

LIT·FUTURE

LITERATURE & ECOSOCIAL CHANGE

LA POESÍA

CONTEMPORÁNEA

FRENTE A LA CRISIS ECOSOCIAL



Cofinanciado por
la Unión Europea



INFORME DE INVESTIGACIÓN

**LA POESÍA CONTEMPORÁNEA
FRENTE A LA CRISIS ECOSOCIAL**

Coordinación y edición

Geneviève Fabry

Autoría

Juan Carlos Cruz Suárez

Geneviève Fabry

Fiorella Celeste López Huarcaya

Jesús Miguel Pacheco Pérez

Alberto Rodríguez Miralles

Gianfranco Selgas

Equipo de investigación

Juan Carlos Cruz Suárez

Annalena Ebermann

Andrea Elvira Navarro

Geneviève Fabry

Antje Gunsenheimer

Charles Lizin

Fiorella Celeste López Huarcaya

Jesús Montoya Juárez

Jesús Miguel Pacheco Pérez

Alberto Rodríguez Miralles

Sergio Rosas-Romero

Gianfranco Selgas

Monika Wehrheim

Maquetación

Miguel Ángel Sánchez

Diseño portada

Daniel Caballero

Instituciones socias

Universidad de Murcia, Universidad de Bonn, Universidad Católica de Lovaina, Universidad de Estocolmo, Instituto de Educación Secundaria y Bachillerato Juan de la Cierva y Codorníu



Reconocimiento - No comercial – Sin obra derivada – BY-NC-ND 4.0

Proyecto Lit-Future, 2025.

Lit-Future. Literature to change the future: promoting narratives and spaces for ecosocial change from universities

Proyecto Erasmus+ KA220: 2024-1-ES01-KA220-HED-000256109

El proyecto Lit-Future está cofinanciado por la Unión Europea. Las opiniones y puntos de vista expresados en esta publicación sólo comprometen a sus coordinadores/as, editores/as y autores/as y no reflejan necesariamente los de la Unión Europea ni los del Servicio Español para la Internacionalización de la Educación (SEPIE). Ni la Unión Europea ni la Agencia Nacional SEPIE pueden ser considerados responsables de ellos.



Cofinanciado por
la Unión Europea

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
I. SÍNTOMAS	10
I. 1. La amenaza nuclear y la conciencia del Antropoceno	10
<i>Idea Vilariño y el mundo en pedazos</i>	12
<i>Jorge Enrique Adoum y la problematización de la memoria</i>	14
<i>Pablo Neruda y la “condición mundial” de la era nuclear.....</i>	15
I. 2. La pérdida de la biodiversidad, la toxicidad y el riesgo de implosión simbólica .	17
<i>Pérdida de la biodiversidad y toxicidad.....</i>	18
<i>José Emilio Pacheco: la poesía como arte de la atención enfocada.....</i>	20
II. PERSPECTIVAS	24
II. 1. Perspectiva decolonial. Poesía indígena: Naturaleza y escritura de una lírica contrahegemónica.....	24
II. 2. Perspectiva ecofeminista: el cuerpo de la mujer/el cuerpo del árbol en la poesía de Liliana Lukin	33
II. 3. Perspectiva espacial, turistificación e industria del ocio.....	40
III. CAMINOS VITALES EN CONTEXTO DE ANTROPOCENO	44
III. 1. Emociones ecológicas y búsqueda espiritual en la poesía de Diana Bellessi...	44
III. 2. Tierras cuidadas: poéticas del sonido - Anahi Rayen Mariluan.....	50
III. 3. El extractivismo en la poesía española contemporánea.....	56
<i>Extractivismo y poesía: una breve introducción</i>	56
<i>Fuego la sed (2024), de María Sánchez</i>	57
Bibliografía	60



INTRODUCCIÓN

[...] El colapso, que algunos ven en el futuro, ya se ha producido. [...] ¡La catástrofe ecológica ya se ha producido! No se trata de evitarla, sino de tratar sus consecuencias, de prevenir la degradación del gran cuerpo enfermo del planeta. La relación de destrucción y mutismo que mantenemos con la naturaleza tiene como corolario el declive de la función poética y simbólica del lenguaje. Al privilegiar la función de comunicación hasta la obesidad de la información, nuestro lenguaje aplasta su dimensión de misterio, de sacralidad. El declive no procede de un empobrecimiento de la información, sino al contrario, de su riqueza prolija hasta el caos. Amenazado por este caos, que no logra superar a causa de la desesperación de la imaginación poética, el lenguaje se sumerge compulsivamente en un ensañamiento sin sentido, que aumenta su degradación. Es quizá el primer síntoma de la crisis ecológica (Gori, 2020: 91).

