

Activismo artístico en *Semi Ya* (2000) de Cecilia Vicuña: hacia una descolonización de los saberes y la naturaleza*

Artistic Activism in *Semi Ya* (2000) by Cecilia Vicuña: Towards a Decolonization of Knowledge and Nature

María José Barros

Universidad de Chile

mjbarro1@uc.cl

En este artículo analizo cómo se articula el activismo artístico de la poeta y artista visual Cecilia Vicuña en su proyecto en torno a las semillas más conocido como *Semi ya*. Tomando en cuenta su materialidad híbrida y vocación ecológica, propongo que en este trabajo se elabora una botánica alternativa que promueve la descolonización de la naturaleza –y en particular de las semillas– a partir de la descolonización epistémica y la defensa de la pluralidad de saberes. Al mismo tiempo se establecen relaciones entre la obra de Vicuña y la lógica comunitaria del *trafkintü*, práctica ancestral mapuche y campesina en que las semillas son intercambiadas libremente.

Palabras clave: Activismo artístico, descolonización, naturaleza, semillas.

In this article, I analyze how the artistic activism of the poet and visual artist, Cecilia Vicuña, is constructed in her most well-known project on seeds, *Semi ya*. In light of its hybrid materiality and ecological vocation, I propose there is an alternative botany developed in this work that promotes the decolonization of nature, and specifically of seeds, through epistemic decolonization and the defense of the plurality of knowledge. Relationships are also established between Vicuña's work and the community approach of *trafkintü*, an ancestral Mapuche and rural practice where seeds are traded freely.

Keywords: Artist activism, decolonization, nature, seeds.

Recibido: 13/03/2019

Aceptado: 06/08/2019

* Este artículo se enmarca en el proyecto postdoctoral Fondecyt 3180228 "Artistas y activistas del siglo XXI: retóricas de la resistencia y genealogías descolonizadoras en Cecilia Vicuña, Ana Tijoux y Camila Huenchumil" (2018-2020), del que soy la investigadora responsable. Una versión preliminar de este trabajo, titulada "Saberes alimenticios en Cecilia Vicuña: hacia una poética decolonial", fue presentada en el congreso de LASA realizado el 2016 en Nueva York.

Coge en tu mano semillas
y canta, cantando, siembra.
Asimismo te pusieron
tus padres, riendo en la Tierra.

"Palmeras y viento", Gabriela Mistral

1. **Palabrarmas: activismo, descolonización y naturaleza en Vicuña**

Desde sus inicios como poeta y artista visual en la década de los 60 y 70, Cecilia Vicuña ha establecido cruces entre su práctica artística y el activismo, posicionándose en un espacio fronterizo entre el arte y las voces de la calle, desde el cual ha construido una poética experimental (Galindo, 2014) y contracanónica (Sepúlveda, 2000) atenta al acontecer sociopolítico, las crisis ecológicas y las culturas indígenas. Ya en su primer poemario, *Sabor a mí* (1973), Vicuña deja registro de su compromiso con la Unidad Popular y su defensa de un socialismo lejos de cualquier ortodoxia, que dialoga estrechamente con el feminismo, la revolución de las flores y el arte conceptual. Al año siguiente, en 1974, funda junto con David Mellada, John Dugger y Guy Brett, en Londres, la organización Artists for Democracy, cuyo propósito era "crear un gran festival de arte y un remate de obras donadas para ayudar a restaurar la democracia en Chile" (Vicuña, 2014: s/n), dando cuenta de su compromiso en la lucha contra la dictadura y la voluntad de crear lazos entre artistas provenientes de distintos países del mundo.

Desde entonces hasta sus producciones más recientes, en las que su preocupación por la naturaleza y los saberes indígenas se ha visto reforzada por una práctica artística cada vez más híbrida y multidimensional¹, Vicuña no ha estado ajena a las demandas y resistencias de distintos movimientos sociales y comunidades vinculadas al feminismo, los derechos humanos y el medio ambiente. Para la autora que aquí nos convoca, el arte posee un potencial de transformación social, convicción que se enraíza en el propósito vanguardista de unir arte y vida, pero también en las prácticas rituales indígenas y la idea de una totalidad cósmica en la que todo se encuentra interrelacionado como en un gran tejido. "Sí, un poema no cambia el 'mundo', pero sí puede cambiar la visión del mundo" (Vicuña, 2005: 26), escribe la poeta en su libro *Palabrarmas* publicado en 1984, aseveración que pone de manifiesto la intención de crear un arte capaz de producir cambios en y desde las conciencias de las personas.

Considerando lo anterior, me propongo analizar a continuación cómo se articula el activismo artístico de Vicuña en su obra *Semi ya* (2000), instalación

¹ La misma Vicuña define su trabajo en distintas entrevistas como "multidimensional", palabra con la que da cuenta del cruce entre distintos soportes, espacios y disciplinas artísticas: "Ese es el circuito por donde circula mi trabajo, donde es posible que tú hagas una instalación en un museo, simultáneamente con una *performance*, con publicaciones o seminarios. Es un trabajo muy multidimensional y acá [Estados Unidos] esa multidimensionalidad funciona, es vital" (2010: s/n).

que fue montada en la galería Gabriela Mistral de Santiago y en la que sus objetos “precarios” –creados con semillas, fibras, maderas, huesos y hojas– se expanden hacia otras disciplinas y soportes como la poesía, el video, el canto y la *performance*. Tomando en cuenta dicha materialidad, me aproximo a este trabajo como una manifestación artística abigarradamente mestiza o *ch’ixi*, como diría Silvia Rivera Cusicanqui (2010), desde la cual se promueve la descolonización de la naturaleza –y en particular de las semillas– a partir de la descolonización epistémica y la defensa de la pluralidad de saberes². De ahí, también, la posibilidad de entender *Semi ya* como un trabajo artístico que reproduce la lógica comunitaria del *trafkintü*, práctica ancestral de las familias mapuches y campesinas, que consiste en un encuentro donde los asistentes intercambian libremente sus semillas, fortaleciendo con ello sus conocimientos de la naturaleza y el autosustento (Peralta y Thomet, 52-6). En palabras de Eliana Catalán Lincoleo, dirigente de la Asociación Hueichafe Domo: “En el *trafkintü* nos encontramos para intercambiar semillas y plantas que cultivamos y conservamos y que son la base de nuestra alimentación. De esta manera, evitamos que se pierdan, las propagamos, las vamos mejorando y enriquecemos nuestras huertas. Este intercambio se basa en valores como solidaridad, la cooperación, porque en el *trafkintü* no tiene cabida el dinero” (cit. en PNUD, 29). En el segundo apartado de este artículo volveremos acerca de esta idea.

