuye al orden de la vida sin alterar su dirección de verticalidad, “[e]sta lámpara verde da luz a la asociación/ y a la simplicidad” (73, “El Panamá”). Al árbol se dirige, desde el suelo, la mirada del poeta que eleva en pregunta el misterio de la prevalencia vegetal en los países heridos por la guerra y el sacrificio de edades humanas, mientras el árbol sólo crece: casa de pájaros, sombra posible para el reposo. Para Cuadra, la historia de la humanidad se cuenta en árboles míticos, viajeros, prevalecientes y antecesores; su indiferencia vegetal sólo enmarca, no enclava, no dirige, pues, ocupado en ser árbol, “El Panamá” reitera que “... los más hermosos/ presentes de los dioses son siempre gratuitos” (74):

También el Mango quemó en el tiempo su historia.
Y tú lo crees de aquí:
Profesa un verde familiar.
Nace en tus islas.
Te acompaña en tus caminos con sus alamedas.
En tu patio crece,
Hospeda
Tus pájaros indios
y teje brisas y cigarras
—como una hamaca—
Tu siesta.
(93, “El Mango”)

Ocupado en vegetar, el árbol nos convence, en su capacidad de adaptación, de que siempre ha estado ahí; olvidamos que parte de su prevalencia se asocia a su gusto por viajar, por explorar otros suelos, otros flujos minerales, otras convivencias multiespecíficas que lo lleven a ser más verde, más frondoso, raquíptico o frutal, le importa germinar y expandirse para recibir los elementos en la tibieza, en la aridez, en el campo abierto o en un paisaje de asfalto; el ejemplo de “El Mango” de Cuadra participa de lo que Stefano Mancuso, en *El increíble viaje de las plantas*, ha expresado como la capacidad vegetal para conquistarlo todo siempre que se le presente la ocasión (Cfr. 2019: 19), por medio de la que Hallé ha denominado “movili-

dad pasiva” (Cfr. 2019: 106), es decir, la que provocan elementos como el viento que cooperan con el viaje de las semillas por el ancho mundo.

Pero dicha conquista no pretende el dominio sino la expansión; ésta se asemeja a la “blanda intervención” que exploramos en esta fitoliteratura. El imperturbable orden del árbol realiza lo que “El Jenísero” de Cuadra logra cuando declara: “he aquí que yo he extendido mis ramas y fundado un reino pacífico” (97). No hay que confundirse: la paz del árbol no ha de asimilarse a la romantización de la naturaleza; la convivencia entre las especies no borra la terrible crudeza de la sobrevivencia; más, sin embargo, el árbol se levanta y otorga su sombra a justos y tiranos, sin imponer la moralidad ni la estetización de su existencia:

Porque el Jenísero fue creado
para cubrir lo que se ama
para establecer bajo sus ramas el espacio de la vida
¡potestad pacífica erigida contra lo Terrible!
(102)

Cierra este compilado de testimonios mítico-arbóreos “El Jícara”, árbol que como el de “la ciencia” atestigua la fundación de una civilización. Una muchacha curiosa se inquieta por su fruto, éste —cabeza de los sacrificados— le es entregado para que se convierta en la abuela de los inventores del maíz “el pan de América, el grano/ con que se amasa la comunión de los oprimidos” (108); este árbol prodigioso será entonces la irrefutable semilla de los pueblos, sin proponerse interferir en la vida de los humanos, participa ancestralmente en el arraigo en una tierra de guerras, conquistas y liberación de las opresiones. Con Cuadra apreciamos que la “fitoestética americana” traducida en la sabiduría material y mítica de la Mesoamérica, puede también devenir fitoescritura al abolir la supremacía de lo humano en tanto voz poética.

Esthela Calderón, por su parte, retoma el relato del *Popol Vuh* y la tradición fitoliteraria de Cuadra, y en su poema “Yo, Maíz” funde el relato mítico religioso con el materialismo sagrado de la planta que es el fundamento del pueblo que no olvida. “Yo, Maíz” intercala la antigua voz sagrada con el nuevo pacto en el que el cereal ensambla al animal con la semilla y la tierra; la humanidad, entonces, planta su pie ya no en el barro olvidadizo sino en la planta-luz de la carne.