Estas palabras liminales se toman prestadas de Roland Gori, catedrático y psicoanalista francés. Son interesantes por dos razones de signo opuesto. Por un lado, Gori destaca la dimensión crucial que representa el lenguaje en la crisis ecológica actual: la hipertrofia de la comunicación a expensas de su función poética y simbólica es al mismo tiempo causa, síntoma y consecuencia de un colapso en curso. Por otro lado, propone la idea de un colapso generalizado, que abarca tanto el pasado, como el presente y el futuro, lo que desemboca en la “desesperación de la imaginación poética” y su derrota. Si bien compartimos con Gori la consideración acerca del papel crucial desempeñado por el lenguaje, discrepamos totalmente en cuanto a la premisa que parece subyacer a su argumento: la de un colapso que sería al mismo tiempo el de los ecosistemas (la “crisis ecológica”) y de la imaginación poética. Es imprescindible distinguir entre estos dos niveles.

En cuanto al estado de los ecosistemas del planeta Tierra, es innegable su rápida degradación. El concepto de límites planetarios permite tener una visión al mismo tiempo sintética y precisa del proceso en curso. De hecho, el artículo del grupo de científicos dirigido por Johan Rockström y Will Stephen, del Stockholm Resilience Center, sobre los límites planetarios (Rockström et alii, 2009) y sus actualizaciones ofrecen una evaluación científica del estado del planeta¹. La idea de límites planetarios expresa la existencia de umbrales, en nueve áreas clave, que la humanidad no debe sobrepasar si quiere preservar la posibilidad de vivir de forma sostenible en un planeta concebido como “un espacio operativo seguro para la humanidad”. De estas nueve áreas, ya se han superado seis: pérdida de biodiversidad/integridad de la biosfera, cambio climático, ciclos del nitrógeno/fósforo, cambio en el uso del suelo, uso del agua dulce (agua verde) y contaminación química (introducción de nuevas entidades en el medio ambiente). Los otros tres tienen límites que no se han superado ni cuantificado: la degradación de la capa de ozono, la acidificación de los océanos y la concentración de aerosoles atmosféricos.

A este balance medioambiental hay que añadir un balance social que explique las grandes desigualdades en la distribución de bienes y servicios a escala mundial, pero también sobre las causas de la crisis ecológica (no todos los países tienen las mismas responsabilidades en la situación actual) y sus consecuencias (no todos los países/individuos se ven afectados de la misma manera por la perturbación ecológica). Esta doble valoración ambiental y social nos da la imagen de una crisis polimorfa, que requiere un gran cambio de rumbo, y que la metáfora de la rosquilla², propuesta por Kate Raworth (2018), ayuda a ilustrar: además de los límites ambientales que no se deben sobrepasar, se deben respetar los límites sociales. Según estos balances relativos a los límites planetarios, la deterioración catastrófica de los ecosistemas y de las sociedades humanas es pues un hecho palpable. Pero ¿significa esto que no haya salida?

¹ <<https://www.stockholmresilience.org/research/planetary-boundaries.html>>

² Raworth (2025) explica la metáfora de la rosquilla de esta manera: “Necesitamos un nuevo concepto de progreso. De ahí proviene la idea de la rosquilla. Imaginemos que el uso que la humanidad hace de los recursos del planeta se extiende hacia los bordes exteriores de la rosquilla a partir del centro. El agujero central representa un espacio en el que las personas no disponen de los recursos básicos a los que cada uno tiene derecho: alimentos y agua en cantidad suficiente, cuidados sanitarios, educación, vivienda e ingresos. Al tratar de satisfacer las necesidades y los deseos de todos, ejercemos presión sobre el frágil equilibrio de nuestro planeta, que es un ente vivo. [...] La lógica de la rosquilla es responder a las necesidades de cada uno dentro de los límites que establecen los medios de un planeta viviente. Esto fija un objetivo completamente distinto para la economía”.

En realidad, la cita inicial de Gori apunta a dos órdenes de realidad que es importante no confundir. Se impone aquí una distinción formulada con precisión por Marina Garcés (2023), quien diferencia entre el “colapso como hecho o conjunto de hechos” y el “colapso como lógica” (149). Mientras que el primero “tiene lugar *en el tiempo*”, remitiendo a un pasado narrable y abriéndose a futuros posibles, el segundo “ocurre [...] *contra el tiempo*” y se caracteriza por su “condición póstuma” (149), es decir una condición que deshistoriza y despolitiza las lecturas del presente y homogeneiza las posibilidades que se dejan entrever en el futuro alrededor de un horizonte de colapso generalizado. Una de las tareas más urgentes que se impone pues al pensamiento crítico es la de trabajar en contra de la “falacia catastrofista, que confunde lo que hay con su imposibilidad de seguir siendo” (150). A contrapelo de esta falacia, la imaginación crítica permite “desvelar lo normal como extraño y desvelar lo irreversible como histórico” (159). En otros términos, se trataría de “desobedecer el apocalipsis” (158) al “*desplazar el lenguaje del fin del mundo al de la historia de la lucha entre mundos*” (Garcés, 151, subrayado mío)³.