¿Pero qué entendemos por activismo en el espacio del arte y en un contexto donde las líneas de fuga parecen ser rápidamente recicladas por la lógica de mercado? En primer lugar, me parece importante aclarar que el activismo artístico se distancia, a mi parecer, del llamado arte comprometido o de compromiso que movilizó a una parte importante del campo intelectual y artístico del siglo XX. Las relaciones entre el arte, lo político y la realidad social no se articulan en estas producciones más recientes desde los metarrelatos como el marxismo, las militancias partidarias ni la figura del intelectual paternalista que habla en nombre del “pueblo”, sino que desde las luchas micropolíticas levantadas por distintos movimientos sociales, comunidades y minorías que comienzan a visibilizarse y empoderarse a partir de las décadas de los 60 y 70 en contextos geopolíticos también diversos. En este sentido, los artistas-activistas como Vicuña no pueden ser pensados al margen de las múltiples voces y colectivos que alcanzan su mayor explosión y diversificación en la era contemporánea y que posicionan sus demandas tanto en el espacio público de la calle como en las redes virtuales. Con ellos y con sus luchas estos artistas se identifican, empatizan y solidarizan, buscando generar una relación

² En este sentido, pienso que el trabajo de Vicuña puede ser entendido como una apuesta próxima a lo que Walter Dignolo y el grupo modernidad/colonialidad han denominado el “giro decolonial”: “El giro decolonial es la apertura y la libertad de pensamiento y de formas de vidas-otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia” (29-30). En otras palabras, la descolonización –entendida en su dimensión epistémica– implica comenzar a desaprender los resabios coloniales de la racionalidad moderna para abrirse al intercambio y la pluralidad de saberes, sistemas de conocimientos y formas de vida históricamente subalternizados por la “colonialidad del poder” (Quijano, 2007).

con su público más cercana y horizontal, posicionamiento que los distancia –a mi parecer– de la verticalidad asumida por los artistas-intelectuales³.

Por cierto, al hacer esta aclaración no puedo dejar de mencionar a Nina Felshin y su emblemático ensayo “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo” (1995), donde la curadora norteamericana estudia el arte activista de mediados de los 70 en el marco de los movimientos por los derechos civiles, el feminismo, la revolución estudiantil y las protestas antibelicistas en Estados Unidos. En este clima marcado por el cuestionamiento a la autoridad y la emergencia de nuevas contraculturas, Felshin define el activismo artístico como prácticas culturales que problematizan las fronteras entre el mundo del arte y el activismo político. Estas darían origen a estéticas democratizadoras como el arte conceptual, centradas en el proceso de creación artística, la participación del público, la circulación del arte más allá de los espacios institucionales y la apropiación de las técnicas de los medios de comunicación y la publicidad (74). De ahí la importancia que tendrá la *performance* en el arte conceptual, el arte feminista y el arte activista contemporáneo, práctica que fue valorada por los conceptualistas por su capacidad de involucrar al público y poner en entredicho las nociones de objeto de arte y su sistema de distribución en el mercado artístico (83). De acuerdo con lo anterior, podríamos decir que la experimentación temprana de Vicuña con materiales orgánicos y efímeros, el uso de espacios abiertos que impiden la permanencia física de sus trabajos y los cruces entre poesía, video, instalación y *performance*, la sitúan en un lugar próximo al arte conceptual y las raíces del arte activista identificadas por Felshin, cuyo impacto y efectividad en el terreno de lo político hoy pueden resultar discutibles.

Ahora bien, lo interesante es cómo Vicuña se ha apropiado de estas estéticas experimentales desde una apuesta descolonizadora y situada, dialogando estrechamente con las problemáticas políticas y culturales de su propio contexto de producción, en especial, aquellas relacionadas con los conflictos medioambientales y las nuevas colonizaciones de la biodiversidad promovidos por lo que Vandana Shiva ha llamado el patriarcado capitalista⁴. Desde esta perspectiva, también entiendo su instalación *Semi ya* como un gesto de resistencia frente a la actual privatización de las semillas impulsada por empresas como Monsanto, que mediante los derechos de propiedad

³ Siguiendo a Claudia Cabello en su estudio acerca de Gabriela Mistral, los artistas intelectuales se caracterizan por adoptar una “práctica intelectual [que] está atravesada por actitudes paternalistas, el imperativo de mediar y entregar ‘cultura’ (canónica) y una visión muchas veces estereotipada del pueblo” (39).

⁴ Desde el ecofeminismo, movimiento social e intelectual que indaga en los cruces entre la explotación del mundo natural y la subordinación de las mujeres (Mellor, 13), Shiva propone que las dicotomías patriarcales actividad/pasividad-cultura/naturaleza-masculino/femenino continúan operando como instrumentos del capitalismo transnacional en la colonización de los bosques, ríos, animales, semillas y mujeres, situación de violencia llevada al extremo con las nuevas biotecnologías, la ingeniería genética y las patentes de organismos vivos. El patriarcado capitalista, entonces, se caracteriza por concebir la tierra como una materia muerta, manipulable e inanimada, representación desde la que se legitima la explotación de sus recursos sin importar las consecuencias sociales y ecológicas, así como la biopiratería o el robo de las distintas formas de vida y conocimientos ancestrales por parte de las compañías transnacionales farmacéuticas y agrícolas (Shiva, 2001: 65-88).

intelectual y las nuevas biotecnologías buscan colonizar este bien comunitario. Como bien indica Shiva, "Las patentes y la ingeniería genética están permitiendo labrar nuevas colonias. [...] Esas nuevas colonias son, a mi entender, los espacios interiores de los cuerpos de las mujeres, de las plantas y de los animales" (2001: 23). En el caso de Vicuña, lejos de concebir las simientes como simples materias primas que deben ser colonizadas, explotadas y mercantilizadas, estas son representadas en los poemas del catálogo de la instalación como palabras y sonidos de la tierra que preservan un espesor cultural y ecológico amenazado. "La semilla genéticamente alterada rompe el ritmo de una música terrenal. / Violencia que la tierra devuelve en tempestad" (Vicuña, 2000: s/n), nos alerta la voz poética, dando cuenta de una conciencia de raíz indígena que comprende que el equilibrio del mundo –descrito en términos musicales– se construye sobre la base del respeto y la reciprocidad entre sus partes.