Los poemas etnobotánicos de Calderón conjugan voces y registros en los que la relación con lo vegetal define la cadencia de los versos. En So-

plo de corriente vital hallamos árboles que hablan por sí mismos ejerciendo un “ventriloquismo discursivo” que no arrebató ni oscurece la voz poética (“Madroño”, “Níspero”, “Una ceiba”); también hallamos testimonios del árbol medicina, de la fruta que erotiza y del fruto que acoge al recién nacido. La poética de Calderón es, por supuesto —al igual que la de Cuadra—, una fitoestética situada en el corazón de la cultura mesoamericana que evita hacer la distinción entre el sujeto nativo y la planta arraigada:

El cielo ha tronado de repente.
Las semillas asustadas se despiertan.
Curiosas, abandonan su cama de inframundo
Y asoman sus caritas para ser tocadas por la lluvia.

La tierra se puebla de verde
(10, “Nacimiento”)

Y frente a los vastos y enormes verdores de la poesía mesoamericana podemos contraponer en amoroso diálogo el volumen de Ashle Ozuljevic Subaique, *Botánica* (2021), cuya absoluta concentración expresiva despliega en sus páginas microhistorias en las que la habitación del silencio, la memoria familiar, las experiencias sensitivas, los dolores físicos e íntimos, los malestares compartidos, las anécdotas ínfimas y las ilusiones sostenidas son atestiguados por el silencio cómplice de las plantas del patio, de la calle y del jardín. Del paisaje mítico hemos acercado la mirada a los árboles y pequeñas hierbas, a las flores magnificadas y a las florecillas apenas visibles que comparten con la hablante poética los secretos sin fin de una mente que no desea detener su flujo. Por momentos, *Botánica* parece un diálogo con la planta testigo, en otros, el tacto y el olor vegetal refractan la experiencia como un álbum de memoria desjerarquizada: los juegos infantiles, las palabras de la madre, el lejano recuerdo del padre y el fugaz amor que huye huele a hierbas, se saborea con el olor terroso del suelo maduro para la siembra.

La hablante de este poemario habita una casa en el más puro sentido vegetal: vigor y pasividad; ella vegeta junto a la planta que le hace compañía, interroga lo que va de su vida y no alcanza (porque no desea) a proyectar un día fuera de sí, de ese presente en el que todo es hojas, tallos, flores, botones, pistilos y frutos. La lengua del poemario —“su gramática clorofílica”— se disemina a manera de semillero: a ratos cuestiona (cavando un hoyo profundo en la intimidad de quien lee), otros, flota como la semilla

al viento (quiere caer deliberadamente en tierra fértil); de repente, en la convivencia con la codificación botánica, rica en latinismos taxonómicos, la lengua nos recuerda el glíglíco cortazariano como cuando dice: “cómo se me triza el xilema primario/ y aún los catáfilos de mis hipógeos/ han cesado de brotar” (“Marchitamiento”: 133) o, como en la primera parte del volumen, en donde todos los poemas se titulan con el nombre científico de la papaya, la lavanda, la magnolia, la ortiga, entre otras.

Y es que justamente, en el deseo de la hablante de conversar con las plantas, ésta establece un código de lectura en el que el lector y la lectora se suman al concierto científico de la lengua viva que anhela explorar la tierna fuerza de lo vegetal en aquel despliegue que rompe suelos y se eleva a las alturas del fruto maduro, así mismo lo hace cuando recurre a la décima en “Vitis vinífera” en donde la musicalidad de la lengua campesina cuestiona el trasplante que la ha llevado a fructificar en tierras extrañas “sin ver el dolor vegetal/ congela la vid su ruego” (71), lo que nos indica que, para cada interacción, la poeta ha recurrido a diferentes estrategias que nos remiten al jardín multiforme, en donde grandes árboles frutales plantados conviven con la pequeña hierba que ha brotado espontáneamente favoreciendo el verdor del espacio en el que larvas e insectos degustan el cuerpo vegetal y expanden la vida a pequeña escala.