Es clave aquí la idea de que la literatura desvela la pluralidad de las maneras de concebir el mundo y vivir en él. De hecho, todas las civilizaciones, incluida la occidental-moderna, han desarrollado una *ontología* particular, esto es, una manera específica de concebir la realidad y las relaciones entre ésta y los seres humanos. Desde esta perspectiva, el antropólogo colombiano Arturo Escobar (defiende el principio del *pluriverso* – la diversidad de mundos posibles – según el cual cada sociedad define su propia concepción del ser y de la realidad circundante encarnándola en prácticas. A diferencia de la ontología moderna de origen europeo, fundamentalmente dualista e individualista, las ontologías relacionales obedecen al principio de que “todas las cosas del mundo están formadas por entidades que no preexisten a las relaciones que las constituyen” (Escobar, 2014: 75). Por lo tanto, lejos de basarse en el individuo y el mercado, se constituyen en una estrecha red de relaciones con el mundo humano y no humano. En su libro *Sentipensar con la tierra* (2014), Arturo Escobar da un paso más al considerar que todas las ontologías tienen una dimensión fundamentalmente relacional aunque en algunas, las amerindias o las afrocolombianas, por ejemplo, esta ontología es totalmente explícita, mientras que en otras resulta encubierta por el discurso moderno occidental que destaca el individualismo y el dualismo (60). La situación de España y América latina es por supuesto muy particular en este contexto, ya que se ensayaron en América latina y por primera vez a tan grande escala, prácticas de dominio sobre la fuerza de trabajo indígena, sobre la naturaleza, sobre los sujetos femeninos o feminizados, prácticas que se prolongan hasta hoy. En definitiva, podemos considerar que la poesía es una práctica que explora y visibiliza mundos relacionales, mundos invisibilizados por la modernidad occidental colonial, extractivista y androcéntrica: esta virtud constitutiva de la poesía es efectiva *a fortiori* en el ámbito español e hispanoamericano por su singular papel en la Modernidad⁴.

Ahora bien, se podrían esgrimir dos argumentos susceptibles de menoscabar la pertinencia del discurso poético como revelador de la “lucha entre mundos” (Garcés). El primero sería interno al campo literario, al destacar el papel social y cultural más importante que desempeñan formas más masivas de comunicación cultural como son las películas o las

³ Estos párrafos iniciales proceden de Fabry (2025^a).

⁴ Ha quedado claro que utilizamos la palabra “Modernidad” como la época histórica y cultural que se abre con el Renacimiento, el cual es la faceta luminosa de un proceso que tiene un “lado oscuro” (Mignolo 2011): el gesto colonial, depredador en cuanto a los recursos naturales y las fuerzas de trabajo, que continúa hasta hoy. La segunda parte del informe ahondará en estas perspectivas analíticas.

novelas y, por lo tanto, su impacto mayor en los comportamientos y concepciones. Sin embargo, como recuerdan especialistas de la ecocrítica,

less monetized forms of cultural production—poetry, performance art, *testimonio*, raw video—tend to play more clearly defined roles in portraying those "subaltern planetary perspectives" that contest directly the system of global representation and its virtual "pragmatic realities." (Anderson & Prádanos, 2017: 13)

Es importante subrayar el hecho de que una parte significativa de la producción poética más creativa se enmarca en movimientos sociales de defensa socio-ambiental, que funcionan como verdaderos laboratorios para la teoría social y cultural⁵.