En coherencia con lo anterior, me aproximo al trabajo de Vicuña como una manifestación del activismo artístico contemporáneo, en la que se elabora una retórica de la resistencia que vuelve porosos los límites entre el arte y lo político, el artista y la comunidad, el arte y la vida, instalando una posición crítica y disidente frente a la racionalidad moderna, colonial, patriarcal y capitalista que aún rige a las sociedades latinoamericanas. Como bien señala Chantal Mouffe (2007), las prácticas artísticas que cumplen un papel crítico se caracterizan por fomentar el disenso e impugnar el consenso de las democracias actuales, logrando intervenir, ampliar y reconfigurar –desde el arte– el espacio público entendido como un campo de batalla "agonista". A estas manifestaciones Mouffe las llama, indistintamente, arte crítico o activismo artístico.

Siguiendo esta línea de lectura, podríamos decir que trabajos como *Semi ya* transitan hacia la esfera pública y el terreno de lo político al volver visibles y audibles las subjetividades históricamente excluidas, silenciadas y racializadas de la comunidad nacional. En sus objetos, poemas, *performances* y videos, Vicuña nos invita a repensar nuestra forma de relacionarnos con la naturaleza poniendo en valor los saberes preservados ancestralmente por mujeres, indígenas y campesinos respecto de las semillas, seres vegetales portadores de vidas y conocimientos que están siendo amenazados por los nuevos dispositivos biopolíticos del capitalismo transnacional. En este sentido, algunas de las ideas que aquí presentamos dialogan estrechamente con la investigación en curso de Rubí Carreño, quien, desde la crítica literaria, ha abierto una importante línea de estudios en la academia nacional en relación con la presencia de las plantas medicinales en poemas y cantos de mujeres de Chile y *Wallmapu*⁵.

⁵ Me refiero al Proyecto Fondecyt Regular 1171337 "Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos rituales, tonadas y poemas de mujeres – Chile-Wallmapu XX-XXI" (2016-2019).

2. *Semi ya*: génesis de un proyecto y configuraciones de una botánica descolonizadora

Génesis de un proyecto: la utopía del huerto

Semi ya es un proyecto artístico-educativo cuyos orígenes, descritos por Vicuña en distintas instancias, se remontan a los tiempos de la Unidad Popular. En el catálogo de la instalación, la artista rememora cuando en 1971 le propuso a Salvador Allende “celebrar un día de la semilla” con el propósito de “Convertir terrazas y techos en jardines, / plazas y parques en bosques y chacras, / las ciudades y campos en un vergel” (Vicuña, 2000: s/n). Desde temprano, la artista comprendió que la revolución socialista implicaba, además de la liberación sexual celebrada en *Sabor a mí*, una transformación radical de la relación entre seres humanos y naturaleza. Sin embargo, esta iniciativa no fue acogida por el Presidente de entonces, quien, entre risas, le habría dicho “quizás para el año dos mil” (Vicuña, 2000: s/n). Mientras tanto, Vicuña se dedicaría a recoger semillas y plantar árboles para luego regalarlos. En la entrevista realizada por Fernando Pérez y Macarena Urzúa recuerda: “Claro, de eso se trataba, de convertir Chile en un vergel [...]. De manera que la gente de todo Chile saliera a plantar semillas y convertir a todo Chile en un almácigo. Eso yo ya lo hacía, hacía almácigos y mis arbolitos se repartían en las poblaciones callampas” (2010: s/n).

La metáfora del Chile –vergel o del Chile– almácigo no solo pone de manifiesto la profunda conciencia ecológica de Vicuña que está en el germen del proyecto *Semi ya*, sino también la idea de una comunidad capaz de trabajar colaborativamente para autosustentarse y transformar los espacios urbanos en huertas y chacras, problematizando de esta forma las fronteras campo/ciudad y la noción de propiedad privada⁶. En este sentido, la valoración de la huerta como un espacio comunitario no está lejos del *Poema de Chile* (1967) de Gabriela Mistral, libro póstumo en que la mama no solo privilegia los huertos por sobre los jardines y las hierbas campechanas en vez de las flores, sino que además proyecta la repartición de las tierras de la Reforma Agraria desde la utopía del huerto: “yo veo una tierra donde / tienen huerto los huerteros” (145). En consecuencia, tanto en el caso de Mistral como en el de Vicuña las problemáticas relativas al cuidado de medio ambiente son pensadas desde un claro posicionamiento político-social en el que se reivindica el sentido de comunidad, la diversidad vegetal y la posibilidad del autosustento presente en la huerta, lógica que se opone al individualismo y la visión mercantil de la naturaleza sostenida por el patriarcado capitalista. Las semillas, en este contexto, no vienen sino a representar ese potencial

⁶ En relación con el huerto como espacio de autonomía, me parece importante remitir a lo señalado por Cristián Peralta y Max Thomet en su libro *Curadoras de semillas*: “las huertas representan los espacios de libertad creativa de las mujeres y sus familias. Espacios de autonomía alimentaria y de decisión sobre las siembras que son para comer, para preservar los gustos, las tradiciones y las libertades para sembrar solo ‘por gusto’, para tener verduras, flores, remedios, plantas que recuerdan a alguien especial” (25).

creativo, fecundo y poderoso de la naturaleza que es capaz de autogenerarse y dar vida por sí misma⁷.

Si bien la iniciativa que Vicuña propuso a Allende a principios de los 70 no fue entendida –“Es que en esa época ni Allende ni nadie en Chile captaba la crisis ecológica” (Vicuña, 2010: s/n)–, en el año 2000 se le presenta la oportunidad de hacer una exposición en Chile. Como si de una profecía se tratara, recuerda las palabras del Chicho y decide montar *Semi ya: And I said yes, I would like to do the seed project. With the intent that through having an exhibition of my own collection of seeds, which I have been gathering for a long, long time* (2001: 113). Ahora bien, es importante precisar que además de la instalación realizada en la galería Gabriela Mistral hay otros materiales, soportes y colaboraciones que dan vida a este proyecto acerca de las semillas. Por un lado, en el catálogo de la exposición se incluyen fotografías de los objetos confeccionados por Vicuña con sus semillas y una serie de poemas (reunidos en la sección “Botánica del poeta”), así como registros fotográficos de las *performances* realizadas en marzo del 2000 en distintos lugares de Santiago (reunidos en la sección “Hilo de memoria, diario del sembrío”). A lo anterior agrego también la *performance* realizada en el Krannert Art College en 1999 transcrita en su libro *Spit Temple*, titulada “Seed Speaking: The Potential of Some Ancient Ideas Concerning Seeds”, y el video de su canto-*performance Semiya/Seed Song* del 2015. El carácter multidimensional y multisensorial de esta propuesta artística de las semillas, entendida como un proceso abierto y en construcción, queda en evidencia.