Cada una de las partes en las que el poemario se halla simétricamente dividido (asemejando la simetría de las ramas) cuenta con 16 poemas a las que se le suma un epílogo, que, a manera de cofia, pretende encapsular la experiencia primigenia de la relación mujer-planta, en donde las filiaciones entre casas y parentescos se tornan en formas vegetales domesticadas, hurtadas, fumadas y exterminadas con el fin de las relaciones efímeras. “Taxonomía” y “Cuidados de un jardín” materializan ramificaciones que, por un lado nos recuerdan las especies cuidadosamente clasificadas según su morfología, ilustradas (por Francisca Veas Carvacho) en su hábito, ramas, inflorescencias y semillas y, por el otro, se componen de experiencias jardinescas cuya ilustración arbitraria y anónima no persigue el orden taxonómico sino la vida anárquica de la sementera abandonada, pues lo que persigue esta segunda parte es entrar en contacto con la palpitación silenciosa de la vida “porque tiene el ser vivo esa magia tibia de su latencia” (108).

Pero el volumen de Ozuljevic Subaique es ante todo un suelo que comparte modos de interacción con las plantas mediados por la palabra poética: remedios caseros, mitos y supersticiones, traslación de sentires en los que planta y mujer se imbrican intranquilamente; la planta es la otra

forma de vida que se anhela, pues su modelo de resistencia —que parece ignorar las circunstancias adversas— celebra la posibilidad de apertura, ser un árbol anónimo o una preciada flor, encontrar la paz de la planta sin engrandecimiento, sin violencia:

Y es que
a ratos
todos queremos ser planta
germinar una relación que no sabemos si será muerta por la helada
sentirnos seguras a pesar del cambio de estación o el trasplante de
maceta
todos anhelamos ser florecillas
que alguien riegue, poder tranquilamente tomar el sol
respirar la quietud pegada a la tierra
a ratos
todos deseamos
dejar de ser mala hierba y transformarnos en perfumados jazmines,
resistentes robles,
[exóticos nenúfares, sofisticadas orquídeas]
pero a mí me place sólo
arbolito
florecer en este verso
sentir
el a b r i r s e de la primera hoja
cuando mis raíces
tantean la oscuridad
(63-65, “*Linaria vulgaris*”)

He aquí la forma de la *intertroca* que comparte, mediante su escritura poético-vegetal la escritora chilena: querer ser planta implica enfrentar la vida tal cual se ofrece, desde el suelo que enraiza, hasta el perfume que se expande para llegar así a todos los vivientes y “abrirse” (ese verbo abierto literal, figurada y gráficamente en el poema) para recibir los elementos, el tacto de los otros; para ser trayecto del escarabajo, descanso del sol, cáliz del agua lluvia. Desear ser planta, entonces, equilibra la exploración interior que encuentra su medio en el ramaje, la raíz y la espesura.

Por otra parte, en 2021, la también poeta chilena Victoria Ramírez publica *Teoría del polen*. Éste es un breve poemario constituido por tres partes: “inflorescencia”, “polinización” y “fecundación” y una imagen en la

mitad del volumen que reproduce (en blanco y negro) el reloj del sueño de las plantas de Carl von Linneo. Y es que tanto su título como su paratexto anuncian el lugar desde el que se va a instalar esta poética: la observación crítica del discurso científico sobre el enigma vegetal. La hablante poética observa al científico observar, pero no sólo a éste, también a las empresas que han hecho de la plantación su motor y su materia prima.

La poética de Ramírez experimenta en su propio entramado estructural con poemas que cuelgan, que se diseminan, que se erigen de forma vertical, que se abren arbóreamente con estrofas como hojas, que se exhiben como especies en un herbario, que emulan el espiral ascendente de la enredadera; en otras palabras, explora la gramática clorofílica con estoica avidez. Del mismo modo, los poemas citan los experimentos botánicos, las ficciones científicas de Linneo con la “creencia” en el sueño infantil de las plantas, los poemas del abuelo Darwin antes de los fascinantes viajes de su nieto, las largas listas de especies que “aún es posible ver” como si de un anuncio de desaparición se tratase.

Es posible decir de *Teoría del polen* —entre los poemarios acá estudiados— que es el volumen más compasivo con las plantas, ya que se encarga de expresar que, desde la fascinación científica de los primeros taxónomos hasta el aprovechamiento farmacéutico y forestal industrial, las plantas resisten a la violencia humana resguardando su permanencia, su secreto:

De todas las razones para rebelar-
se las plantas escogen la lengua. Al
echar raíces dismantelan sus dialectos.
Ese hábito subterráneo causa extrañeza
en los humanos. Sus nombres
en latín pierden sentido. El verdadero
lenguaje es la omisión. Una planta no
miente si guarda silencio
(10).