El segundo argumento minusvaloraría el papel de la poesía frente al de las ciencias positivas. Una consideración atenta de la epistemología científica misma revela al contrario una situación bien diferente. En efecto, existen argumentos que surgen del ámbito científico mismo para apelar a un cambio en profundidad de las representaciones de lo que llamamos "realidad". Desde esta perspectiva, es especialmente interesante la toma de posición de varios científicos para los cuales es cada día más evidente que ninguna solución radical se encontrará en el seno de un paradigma en gran parte responsable de la crisis: el paradigma científico moderno que tiende a la reificación de la realidad al convertirla en cosa medible a partir de sus elementos más pequeños, en vez de considerarla como un todo hecho de relaciones de interdependencia y que no consiste en la suma de sus componentes. En este contexto, es emblemática la aseveración del astrofísico francés Aurélien Barreau:

Así pues, si la ciencia tiene algo importante que ofrecer, no tiene nada que ver con cómo equilibrar la huella de carbono o cómo mejorar la eficiencia energética. Lejos del tecnosolucionismo, sólo puede tratarse – en el extremo opuesto– de una renovación poética y ontológica. Redefinir la realidad. Eso es mucho más estimulante, exaltante y embriagador que inventar baterías supuestamente sostenibles. Y, sobre todo, extraordinariamente más *útil*.⁶

La hipótesis de trabajo del presente informe está ahora clara: la poesía es una herramienta privilegiada del desvelamiento y de la "renovación ontológica" que necesitan unas sociedades que han transformado la realidad en cosas, en recursos sin considerar las interdependencias múltiples en las que se insertan los seres humanos y no humanos.

Este informe abordará sucesivamente tres enfoques que permitan ampliar y demostrar esta hipótesis: (1) la manera cómo el discurso poético expresa algunos **síntomas** entre los más alarmantes de la situación actual; (2) las **perspectivas** históricas y culturales desde las que se pueden comprender las causas de la policrisis; (3) los **caminos** vitales que la poesía posibilita al ahondar en la expresión de los afectos y en las formas del cuidado y del activismo medioambiental.

⁵ Según Andermann et alii, una de las características singulares de una "estética latinoamericana" de la Tierra radica precisamente en el papel crucial que desempeñan los activismos medioambientales en la producción de saberes y de conceptos socialmente relevantes (Andermann et alii, 9-10).

⁶ Cita original: «Si donc la science a quelque chose d'important à proposer, cela ne concerne ni les moyens d'équilibrer un bilan carbone, ni les astuces pour améliorer l'efficacité énergétique. Très loin du technosolutionnisme, cela ne peut –à l'extrême inverse– que concerner un renouveau poétique et ontologique. Redéfinir le réel. Voilà qui est autrement plus grisant, exaltant et enivrant que d'inventer des batteries prétendument durables ! Et, surtout, extraordinairement plus *utile*». (subr. del autor, 13-14)

SÍNTOMAS

I. 1. La amenaza nuclear y la conciencia del Antropoceno

Durante el Holoceno (esto es, los últimos 10 000 – 12 000 años), el planeta Tierra gozó de un clima estable, beneficioso para la población humana que empezó a crecer y modificar su entorno. Estas modificaciones se incrementaron de manera espectacular a comienzos de la era industrial a fines del siglo XVIII, de tal forma que científicos de gran calibre (como el premio Nobel de química Paul Crutzen) llegaron a afirmar que habíamos entrado en una nueva era: el Antropoceno. Como hemos descrito en el primer informe del proyecto LIT-FUTURE, el término ha sido muy debatido, así como la naturaleza de los marcadores geoquímicos susceptibles de proporcionar la prueba tangible de este cambio de era. Sin entrar en los detalles del debate, ya desarrollado, se puede afirmar que la presencia de radionúclidos, detectable a partir de las explosiones atómicas en 1945, ha sido propuesta como un marcador geológico muy claro de la acción humana sobre el sistema-Tierra.

Además de su impacto en la historia geológica, el advenimiento de la energía nuclear en sus dos facetas militar y civil es un acontecimiento central en la historia de la humanidad y de su manera de habitar la Tierra. Es un truísmo decir que, con la bomba atómica, la humanidad se ha hecho capaz de aniquilar la vida en la Tierra. Esta capacidad no es teórica sino que ha manifestado su potencia letal en los dos bombardeos de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945. Después de esta fecha, la humanidad se experimenta a la vez como “omnipotente” (en su capacidad destructiva) e “impotente”, ya que puede ser eliminada en cualquier momento por una decisión tomada en un sitio distante. Esta última frase resume la primera de las 22 “Tesis para la era nuclear” (1960), que el filósofo y activista antinazi y luego antinuclear Günther Anders (1902-1992) enuncia para sintetizar los desafíos propios de la era nuclear. La primera tesis se titula “Hiroshima condición mundial” (Anders, 2019: 172) y apunta a una amenaza que ya no conoce fronteras nacionales ni limitaciones temporales: el uso de la energía nuclear hoy determinará las condiciones de vida de las generaciones venideras.