Pero, por otro lado, este proyecto también fue concebido por Vicuña como una instancia educativa y de trabajo en redes, lo que se relaciona directamente con su rol de activista y la voluntad de ir más allá de las fronteras del terreno artístico para establecer un vínculo concreto con la sociedad. Es así como en el catálogo de la instalación nos enteramos de que “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”, iniciativa en la que participan “científicos, artistas, educadores y niños, bajo el auspicio del Krannert Art Museum de la Universidad de Illinois en Urbana, y la Universidad Católica de Chile” (Vicuña 2000: s/n). Además, en el 2015 Vicuña participa con su proyecto de las semillas en la exhibición colectiva *DUMP! Multispecies Making and Unmaking*, realizada en el museo Kunsthall Aarhus de Dinamarca, en la que distintos artistas, científicos y organizaciones

⁷ En la *performance* realizada por Vicuña el 21 de septiembre de 1999 en el Krannert Art College de la Universidad de Illinois, la artista comparte con la audiencia otros antecedentes acerca de cómo emerge en ella su amor por las semillas. Siendo muy joven y estando en un bosque de pinos del Cerro Alegre un día de verano, una piña llega a sus manos: *and suddenly a pine cone / came into my hand / and started to fill my hands / to fool my hands / to gather my hands / around the seeds / [...] and I started to / realize / that in this cone / there was a whole universe / a whole forest / in just one little cone* (2012: 206). Descrito como un momento epifánico y mágico, el contacto físico con el cono vuelve consciente a Vicuña de las vidas en potencia contenidas en cada semilla y cómo cada pequeño elemento de la naturaleza anuncia una totalidad interrelacionada y sagrada de la que ella forma parte también. Después de esta experiencia decide comenzar a plantar árboles en la casa de sus padres e ir a hablar con Allende.

se proponen hacer frente a la crisis ecológica actual cuestionando la lógica neoliberal del hacer y la acumulación⁸.

Como en otros trabajos de Vicuña, el espíritu colaborativo que mueve *Semi ya* vuelve porosos los límites entre el artista y la comunidad, el arte y la ciencia, la obra de arte y la realidad social, característica que además resulta coherente con el núcleo metafórico del tejido presente en gran parte de su obra y que nos remite a la idea de romper las fronteras para volver a reconectarnos, crear vínculos y hacer comunidad. En este sentido, la artista apuesta por la unión colectiva como estrategia política y amorosa para revertir el daño ecológico. "¡Solo un gesto colectivo de amor podría parar la destrucción, la tala y el incendio de los bosques!" (Vicuña, 2000: s/n), exclama la voz al comienzo del catálogo de *Semi ya*. Llegado el cambio de milenio, la utopía de los 60 y 70 de construir huertos y chacras urbanos transita hacia otro tipo de iniciativas comunitarias, en las que se nos invita a construir nuevas solidaridades entre distintos actores sociales, artistas y ciudadanos.

"Botánica del poeta": un trafkintü de semillas y saberes

Habiendo revisado la génesis del proyecto *Semi ya*, quisiera detenerme a continuación en la sección "Botánica del poeta". En esta parte del catálogo, primero observamos un conjunto de fotografías que nos muestran los objetos construidos por Vicuña y su proceso de creación, y posteriormente dieciséis poemas breves de las simientes utilizadas en este trabajo. Con respecto al título, me interesa especialmente el hecho de que la artista reúna sus objetos y poemas bajo el rótulo de "botánica", disciplina científica de la modernidad que cumplió un rol fundamental en el proceso de colonización de América y la construcción de las nuevas repúblicas, con la que a mi parecer se establece una polémica o al menos una distancia importante⁹. En su condición de poeta, Vicuña va a elaborar su propia botánica en relación con las semillas nativas del país. Una botánica descolonizadora en la que se promueve, valora y legitima la "simultaneidad de saberes" (Castro-Gómez, 100)¹⁰, perspectiva epistémica abierta a la pluralidad, el intercambio y la

⁸ Para más información acerca de esta muestra se sugiere ver el siguiente video, donde los curadores Elaine Han, Steve Lam y Sarah Lookofsky explican en qué consiste esta propuesta: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Ihd9Um7RCUg>

⁹ En el contexto de las letras chilenas, un antecedente posible de los cruces entre botánica y poesía se puede rastrear en el poema "Botánica" del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, donde la voz canta y exalta la flora del territorio nacional haciendo mención de distintos árboles, plantas y flores. Mediante la elaboración de novedosos epítetos ("sanguinario litre", "benéfico boldo", "mágico canelo", "celestial poleo", "bruñida amapola", etc.) y la representación metafórica de los vegetales como seres que realizan distintos tipos de acciones dichas en los verbos en tiempo presente ("rodean", "perfuma", "lava", "sube", "bailan", "teje", "duerme", etc.), el sujeto poético sumerge al lector en una naturaleza activa, llena de vida y en expansión (Neruda, 401-3).

¹⁰ De acuerdo con Santiago Castro-Gómez, el modelo epistémico moderno que emerge con Descartes tiene por premisa que "cuanto mayor sea la distancia del sujeto frente al objeto, mayor será la objetividad" (90). Occidente cae en lo que el académico colombiano ha llamado la *hybris del punto cero*, posición pretendidamente neutral y universal de observación, desde la que se condenan como "obstáculos epistemológicos" todo lo relacionado con la experiencia corporal y la visión del universo como un todo orgánico (90-2). Desde esta perspectiva eurocéntrica y colonial, las sociedades americanas son pensadas como un estadio inferior

apropiación de distintos conocimientos, y que desde la Conquista hasta nuestros días ha sido negada por la racionalidad moderna, patriarcal, blanca y capitalista, interfiriendo en nuestra forma de imaginar y aproximarnos a la naturaleza y sus defensores ancestrales.

¿Pero en qué sentido Vicuña se distancia de la botánica ilustrada de viajeros, exploradores y científicos de origen europeo que durante los siglos XVIII-XIX se propusieron estudiar y divulgar la flora chilena? Vayamos a un caso emblemático: Claudio Gay. Durante la primera mitad del siglo XIX, el naturalista francés fue contratado por el gobierno chileno para realizar un "viaje científico por el territorio" (Muñoz, XVII) y estudiar la geografía, geología, flora, fauna e historia del país. Según lo señalado en el contrato que firma en 1830 con el ministro del Interior y de Guerra de entonces, Diego Portales, el científico se comprometía a recorrer el país por tres años y medio con el propósito de "dar a conocer las riquezas del territorio de la república, para estimular la industria de sus habitantes y atraer la de los extranjeros" (cit. en Barros Arana, 35). En otras palabras, el objetivo de esta misión científica era producir un conocimiento que permitiera a la naciente república poseer, dominar y explotar sus tierras y así fomentar la industria nacional.