La de Ramírez, como buena fitopoética, es una escritura que se preocupa al máximo de no trasladar lo humano a la planta; procura, por el contrario, dejar que lo vegetal hable llanamente, a veces, prosaicamente, nunca metafóricamente, de allí que varios de los poemas contenidos en *Teoría del polen* se nos atojen casi orales, de extrema sencillez expresiva, de versos austeros más cercanos al silencio que a la elocuencia, como

cuando dice: “no es/posible/pintar/la quietud/en el liquen/que se abre/con los dedos” (13). Es así como Ramírez reemplaza la usual traslación de sensaciones y afectos humanos a las plantas por la justa convivencia, pues parece que a nuestra especie hay que recordarle frecuentemente que servirnos de otras especies para sobrevivir no significa el señorío absoluto sobre lo viviente; paradoja de nuestros tiempos que el proyecto moderno científico y del (neo)liberalismo económico ha obliterado sistemáticamente.⁴

Decía anteriormente que Ramírez “observa al observador observar” y qué mejor manera de emular dicho ejercicio que traer a colación el método archivístico del herbario⁵ (escritura del compost, como lo denomina Jiménez-Barrera (2023) recordando a Dona Haraway), cuyo ocularcentrismo fue el mandato mayor de coleccionistas, botánicos, taxónomos e historiadores naturales:

Existen dos métodos para pensar
Una pieza floral. Puede ser con ayuda
de una máquina prensadora o un
libro contundente. Una mirada oblicua
queda calcada. Un retrato frontal
agrega dramatismo. Se pueden sumar
dibujos, fechas, números o letras. Fascinados por evitar la obsolescencia,

⁴ Asomos de lo que encontramos en *Teoría del polen* se encuentran anunciados en Magnolios (2019), poemario de Ramírez en el que las estampas cotidianas se hallan atravesadas por los dinámicas enigmáticas de lo viviente. Así, poemas como “Panal”, “Parentesco”, “Semillas”, “Jardín”, “Acuarios” y “Chaitén” se alejan de la perspectiva exclusivamente antropocéntrica para cuestionar los lazos que establecemos con las especies que comparten el espacio-tiempo sin la idealización paisajística o el paternalismo del cuidado.

⁵ Pero los herbarios —como bien lo señala Efrén Giraldo (2022) cuando revisa el de Emily Dickinson— son mucho más que coleccionismo, “[estos] son siempre una exaltación de los contornos, una muestra de tiempo detenido, una cara de la vida vegetal atrapada antes de ser concepto o categoría, no importa qué tan bien se mantengan los colores de los ejemplares recolectados” (26); y, para el caso de la poeta norteamericana, el herbario como testimonio anterior a su poesía, es la materialización de su actitud asombrada y compasiva ante su entorno (Cfr. 62-63). Estas enigmáticas y muy personales compilaciones, fueron —durante la primera modernidad científica— el recurso de las jóvenes con cierta formación ilustrada, para acceder —a través de una forma doméstica— a conocimientos objetivos con el fin de entrenar su capacidad de análisis. Así lo leemos, por ejemplo, en las *Cartas elementales sobre botánica* que Jean-Jacques Rousseau envía a su hermana para la educación de su pequeña sobrina, en donde señala que “a cualquier edad el estudio de la naturaleza debilita el gusto por las diversiones frívolas, previene el tumulto de las pasiones y lleva al alma un alimento que la aprovecha, llenándola del más digno objeto de sus contemplaciones” (11).

los humanos aplanan las venas de
una astromelia o un botón de bugan-
vilia. Más tarde aparece un recuerdo
difuso de soledad que se mezcla con
los restos de los estambres
(35).

Además de la mirada científica con sus métodos de ordenamiento y clasificación encontramos aquí el problema de la escala: una buganvilia cortada y aplanada son todas las buganvillas observadas para su registro en la enorme biblioteca de las especies, y lo que se diga de esa buganvilia se dirá de las otras que aún arraigan en el patio vecino con su nudoso tronco. Y el recuerdo de la soledad, ¿a quién corresponde? ¿Al recolector de especies, a la planta aislada, a la vida sobre la Tierra? En este poema, de sencilla prosa, pasamos de la soledad del laboratorio botánico a la soledad del territorio sin especies; la viva naturaleza pasa a ser el recuerdo estampillado y aplanado de naturalezas muertas secadas convenientemente para la mirada extraña. Así, del aplastante volumen del taxónomo pasamos al jardín botánico, al parque nacional, a la reserva forestal y protegida; de la privada afición del jardín privado de los tiempos románticos, pasamos al cuidado burocrático para el senderismo y el picnic, oculacentrismo que todavía se solaza en el privilegio de lo que “aún es posible ver”.