Durante la Guerra fría, la industria militar basada en el átomo se enfrenta primero con los movimientos pacifistas. Recordemos que se realizaron 2400 pruebas nucleares (entre las cuales 543 a cielo abierto) entre 1945 y 1980: estos ensayos van a provocar reacciones civiles tanto entre pacifistas como ecologistas. Merece la pena destacar que Greenpeace, por ejemplo, nació “durante el conflicto contra los ensayos nucleares americanos en el sitio de Amchitka en Alaska” en 1970 (Broussous-David: 707). Pero rápidamente, a medida que la energía nuclear civil se despliega y muestra sus primeros fallos de envergadura (cf. accidente de Three Mile Island, 1979), se desarrolla un movimiento antinuclear convergente, pacifista y ecologista. Una de sus manifestaciones emblemáticas es la *Women’s Pentagon Action* en Washington en 1980, acción considerada un hito en la historia del ecofeminismo. Alrededor de los años 2000, varios países industrializados deciden salir de la energía nuclear civil, indisociable de una técnica no del todo segura y muy contaminante (ya que deja sin resolver el problema de los desechos). Sin embargo, ante la necesidad de reducir la emisión de gases de efecto invernadero, la energía nuclear civil recupera un espacio y una cierta credibilidad durante las primeras décadas del siglo XXI. Además, en la estela de la guerra de Ucrania, se

ha vuelto a observar una nueva⁷ proliferación del armamento nuclear. El círculo infernal de la omnipotencia impotente (cf. supra) parece conocer un nuevo auge.

Por la intensidad de sus efectos destructivos y por la amplitud de los mismos en el espacio y en el tiempo, las armas nucleares suponen un desafío no solo moral sino también representativo. Anders califica como “discrepancia prometeica” (174) el hiato que existe entre nuestra capacidad de producir artefactos como la bomba atómica y nuestra capacidad de representarnos los efectos reales de esta producción, representación que sin embargo es determinante en la asunción de una responsabilidad: “Entre más grande sea el efecto posible de nuestras acciones, tanto menos capaces somos de representárnoslo, de arrepentirnos o de sentir responsabilidad por él; entre más amplio es el abismo, tanto más débil es el mecanismo de frenado.” (176). En la visión tan pesimista de Anders, subyace sin embargo un elemento positivo: se trata del papel fundamental de la imaginación. Ya que los fronteras espaciales y temporales han sido abolidas por el armamento nuclear, es necesario, aunque muy difícil, alcanzar una representación de lo que está en juego:

Puesto que nuestro horizonte de vida (Tesis 6), aquél dentro del cual podemos alcanzar y ser alcanzados, ha llegado a ser ilimitado, debemos tratar de visualizar esta ilimitación, aunque al tratar de hacerlo violentemos la “estrechez natural” de nuestra imaginación. Aunque insuficiente por su misma naturaleza, solamente la imaginación podría ser considerada como “organon” de la verdad; ciertamente, la percepción no (Anders, 2019: 174).

Desde esta perspectiva, la imaginación literaria tiene un deber moral inaudito: el de hacer visible y sensible una realidad que supera el marco espacial, temporal y existencial de una vida humana. Muchas obras narrativas o cinematográficas han respondido a este desafío: son numerosas las ficciones postapocalípticas que esbozan la supervivencia de la especie humana después de una catástrofe nuclear de gran magnitud.

Muy interesante pero menos conocida ha sido la producción poética que se ha dedicado a hacer ver la “ilimitación” (Anders) del daño nuclear⁸. Cuando converge la conciencia pacifista y ecologista antinuclear en los años 60, en el momento álgido de la Guerra fría, aparecen varios poemarios que tienen en su centro la consideración de la era atómica y cómo ésta afecta la condición humana y la enunciación poética. Postulamos aquí que la aportación propia de la poesía tiene que ver que el marco de referencia que la bomba atómica ha hecho añicos. Permítasenos citar otra vez a Anders:

El peligro apocalíptico es tanto más amenazador porque somos incapaces de representarnos la inmensidad de una catástrofe como ésta. Ya es suficientemente difícil imaginar a alguien como no-siendo [...], pero comparado con la tarea que tenemos que realizar como apocalípticos conscientes, eso es un juego de niños. Porque lo que tenemos que visualizar actualmente no es el no-siendo de algo particular dentro de un marco de referencia cuya existencia puede darse por sentada, sino la inexistencia de ese marco de referencia mismo, del mundo como totalidad, al menos del mundo en tanto que humanidad (175).

⁷ Recordemos que en 1970 se firmó el Tratado de No Proliferación Nuclear.