El resultado de este viaje fue su monumental *Historia física y política de Chile*, obra que cuenta con ocho tomos de botánica que fueron publicados entre 1845 y 1852. Siguiendo el modelo de Linneo y otros botánicos ilustres, Gay clasifica y nombra las plantas según su familia, género y especie para luego proporcionar una descripción detallada de sus partes y usos, método que pone en evidencia las tramas entre la producción del conocimiento y el poder. Como bien señala Mauricio Nieto a propósito de las expediciones botánicas del Imperio Español a América, "La taxonomía es fundamental para la diseminación del poder; es una ciencia que delimita y marca objetos, organiza dominios y establece fines. [...] Ordenar el mundo natural es una actividad inseparable del compromiso de controlar e imponer un orden sobre otras culturas" (254-5). En este sentido, el trabajo realizado por científicos como Gay, incluso cuando Chile ya había conquistado su Independencia, no puede ser pensado al margen de la voluntad moderna y colonial de reordenar, clasificar y traducir el mundo natural para poseerlo y controlarlo, lo que por cierto también implicaba la negación de quienes habitaban originariamente esas tierras.

Volvamos, entonces, a *Semi ya*. Si lo que caracteriza el discurso botánico de Gay es su voluntad enciclopédica, exhaustiva, científica y supuestamente objetiva, basada en taxonomías eurocéntricas e ilustraciones descontextualizadas de las plantas¹¹, la botánica descolonizadora elaborada en los

de evolución y desarrollo humano en comparación con Europa, lo que según Castro-Gómez conduce a la "negación de la simultaneidad epistémica" (100). Los conocimientos y sistemas de creencias de las culturas indígenas "son condenados a vivir en el infierno de la *doxa*" (90), mientras que el método de razonamiento analítico es ensalzado como la única forma posible de conocer y hacer ciencia.

¹¹ Como bien señala Daniela Bleichmar en su estudio respecto de la cultura visual en las expediciones botánicas del Imperio Español, *Their images show isolated botanical fragments floating on overwhelmingly blank pages. This extremely selective pictorial approach erased*

poemas de Vicuña destaca –por el contrario– por su impronta subjetiva, experiencial, situada, afectiva y sensorial. El filtro desde donde se piensa y escribe respecto de la naturaleza es otro y parece estar más cercano a estudiosos del siglo XX como el padre capuchino Ernesto Wilhelm de Mösbach, quien, en su *Botánica Indígena de Chile*¹², no solo se propone rescatar los nombres indígenas de las plantas, sino que además declara su intención de “poner de manifiesto el modo de pensar mapuche con respecto a los vegetales y dar respuesta al porqué él diera nombre a una planta de un grupo y dejara sin mención la otra” (44). Como se podrá observar en algunos textos poéticos que analizaremos a continuación, los saberes indígenas, muchos de ellos aprendidos del estudio de Mösbach, nutren fecundamente la representación de las semillas seleccionadas por la artista.

A diferencia de la botánica exhaustiva de Gay, la botánica propuesta en *Semi ya* es acotada y situada. Los objetos artísticos se construyen con semillas recogidas por Vicuña en la zona central, específicamente en lugares significativos de su vida en Chile: su lugar de nacimiento, las montañas y el mar (2001: 113). En esta tarea de recolección la ayudan sus padres, a quienes observamos en las últimas fotografías del catálogo de la instalación recogiendo semillas bajo unos espinos. También son mencionadas otras personas, los “sabios de los cerros”, a quienes la poeta agradece porque “me enseñaron a conocer y nombrar las semillas” (Vicuña, 2000: s/n). Apreciamos así el espíritu colaborativo que moviliza este proyecto, lo que también se manifiesta en algunos textos en que las semillas y plantas poetizadas son asociadas a amigos y familiares de la misma artista. Por ejemplo, el maitén es revelado como un “regalo de Lucho Vargas” y Elvira Hernández es mencionada por sus “semillas de Tirúa”, mientras que el “canelo foyé” es vinculado en primer lugar con su madre y luego con los cuidadores ancestrales de este árbol sagrado: “Canelo foyé, nadie más sagrado. / Mi madre lo planta y recoge / y aún antes del antes, / en una época anterior, / los servidores del / voique (foquibuye) / bebían su savia / para cantar su poder” (Vicuña, 2000: s/n)¹³.

Como se puede observar, las plantas no aparecen de forma descontextualizada en “Botánica del poeta”. Por el contrario, varias de ellas son localizadas en lugares específicos y vinculadas a personas también concretas, con lo que queda en evidencia cómo esta botánica descolonizadora se construye desde los afectos, la historia y las experiencias de vida de la misma poeta. Ella ha elaborado su propio catálogo de semillas y este sello eminentemente subjetivo, personal e incluso biográfico permea su forma de entender la

geography, turning local plants into descontextualized natural specimens that could circulate globally (14).

¹² El padre Mösbach –a quien debemos también el texto testimonial de Pascual Coña– termina este trabajo en el año 1955; sin embargo, es publicado póstumamente en 1986 por el Museo de Arte Precolombino luego de que fuera encontrado por la investigadora Ziley Mora Pernoz en el Archivo Documental del Clero del Vicariato Apostólico de Villarrica.

¹³ Resulta interesante constatar cómo este poema referente al canelo se nutre de la descripción realizada por Mösbach: “**Foique, Foye** [...]. Es el **voique** el principal árbol sagrado de la raza araucana [...]. Los funcionarios más antiguos del culto, de quienes hace mención la tradición indígena, incorporaban a su nombre el de este vegetal venerado: se llamaban **boquibuyes (voiguefoes)**, es decir, dueños y servidores del **voique**, o del canelo (79, negritas en el original).

naturaleza. En este sentido, destaco también el gesto de la recolección, el regalo y el intercambio de simientes y saberes presente en *Semi ya*, que nos remite a la práctica del *trafkintü* y la idea de que las semillas, bien comunitario y recurso vital para la supervivencia de la humanidad (Shiva, 2011: 149), deben circular libremente en beneficio de la comunidad y su autosustento¹⁴. De acuerdo con Peralta y Thomet, "Tradicionalmente en una comunidad campesina o mapuche antes, durante o después de la cosecha se recolectaban las mejores semillas, intercambiándolas con vecinos, parientes o *trafkin*" (53, cursivas en el original). Algo similar se aprecia en la representación afectiva de las semillas elaborada por Vicuña.