Finalmente, una vez hecho este breve recorrido por algunas fitopoéticas hispanoamericanas, me asomo a *La bestia ser* [2018] (2021) de Susana Villalba cuya exploración del ventiloquismo discursivo anhelante del secreto de lo otro, suscita en la lectura la experiencia de la *intertroca* amorosa de las especies. En adelante compartiré algunos injertos del poemario, porque deseo acoger la invitación que *El pensamiento vegetal* realiza en tanto forma de lectura. Pero antes quisiera traer a colación las palabras de Roxana Molinelli, a propósito de la primera edición del poemario:

El último poemario de Susana Villalba puede pensarse también como una pedagogía para el descentramiento; el intento de adentrarse en la institución que denominamos como ‘otro’. Pero tal vez, en este caso, no pueda decirse que haya una máscara, que el método consista en un enmascaramiento del yo poético, como si éste fuera una verdad oculta detrás... Tampoco en la prueba de ‘consustanciarse’ con el otro, encarnar sus fibras, en una suerte de sobreidentificación imposible. Sino, más bien, podemos pensar en un desustanciarse, habitar una vida, una historia, que parece no

ser la nuestra pero en algún punto lo es. Pensar en la escritura de lo poético como un desvanecimiento del “yo”, extrañamiento, perplejidad, al decir de Carlos Skliar” (Molinelli, Roxana: s/p.).

Este poemario posee un subtítulo: “monólogos entre el perro, el árbol y la piedra” y es que no podría ser de otra manera, dado que el monólogo constituye la forma discursiva para habitar el universo singular de cada especie sin interferir ni enmarcar en el habla de otro/a. El perro, el árbol y la piedra comunes, sin adjetivos, sin subtítulos añadidos a las clasificaciones ni subespecies expresan su existencia, su relacionamiento con los otros y con lo otro en una sencilla sintaxis sin límites de puntuación, en versos breves y sencillos, sin adjetivaciones deslumbrantes. Cada monólogo constituye una invitación a asomarse a tres formas de existencia, cuya diferencia radical con el hombre (entendido acá en el sentido de la especie, pero también del género, en lo que ostenta de antropocentrista y androcentrista) desconoce las razones de ese otro mientras permanece en su carácter vegetal, animal y mineral.

El árbol [...]

No puedo escapar

De esta pasión

Por la simetría

[...]

Dice una leyenda

Que quedé inmóvil

Porque no pude

Decidir el rumbo

Mi copa son raíces

Que se hunden en el cielo

[...]

Una pasión que no entiendo

Ni puedo dominar

Me lleva al infinito

y el mundo

tira de mí

con igual fuerza

[...]

El sexo en mí son otros

Que me llevan

[...]

Mi forma de seguir
 Es quedarme
 Y cambiar y volver en mí
 [...]
 Tan amarrado
 y tan a la deriva
 [...]
 Inmóvil casi soy
 Inocente
 (11-20).

Estas son también tres modalidades para considerar la finitud e infinitud: el perro, el más vital, móvil, activo es también el más efímero; el árbol ‘con su cansancio de altura’ experimenta el tiempo en ciclos y ramificaciones infinitas para las que el tiempo es una lenta marcha de cambios posibles; la piedra, por su parte, alberga para sí la certeza de su transmutación y de su movimiento invisible a un ritmo imposible de apreciar para las rápidas y efímeras formas de la vida animales, primero, y vegetales, después. Y el hombre, mientras tanto, acelerado por sus ansias de futuro (de adivinarlo, construirlo, proyectarlo), simplemente, se dedica a programar su extinción.

El perro
 [...]
 Atado soy un espectáculo
 Miserable
 Sujeto a la tierra
 Un árbol es majestuoso
 [...]
 A través de los árboles
 Se puede ver el sol
 A través del hombre
 No
 Un montón de árboles
 Es un bosque
 Un montón de hombres
 Es una guerra
 [...]
 El árbol es una danza
 Con el viento

A diferencia del árbol
 El hombre es blando por fuera
 Duro en su corazón profundo
 No una piedra
 Que atesora un secreto
 Cromático
 [...]