⁸ Para un panorama de dicha poesía dedicada a la era nuclear, consúltese Edgar Guillaumin Rojo, quien analiza un “corpus de cuatro poetas contemporáneos pertenecientes a países hispanohablantes (Ecuador: Jorge Enrique Adoum, Venezuela: Gregory Zambrano, Perú: Diego Alonso Sánchez, y España: Raquel Vázquez)” (53). Otro poeta de interés para nuestro tema es el chileno Óscar Hahn.

El reto que debe superar la imaginación poética tiene raíces tan profundas que es difícil percibirlas y, por lo tanto, llevarlas a la representación. Estas raíces tienen que ver con el *lugar* desde el que imaginamos, con el *sujeto* lírico que enuncia el poema, con la *temporalidad* en la que este sujeto se ve inmerso. Lugar, sujeto y tiempo conforman este marco de referencia que da su solidez al “mundo”, espaciotiempo compartido por una comunidad humana y que viene a destrozar la amenaza atómica. Los tres poetas que vamos a convocar ahora (Idea Vilariño, Jorge Enrique Adoum y Pablo Neruda) escriben desde Hispanoamérica en los turbulentos años 60 e intentan aproximarse a la manera radicalmente nueva de concebir el “mundo” en la era nuclear.

Idea Vilariño y el mundo en pedazos

Idea Vilariño (1920-2009) es, según Vargas Llosa, “una de las poetisas más intensas que hayan aparecido en nuestra lengua” (Bartalini, 2020: 102). Miembro de la *Generación del 45* en Uruguay, de la que formaron parte también Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Mario Benedetti e Ida Vitale, Vilariño es autora de una obra concisa y aguda. En 1966, publica el poemario *Pobre mundo*, calificado por la crítica como un libro político de un tipo particular: “Lejos de la épica, su poesía comprometida es, si fuese posible nombrarla así, intimista” (Larre Borges 1). Este libro se abre con este poema extraordinario, de título epónimo del libro:

Lo van a deshacer
 va a volar en pedazos
 al fin reventará como una pompa
 o estallará glorioso
 como una santabárbara
 o más sencillamente
 será borrado como
 si una esponja mojada
 borrara su lugar en el espacio.
 Tal vez no lo consigan
 tal vez van a limpiarlo
 se le caerá la vida como una cabellera
 y quedará rodando
 como una esfera pura
 estéril y mortal
 o menos bellamente
 andará por los cielos
 pudriéndose despacio
 como una llaga entera
 como un muerto.

(*Las Toscas*, 1962) (Vilariño: 217).

La fecha de escritura del poema, mencionada en el paratexto, es muy indicativa: el año 1962 fue uno de los más tensos de la Guerra fría. Esta tensión llegó a su punto culminante con la crisis de los misiles en Cuba, en octubre del mismo año, una crisis que abrió la posibilidad de una guerra nuclear entre EE.UU. y la URSS. Sin lugar a dudas, esta percepción de una amenaza latente y cercana (futuro próximo: “Lo van a a...”) constituye el telón de fondo del poema en el que un sujeto lírico anónimo, no situado, imagina el fin del mundo provocado por un agente plural anónimo: “Lo van a deshacer...”, “Tal vez no lo consigan/ tal vez van a limpiarlo”. Las tres primeras comparaciones y la quinta apuntan a un objeto material irrisorio que podría

desaparecer sin dejar huella: una “pompa”, una “santabárbara”, un “lugar” borrado y “una esfera pura”. Las tres siguientes vuelven a introducir la isotopía de la vida: el mundo se compara con una calavera que pierde la “cabellera” y con una “llaga”. De hecho, el “mundo” etimológicamente es *kósmos*, al mismo tiempo orden (“esfera pura”) y adorno femenino, es decir, manifestación de la sociabilidad humana. El final del poema resemantiza el objeto planetario al activar una isotopía de lo humano pero en clave de agonía (“una llaga entera”, “un muerto”). Este poema estremecedor, que abre el poemario, plantea asimismo el abismo de la enunciación poética: ¿desde dónde habla el imposible sujeto de la enunciación que ve el planeta estallar y morir desde fuera? El libro de Vilariño se puede leer como el esfuerzo de volver a articular esta imaginación de la era nuclear, que asume la destrucción del marco de referencia de la enunciación poética misma, estos es, “el mundo” (cf. tesis 8 de Günther Anders) pero al mismo tiempo busca recuperar un asidero desde el cual hablar, imaginar y asumir las catástrofes en curso. El primer poema de la segunda y última parte del poemario intenta responder a esta necesidad:

En la noche de luna

En medio de esta enorme noche blanca
entre pinares médanos y luna
—hoy llegaron los rusos a la luna—
frente al mar que otra vez acuesta su ola
formidable en la playa abandonada
—hay miedo en Almería dice el diario
no encontraron aún las bombas hache
caídas en su mar por accidente—
en el silencio blanco y estruendoso
de esta soledad plena y una y pura
—ochocientos vietcongs muertos anoche
hambre en la India hambre en el Brasil—
en la melancolía y la belleza
de la noche de luna entre los pinos
con la luna ocupada y el miedo en Almería
y la aldea arrasada y con el hambre.