Pero las simientes también son representadas desde un régimen sensorial en el que se privilegian los sentidos del olfato, la audición y el tacto. De hecho, en las fotografías que muestran los objetos confeccionados por Vicuña y su proceso de creación, la muestra se nos presenta como una "mesa para oír y tocar semillas" (Vicuña, 2000: s/n). Lejos del modelo epistémico moderno que busca la distancia con su "objeto de estudio" en aras de la "objetividad", lo que aquí se promueve es un encuentro próximo y personal con los seres vegetales propiciado por el cuerpo. Las semillas y las plantas se tocan, huelen y escuchan. Tal es el caso del huingán, arbusto medicinal que crece entre Atacama y Valdivia, cuyos frutos dulces sirven para preparar un tipo de chicha (Mösbach, 89), bebida esencial en la dieta de los pueblos indígenas: "Altar del huingán // Esta es mi semilla / mi piedra / y mi laja // Acercarse a un perfume / el olor de un lugar // altar del huingán" (Vicuña, 2000: s/n). La voz no realiza una descripción de esta planta y sus distintas partes, sino que pone de manifiesto el significado ritual que tiene para ella. El huingán es definido como "mi semilla" y es el sentido del olfato el que le permite recobrar el lugar ceremonial del altar –dicho también en las piedras– con el que lo asocia. Como se puede observar, entre la hablante y el huingán existe una relación mediada por los afectos y lo sagrado.

Lo anterior resulta coherente con la *performance* registrada en el video *Semiya/Seed Song*, en el que observamos a la artista tocando y oliendo las semillas y ramitas que va recolectando. Nuevamente resuena el *Poema de Chile* en este proyecto de Vicuña, pues en el texto mistraliano la mama apuesta por inculcar al pequeño atacameño un modelo pedagógico al aire libre, donde el mundo es aprendido no por medio de libros y manuales ni dentro de una sala de clases, sino que desde el contacto directo que permite el cuerpo caminante. "Mírala, abájate, huele" (140), le dice la fantasma al niño para enseñarle la salvia, verso que da cuenta de la pedagogía de los sentidos promovida por Mistral y a la que Vicuña da vida en su proyecto en torno a las simientes.

¹⁴ Con respecto a la recolección, me parece importante mencionar que esta acción ocupa un papel central en el video *Semiya/Seed song*, en el que observamos a la artista recogiendo y seleccionando distintos tipos de semillas y plantas en la precordillera de Colchagua, mientras se escucha su canto ritual acompañado del correr de las aguas, el canto de las aves y las sonajas de semillas. Este canto-*performance* realizado el 2015 no solo pone en escena una práctica alimenticia y medicinal ancestral, sino que también una manera particular de concebir la naturaleza basada en el respeto y la reciprocidad, donde las especies vegetales se donan amorosamente a los seres humanos para compartir sus atributos nutritivos y curativos.

Poco a poco, hemos ido advirtiendo que gran parte de las especies vegetales seleccionadas en la botánica descolonizadora de *Semi ya* destacan por sus propiedades medicinales. “Casi todos / lahuén, remedio” (Vicuña 2000: s/n), dice la voz en mapudungún y español para dar cuenta de esta naturaleza sanadora. Sin extenderse demasiado, en distintos poemas menciona los atributos curativos del boldo, el chequén, el palqui, el chilco o el culén, recurriendo en ocasiones a un registro oral y amoroso que recuerda la relación cercana que muchas mujeres establecen con sus plantas: “Culén hediondito, en tecito y en té, / lavando y curando heridas, él” (Vicuña, 2000: s/n). Pero si en la botánica tradicional los nombres y la descripción de las plantas operan como estrategias fundamentales, ¿cuáles son los recursos a los que Vicuña echa mano en sus poemas para construir su propio texto-almácigo o texto-huerta? Lejos de cualquier afán descriptivo, en sus textos poéticos también predomina la estrategia del nombrar y la inclusión de lo que Mijail Bajtin llamaría, en el marco de su teoría de la polifonía y el dialogismo, un “enunciado ajeno” o una “voz extraña” (340).

Partamos con la estrategia de los nombres y contrastemos los poemas botánicos de Vicuña con el trabajo de Gay. En el caso del naturalista francés y según la explicación que él mismo proporciona en su prólogo, las entradas de las plantas van anteceditas por varios nombres ordenados de la siguiente manera: primero va el “nombre científico” en latín, luego el nombre “equivalente en castellano” y por último la “sinonimia vulgar” en lengua indígena (Gay, 7). La forma de adjetivar los distintos nombres ya revela una jerarquización eurocéntrica de los conocimientos occidentales e indígenas, siendo importante recordar que el latín opera en este contexto científico como un “potente símbolo de cultura estrechamente relacionado con las prácticas de poder”, que además permite a los botánicos “comunicar sus descubrimientos a todo el mundo culto de su época” (Nieto, 119). En el caso de los poemas de Vicuña, la voz incorpora indistintamente las denominaciones en latín, los nombres indígenas –especialmente en mapudungún– y los giros populares-coloquiales para referirse a las plantas, sin establecer jerarquía alguna entre estos. Cito algunos ejemplos: “Molle, pimiento *Schinus molle*, / no el chileno, / sino uno que dicen del Perú”; “Roble pelliñ, duro corazón”; “Palqui, *Cestrum parqui*, / remedio y veneno a la vez”; “Natre, “más malo que el natre”, / natreng, *Solanum gayanum*”; “Melosa, *Madia sativa* le puso Molina, / y dijo: es dueña de un aceite mejor / que el de aceituna” (Vicuña 2000: s/n, cursivas en el original). Los distintos nombres son situados horizontalmente y en muchos poemas es lo único que se nos dice acerca de las semillas y plantas. El nombrar y, en particular la palabra, se nos revela como un acto creativo que contiene un conocimiento valioso. Por eso el catálogo de *Semi ya* se inicia con el verso “La palabra germina” (Vicuña, 2000: s/n)¹⁵.