 El árbol permanece
 Impasible
 Sin dejar de fluir
 Por dentro
 [...]

 Pero ya no hay afuera
 De lo humano
 [...]

 El hombre
 es una enfermedad moral
 del animal
 (21-30).

Árbol, perro y piedra son también en la poética de Villalba vivientes que se permiten la habitación solidaria: pájaros, especies trepadoras, niños, insectos, musgos recorren ramas, acarician, juegan, tropiezan, reposan, buscan la sombra, el descanso y el frescor, mientras el árbol, el perro y la piedra comunes siguen allí. Y los elementos, así como el tiempo/espacio, habitan y permiten la solidaridad entre el perro que admira al árbol, el árbol que sueña al perro y la piedra que conoce en su eterna y digna paciencia a las especies infinitas y a las efímeras. La tierra esconde el secreto de las raíces, el viento mece y canta con el árbol, el agua horada lenta y en transparencia latente y constante a la piedra, el viento juega con el perro y la tierra le permite caer tras cada salto, bajo la lluvia, su ladrido es sordo.

La piedra
 [...]

 Las piedras nos movemos
 Con la quietud del pensamiento
 Celeste
 [...]

 Un perro escarba
 A mi alrededor

Me huele
 Ladra
 Las ramas del sauce
 Me acarician
 La lagartija respira
 En mi humedad
 El escorpión
 Las hormigas caminan
 Sobre mí
 En ellos siento
 El temblor de mis días
 En las noches anido
 su fosforescencia
 [...]

Las piedras no saben
 Morir
 Tampoco matar
 -responde mi quietud
 [...]
 Soy la caída en la forma
 Más rotunda
 [...]
 No sé si fui
 del mundo
 el fundamento
 o el derrumbe
 [...]
 No estoy inerte
 Soy mi propia dirección
 [...]
 Soy el dios
 Con el que todos
 Tropezan:
 Su inmanencia
 (101-111).

Y la luna, la luna los observa como una pariente lejana. Ellos, todos, la buscan, la saben constante, la fingen testigo con su luz escasa, hecha de

piedra y de viento. El perro le aúlla en las noches tristes de soledad infinita; la piedra la reconoce como materia de su materia; el árbol crece hacia ella en su pensamiento sin tregua.

Y dios, ¿en dónde reposa en esta poética del amor? Dios está en los otros, se experimenta en el paisaje común; es el árbol en sí, el perro en sí, la piedra en sí. La dicha de ser árbol, piedra y perro se hace comunión interior; las tres voces se *intertrocan*: sueñan el instante en el que alcanzan las alturas del árbol, el salto y el juego del perro, la impasibilidad de la piedra. Villalba no sólo poetiza la convivencia solidaria; entrecruza las experiencias en un trueque de lo íntimo que no aprisiona, sino que expande en diseminación gozosa la experiencia de lo otro.

En este poemario la alteridad vegetal, animal y mineral posee su retórica sencilla, diseminada y común como el cielo que les cobija. Su solidaridad es la del silencio y la indiferencia colmada de experiencia. La palabra poética se halla construida por las huellas de su mundo todo hojas, raíces, saltos y aparente quietud. En este poemario, Villalba deviene hermana de la piedra, el árbol y el perro, su palabra se presta para el ventriloquismo en “blanda intervención” en el mundo. El verbo “vegetar” que ha padecido tantos usos y desusos, en los versos de Villalba vuelve a ser lo que Nascimento sostiene: “afirmar la existencia y vivificar el mundo” (24).

Conclusión

He intentado trazar una huella de lectura que de Pablo Antonio Cuadra a Susana Villalba muestre el amoroso relacionamiento con lo vegetal vernáculo, sagrado, histórico, mítico, científico, médico, doméstico, convencional e incluso anónimo; estas poéticas desean experimentar momentáneamente el lugar de lo humano con la alteridad vegetal para así estremecer la obtusa certeza humanista del ser; al mismo tiempo, estas fitoescrituras nos llevan a leer con lo otro la experiencia de mudanza que, aunque momentánea, logra expresar el anhelo secreto de ser —aunque sea una vez— hoja, piedra o bicho.