(Las Toscas, 1970) (Vilariño: 241)

Este poema, fechado en 1970, ha sido añadido en ediciones posteriores. Da cuenta de la nueva percepción del planeta después de los vuelos americanos y rusos al espacio: en la foto tomada por Bill Anders en diciembre de 1968 (misión Apolo 8), la Tierra apareció en toda su hermosura y fragilidad, palpitante de vida, en medio de un espacio frío, yermo e inhóspito. El poema describe el contraste entre la nueva conciencia planetaria alcanzada mediante los logros de la carrera espacial, por una parte, y, por otra parte, los riesgos existenciales que acechan a la humanidad (accidente nuclear, guerra, hambruna). En el texto, sobresale la potencia americana y rusa frente a zonas afectadas en el Sur Global (Almería, India, Vietnam, Brasil). De hecho, la llegada a la luna de los rusos desemboca en una “ocupación” del satélite terrestre (cf. verso penúltimo), lo que señala la dimensión militar y colonizadora de la aventura espacial.

Sin embargo, como en el poema anterior, no hay sujeto lírico explícito que asuma la visión de este “pobre mundo”. De forma implícita, es el bosquejo del lugar de enunciación el que expresa la aporía en la que se encuentra la enunciación lírica. Esta se ancla en un clima lírico casi estereotipado ya que surge “en la melancolía y la belleza/ de la noche de luna entre los pinos”. Sin embargo, la conjunción de la sinestesia y del oxímoron –“silencio blanco y

estruendoso”- denuncia la mentira de la percepción, mentira ya destacada en la tesis 12 de Günther Anders. Si la era nuclear es la de una nueva conciencia mundial, ni la soledad ni el silencio son tales: el sujeto enunciador, a pesar de la percepción de una noche tranquila y silenciosa, sabe que el pequeño planeta vislumbrado desde el espacio está lleno del estruendo de las armas que pueden desatarse en el presente (como en Vietnam) o en el futuro (como las “bombas” “caídas por accidente”). Pero ¿quién se hace cargo de tan descomunal toma de conciencia? La respuesta parece ser: el poema. De hecho, el texto entero está compuesto de un largo conjunto asindético de complementos circunstanciales de tiempo y de lugar ; solo el último (“con la luna ocupada”) contiene una profusión de “y” coordinadores, traduciendo así la conciencia atormentada que registra y enumera las tragedias en curso. Pero estos complementos circunstanciales no enmarcan ninguna acción, ningún sujeto enunciador, que se haga cargo explícitamente de esta visión apocalíptica. De alguna manera, esta ausencia misma sella el desplome del marco de referencia de la imaginación apocalíptica tal y como la describió Günther Anders en sus tesis.

Jorge Enrique Adoum y la problematización de la memoria

En contraste con la “poética del despojo” (Bartalini, 2020) practicada por Vilariño, el poeta Jorge Enrique Adoum (1926-2009) intenta multiplicar las mediaciones para armar su representación de la catástrofe nuclear e interpelar a la conciencia de sus lectores. Este escritor ecuatoriano estudió en Santiago de Chile y fue secretario de Pablo Neruda (1945-47), el cual ejerció una gran influencia en su poesía de corte épico, como en *Ecuador amargo* (1949). La producción que nos interesa aquí es un poco posterior. Se enmarca en una tendencia hispanoamericana de fondo que quiere revalorizar la lengua cotidiana, el habla de la conversación frente a un lirismo aislado en su torre de marfil.

Acorde con estas tendencias, *Curriculum mortis* (1968) de Adoum es un poemario que acoge preocupaciones políticas y sociales y las expresa en un lenguaje directo, a veces crudo, que no rehúsa la nota documental. El libro contiene un poema largo que consta de cuatro textos. El título “Hiroshima mon amour” hace referencia a la famosa película que Alain Resnais dirigió y cuyo guión redactó Marguerite Duras. El paratexto muestra pues que la estrategia compositiva es opuesta a la de Vilariño. No se trata de presentar la amenaza nuclear en toda su desnudez, sino de acercar al lector a la catástrofe nuclear que tuvo lugar en Japón a través de una serie de representaciones intermedias: la película, “La inscripción del cenotafio” de Hiroshima (título del primer texto) y finalmente “El monumento a los niños” (título del cuarto texto). El poema se despliega pues a partir de un detonador ecfrástico, refiriéndose a obras de arte existentes, para luego problematizar su recepción en el presente del poema que corresponde con un periodo comprendido entre el viaje del poeta a Japón en 1963 y 1968 (año de la publicación del poemario).