Pero la estrategia del nombrar se complementa, como ya adelantábamos, con la incorporación de voces ajenas de cuyos conocimientos la hablante se nutre para referirse a las semillas. Se citan directa o indirectamente los

¹⁵ Al respecto, destaco el trabajo “La palabra-semilla en la poesía de Cecilia Vicuña” (2015) de Gabriela Jérez Garcés, en el que analiza cómo el signo y la metáfora de la semilla operan en los textos de Vicuña para dar cuenta de su propia concepción de la palabra poética.

estudios botánicos del abate Molina y Mösbach, pero también expresiones coloquiales y anónimas que remiten a los saberes populares. Pienso, por ejemplo, en nombres como “huañil de plumitas” o “ñipa e’ betún” que dan cuenta del nombrar atento a las analogías, y también en frases como “más malo que el natre” o “no cuece peumo” (utilizada para quien no sabe guardar un secreto) tomadas del valioso acervo de refranes y frases populares de Chile (Vicuña 2000: s/n). El *trafkintü*, entonces, vuelve a aparecer en el proyecto de *Semi ya*. No solo las semillas se regalan e intercambian, sino que también los conocimientos que cada cultura y sujeto posee sobre ellas. Los distintos saberes y voces se entretajan e imbrican en este texto poético, problematizando y cuestionando los binarismos modernos entre lo culto y lo popular, la ciencia y la magia, lo blanco y lo indígena, lo masculino y lo femenino¹⁶. Como bien señala Yenny Ariz en su estudio sobre *Semi ya*, “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” (304). Podríamos decir, entonces, que Vicuña construye un lugar de enunciación dialógico, fronterizo y mestizo, coherente con la materialidad híbrida de *Semi ya* y su proyecto artístico en general. Desde ese locus es que ella elabora su botánica descolonizadora, en la que se legitiman las lenguas y los sistemas de conocimientos indígenas menospreciados históricamente por la racionalidad moderna como “primitivos” u “obsoletos”.

Para finalizar, me parece importante mencionar la lectura que realiza Ariz sobre el rol que Vicuña asigna al poeta en el marco de su proyecto en torno a las semillas: “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 [...]. Para Vicuña, el poeta tiene la misión de sanar el planeta” (300-1). En línea con esta propuesta, agrego que la poeta se representa también como un sujeto capaz de escuchar los sonidos y ritmos de la tierra para transmitirlos a la comunidad, gesto que pone de manifiesto una “versión sonora del cosmos” (Barrios 153) acorde con las culturas indígenas y desde el que se articula su posicionamiento como artista-activista ecologista. Y es que la descolonización de la naturaleza promovida en *Semi ya* también implica una descolonización de los sentidos y aprender a oír los sonidos de cada lugar (como diría Vicuña a propósito de su instalación-*performance* *Quipu Menstrual*¹⁷). En consecuencia, su compromiso con la naturaleza no puede ser pensado al margen de la descolonización de nuestros cuerpos y la valoración de las culturas indígenas

¹⁶ Este gesto no es nuevo en la escritura de Vicuña y se puede rastrear en textos anteriores como *La Wik’uña* (1990), donde los poemas se entrelazan con las voces de escritores como Lezama Lima y Arguedas, cantos y oraciones indígenas, crónicas coloniales como la de Bernabé Cobo, referencias al *Tao Te King* y citas de investigadores del mundo andino como Jorge Flores Ochoa, Bernabé Condori, Rosalind Gow y Elayne Zorn, entre otros.

¹⁷ Rescato esta idea de su texto “Respuesta a Pascua Lama” escrito en el marco de *Quipu Menstrual*, obra dedicada a la recién electa presidenta Bachelet y realizada para pedir por la protección de los glaciares amenazados por la aprobación definitiva del proyecto minero Pascua Lama de la empresa Barrick Gold: “Un lugar es un sonido, y una forma de oírlo (...) Re-aparece (el niño del cerro El Plomo) cuando Chile está a punto de escoger entre oír o no oír la música de una conexión con la tierra y el glaciar, el tono específico de un lugar” (2006: s/n).

como espacios alternativos de resistencia frente a las nuevas colonizaciones de la biodiversidad y el desastre ecológico global.

3. A modo de conclusión: la lucha por las semillas

El mercado de las semillas impulsado por las empresas multinacionales agrícolas no ha dejado indiferente a los campesinos e indígenas del Sur desde la década de los 70 hasta la actualidad. Frente a la amenaza de extinción de las simientes locales provocada por la expansión de los monocultivos, la introducción de patentes sobre vidas vegetales, así como el uso de semillas transgénicas y productos agrotóxicos para su cuidado, se han articulado movimientos y organizaciones sociales que, en distintas partes del mundo y en el marco de lo que Boaventura de Sousa Santos ha llamado “globalización contrahegemónica” (180), luchan por la protección de sus semillas y conocimientos agrícolas.

En México, por ejemplo, la lucha por el maíz nativo derivó en la suspensión del permiso para el cultivo de maíz transgénico por mandato judicial desde septiembre de 2013 hasta la fecha (Rodríguez y Concheiro, 230). En el caso de Chile, organizaciones como la Asociación Nacional de Mujeres Rurales e Indígenas (ANAMURI), por mencionar una de las más importantes, han fortalecido y revitalizado el rol de las guardianas de semillas¹⁸ y la práctica del *trafkintü* como una manera de defender la soberanía y seguridad alimentaria de sus comunidades. A su vez, estas reivindicaciones locales se enmarcan en una lucha de escala global agrupada en movimientos internacionales como Vía Campesina y, a nivel regional, en la Coordinadora Latinoamericana de Organizaciones del Campo (CLOC) (Peralta y Thomet, 2013; PNUD, 2016), trabajos colaborativos, solidarios y en redes que dan cuenta de la mundialización de las resistencias campesinas e indígenas y la voluntad de proponer modelos de vida alternativos a los impuestos por la lógica neoliberal.

Podemos decir, entonces, que la lucha por las semillas es un acto político, sostenido principalmente por mujeres campesinas e indígenas, y con el que Cecilia Vicuña se ha comprometido desde la esfera del arte y en su rol de artista-activista. Desde ese posicionamiento fronterizo y atento a las demandas de los movimientos sociales articula *Semi ya*, proyecto artístico multidimensional, educacional y colaborativo, que como hemos intentado demostrar en este artículo promueve la descolonización de la naturaleza y las simientes a partir de la valoración de los saberes y sistemas de conocimiento de quienes han preservado, cultivado y compartido ancestralmente estos núcleos vegetales de vida. En este sentido, la propuesta de Vicuña polemiza directamente con la idea de una naturaleza inerte que puede ser explotada y mercantilizada con fines meramente económicos, defendiendo más bien la concepción de una naturaleza activa, creativa y capaz de dar vida, perspectiva que a mi parecer resulta afín a los postulados de algunas

¹⁸ “Guardianas, custodias, curadoras, son algunos de los nombres que se dan actualmente los campesinos y campesinas indígenas, en distintas comunidades y países para denominar la labor de cultivar, reproducir, conservar e intercambiar semillas locales de cultivos alimentarios y plantas medicinales” (PNUD 9).

ecofeministas como Vandana Shiva y su reivindicación de la capacidad regenerativa presente en la naturaleza, las semillas y las mujeres (2001: 66-7)¹⁹.