Se puede considerar que, en la escritura poética hispanoamericana la sensibilidad vegetal tiene mucho que expresar; ésta es una pequeña muestra de que el anhelo de superar el relato moderno sobre la naturaleza encuentra en las formas del arte un espacio idóneo de exploración política —además de la estética y la ética—, porque las otras formas de la vida, más allá de su representación, persiguen, mediante el “ventriloquis-

mo” una participación sin homogenización ni equivalencias en su carácter de sencilla existencia. Hace falta, ahora, explorar en el amplio archivo de la poesía hispanoamericana y de expresión indígena vernácula la latente posibilidad de encontrar estas poéticas críticas de la metafísica occidental, cuya asimilación del pensamiento al ser han reducido el acercamiento respetuoso a la alteridad al decorado, a la asimilación o a la retórica de la buena voluntad.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ SOLÍS, Á. O. “¿Puede escribir una planta? La crítica vegetal en la época de la extinción de la teoría”, en 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29 (2023): 53-74. Disponible en: <<https://doi.org/10.1344/452f.2023.29.4>> [11-VIII-2024].

ÁLVEZ, MARISA. *Fitopoemas*. Corrientes: Universidad Nacional del Nordeste EUDENE, 2023.

CALDERÓN, ESTHELA. *Un soplo de corriente vital*. Managua: 400 Elefantes, 2008.

CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ, CLAUDIA RODRÍGUEZ MONARCA y ESTELA IMIGO GUEREGAT-TXIPAILAFQUEN. *Hacer cantar la maravilla. Plantas medicinales en poemas de mujeres de Chile-Wallmapu xx-xxi*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2023.

CUADRA, PABLO ANTONIO. *Siete árboles contra el atardecer*. San José: Veintisiete Letras, 2011 [1980].

HALLÉ, FRANCIS. *Elogio de la planta. Por una nueva biología*. Bilbao: Libros del Jata, 2019 [1999 y 2004].

HALLÉ, FRANCIS. *La vida de los árboles*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2020.

HARAWAY, DONNA. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni, 2019 [2016].

GIRALDO, EFRÉN. *Sumario de plantas oficiosas*. Montevideo: Criatura, 2022.

JIMÉNEZ-BARRERA, J. “Cuerpos vegetales y afectivos en *Teoría del polen* de Victoria Ramírez”, en *Estudios Filológicos*, 72 (2023): 7-17.

- MANCUSO, STEFANO. *El increíble viaje de las plantas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- MOLINELLI, ROXANA. “Salir de la propia especie/ La bestia ser de Susana Villalba”. Disponible en: <<https://opcitpoesia.com/salir-de-la-propia-especie-la-bestia-ser-de-susana-villalba/>> [11-VIII-2024].
- NASCIMENTO, EVANDO. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NASCIMENTO, EVANDO. *El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas*. Santiago de Chile: Mimesis/Mundos por Venir, 2023 [2021].
- RAMÍREZ, VERÓNICA. *Magnolios*. Santiago de Chile: Overol, 2023 [2019].
- RAMÍREZ, VERÓNICA. *Teoría del polen*. Santiago de Chile: Provincianos, 2021.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Cartas elementales sobre botánica*. Madrid: Abada, 2020.
- OZULIEVIC SUBAIQUE, ASHLE. *Botánica*. Santiago de Chile: Oxímoron, 2023 [2020].
- TSING, ANA. *Ensamblajes multiespecies en el Antropoceno*. Santiago de Chile: Mimesis, 2023.
- TSING, ANA. *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Barcelona: Capitán Swing, 2021 [2017].
- VILLALBA, SUSANA. *La bestia ser*. Buenos Aires: Hilos, 2018.

CLARA MARÍA PARRA TRIANA

Es doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción (2011). Profesora de la materia Teoría y Práctica Crítica del Ensayo Hispanoamericano del posgrado de la Universidad de Concepción. Su más reciente publicación es el capítulo “Ficciones vegetales: el viaje del siglo”, en J. C. Góyes Narváez (ed.). *Relámpagos en la maraña, La vorágine 1924-2024 de José Eustasio Rivera* (143-157). Ibagué, Colombia: Caza de Libros Editores S.A.S., 2024. Actualmente, forma parte del proyecto de investigación “Formas de la ficción. La plasticidad en el atardecer del mundo” (2023-2027) del FONDECYT.