En un contexto en que el activismo a favor de la naturaleza, los pueblos indígenas y las comunidades locales está siendo amenazado cada vez con más fuerza por el capitalismo transnacional y la agencia del Estado, el activismo artístico de Vicuña reconfigura y resitúa el potencial político del arte en cuanto movilizador de imaginarios, discursos y prácticas de transformación social. Las voces de la calle se hacen escuchar en sus trabajos, abriendo el espacio del arte hacia la esfera pública y los movimientos sociales que hoy luchan por la protección de nuestra biodiversidad. Desde una conciencia ecológica de raíz indígena y una estética abigarradamente mestiza inspirada en los cruces del entramado textil, la artista chilena nos invita a "semillar" (Vicuña, 2000: s/n), es decir, a ser sujetos activos en la construcción del mundo que habitamos y a pensar el espacio artístico-creativo como una plataforma de resistencia política.

Obras citadas

- Ariz, Yenny. "Ecología y naturaleza en la poesía chilena contemporánea: *Semi ya*, de Cecilia Vicuña, y 'cardosanto', de Soledad Fariña". *Mitologías Hoy* 12 (2015): 294-311.
- Bajtín, Mijail. 2012. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrios, Silvia. "Canto indígena: el sonido sagrado". *El lenguaje de los dioses*. Eds. Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.
- Barros Arana, Diego. *Don Claudio Gay, su vida y sus obras. Estudio biográfico y crítico*. Santiago: Imprenta Nacional, 1876.
- Bleichmar, Daniela. "Introduction". *Visible Empire. Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012.
- Cabello, Claudia. "La construcción de una intelectual transnacional". *Artesana de sí misma. Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2018.
- Carreño, Rubí. Proyecto Fondecyt Regular 1171337 "Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos rituales, tonadas y poemas de mujeres – Chile-Wallmapu XX-XXI". Santiago: 2016-2020.
- Castro-Gómez, Santiago. "El lado oscuro de la 'época clásica'. Filosofía, ilustración y colonialidad en el siglo XVIII". *El Color de la Razón: racismo*

¹⁹ Me parece importante mencionar los casos de otros artistas que, desde distintos soportes, estéticas y posicionamientos ideológicos, también dejan entrever en sus trabajos una preocupación especial por las consecuencias sociales y ecológicas provocadas por el mercado de las semillas. En relación con los efectos de los agrotóxicos utilizados en las plantaciones de soja en Argentina, pienso en la muestra fotográfica y el documental *El costo humano de los agrotóxicos* (2014) de Pablo Piovano y en la novela *Distancia de rescate* (2014) de Samantha Schweblin. Respecto de las luchas campesinas e indígenas por las semillas en México y Perú, agrego los casos de los documentales *Sunú* (2015) de Teresa Camou Guerreiro y *Sembradoras de vida* (2019) de Álvaro y Diego Sarmiento, respectivamente.

- epistemológico y razón imperial*. Comp. Walter Mignolo. Buenos Aires: Del Signo, 2014.
- Felshin, Nina. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Trad. Paloma Blanco. Eds. Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Exposito. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- Galindo, Óscar. "Hispanoamericana Poesía experimental (en la segunda mitad del siglo XX)". *Experimental. Número extraordinario. Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* (2014): 237-251.
- Gay, Claudio. *Historia física y política de Chile. Botánica I*. Santiago: Cámara de la Construcción; Pontificia Universidad Católica de Chile; Biblioteca Nacional, 2010.
- Jérez Garcés, Gabriela. "La palabra-semilla en la poesía de Cecilia Vicuña". *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Ed. Meredith Gardner Clark. Santiago: Cuarto Propio, 2015.
- Kunsthall Aarhus. *DUMP! Multispecies Making and Unmaking*. 25 Ago 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Ihd9Um7RCUg> (Video)
- Mellor, Mary. *Feminismo y ecología*. Trad. Ana María Palos. México: Siglo XXI, 2000.
- Mignolo, Walter. "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto". *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo*. Comp. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago: La Pollera Ediciones, 2013.
- Mösbach, Ernesto Wilhelm. *Botánica Indígena de Chile*. Santiago: Museo Precolombino de Chile, DIBAM, 1986.
- Mouffe, Chantal. "Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica". *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Muñoz Schick, Mélica. "Claudio Gay y la flora de Chile". *Historia física y política de Chile. Botánica I*. Santiago: Cámara de la Construcción; Pontificia Universidad Católica de Chile; Biblioteca Nacional, 2010.
- Neruda, Pablo. "Botánica". *Canto general*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Nieto Olarte, Mauricio. *Remedios para el Imperio. Historia Natural y la Apropiación del Nuevo Mundo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010.
- Peralta Celis, Cristián y Max Thomet Isla (editores). *Curadoras de semillas. El arte de conservar las semillas de los pueblos*. Temuco: Ediciones CETSUR, 2013.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). *Guardianas de semillas. Un ejemplo de lucha contra la desertificación*. Santiago, 2016.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social". *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo*. Comp. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

- Reyes, Luis Alberto. *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre las prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Rodríguez, Carlos y Luciano Concheiro. "Sin maíz no hay país. Luchas indígenas y campesinas por la soberanía alimenticia y un proyecto de nación en México". *Revista NERA* 32 (2016): 214-35.
- Sepúlveda, Magda. "Cecilia Vicuña: la subjetividad poética como una operación contracanónica". *Revista Chilena de Literatura* 57 (2000): 111-126.
- Shiva, Vandana. *Biopiratería. El saqueo de la naturaleza y del conocimiento*. Barcelona: Icaria, 2001.
- _____. *Cosecha robada. El secuestro del suministro mundial de alimentos*. Madrid: Paidós, 2011.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del Sur*. México: Siglo XXI, CLACSO, 2009.
- Vicuña, Cecilia. *La Wik'uña*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1990.
- _____. *Semi ya*. Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2000.
- _____. "Cecilia Vicuña/Spring Equinox Interview". Entrevista de Jonathan Skinner. *Ecopoetics* 1 (2001): 112-126.
- _____. *Palabrarmas*. Santiago: RIL Editores, 2005.
- _____. "Respuesta a Pascua Lama". *Cecilia Vicuña*. 2006. Disponible en: http://www.ceciliavicuna.org/esp_poema.htm
- _____. "En Chile todavía existe la posibilidad de que la poesía actúe sobre la sociedad". Entrevista de Fernando Pérez y Macarena Urzúa. *Letras en Línea*. 5 mar 2010. Disponible: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=554>
- _____. *Spit Temple. The selected performances of Cecilia Vicuña*. Ed. Rosa Alcalá. Brooklyn NY: Ugly Duckling Presse, 2012.
- _____. *Artist for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.
- _____. *Semiya/Seed song*. 2015. Disponible en: <https://vimeo.com/130776458> (Video).