El primer texto, al problematizar la inscripción del cenotafio (“Por favor descansen en paz, porque no repetiremos el error”) destaca la ironía cruel que rodea la noción de paz para los que perdieron la vida o a sus seres queridos en circunstancias atroces: “Hacia la segunda noche de ese día recogí a mi familia en el cuenco de la mano/ sedimento seco de lo acariciado hasta la víspera” (52). ¿Cómo pedirle que descansen *en paz* a alguien que recogió así las cenizas de sus familiares? “Sin paz por la última vez [...]” reza el último verso. El cuarto texto atañe al monumento a los niños y entre ellos a Sasaki Sadako (1943-1955), una niña que tras el bombardeo nuclear se enfermó de leucemia y murió a los 12 años. Se cuenta “que hacía grullas de origami para recuperar su salud; esto hace alusión a la leyenda que asegura que se le cumplirá un deseo a todo aquel que realice mil grullas de papel” (Guillaumin: 60). El

hablante poético ironiza sarcásticamente: “Si haces mil pajaritas te sanas (empirismo de quien no tuvo sino sarampión o angina)”. El poeta no busca la empatía barata del lector, sino que apela a su sentido crítico con “un tono desmitificador” (Guillaumin, 2024: 61). Si bien describe la acción ritual de los origamis, como si fueran capaces de obtener “que nadie se muera antes de morirse bienamente”, el poeta intenta evitar su reificación por acción del turismo de masas:

[...] Porque el asesino va a todas partes tourist tour vendiendo a tiros su zanahoria
vuelve al sitio pateando al gato para que no lo reconozcan los fantasmas
sesos médulas luces lilas en el bar entre los tímidos pechos japoneses de la
sobreviviente how many dollars
a admirar el monumento a las cenizas
a poner su firma al pie de los cuarentamil identificados y de los ochentamil que nunca
se llamaron nada
a fotografiar smile niñas trucas
[...]
A quién mierda puede importarle ahora el amor o la poesía si ya no se usan
Adiós estatua griega ciencias del hombre proporción dorada Good-bye Dios
(Adoum: 56).

Este fragmento final pone en escena la mercantilización de la memoria histórica en una lengua en la que se cruzan retazos orales en español y en inglés. La alternancia del versículo largo y del verso más breve le da un ritmo entrecortado al poema, al mismo tiempo que acerca al lector a la escena cotidiana que describe. Adoum critica de manera acerba un deber de memoria que se vuelve obsceno cuando lo adopta un tipo humano que el autor pinta como detestable: el turista estadounidense que cree que todo se puede comprar con un puñado de *dollars*, sea la buena conciencia, sea un momento con una muchacha entrevista en un bar. El *explicit* del poema llama a un posicionamiento mucho más radical: apela a la consideración del naufragio completo del humanismo europeo, el que creó la belleza plástica en Grecia o las proporciones armoniosas en las catedrales de la Edad media. Todo esto se hundió en el humo de Hiroshima. En la despedida final, suena un grito de revuelta contra la civilización que creció junto con el cultivo de las ciencias y una cierta idea de Dios, sin ver que ofrecía la cuna de un monstruo destructor. Neruda, quien fue de alguna manera el maestro de Adoum, retoma esta idea, pero inscribe su propio “Good bye Dios” en los códigos narrativos heredados de la Biblia judeocristiana.

Pablo Neruda y la “condición mundial” de la era nuclear

Al final de su rica trayectoria poética, Pablo Neruda (1904-1973) escribe poemarios con una clara “modalidad apocalíptica” (Santí, 1978: 365): *Fin de mundo* (1969) y *La espada encendida* (1970). El primero de ellos opera, según Enrico Mario Santí, una reescritura del *Canto general* en el que el poeta pasa de presentarse como un “denunciador de la injusticia social en Hispanoamérica” a ser un “crítico de la era nuclear” (368): varios poemas “reflejan esta aguda conciencia escatológica” (370), especialmente los textos titulados “Bomba”. En contraste con el mundo impersonal descrito por Vilariño, el poema nerudiano sitúa explícitamente a su enunciator. Así reza el *implicit* de “Bomba (1)”:

Pero en estos años nació
la usina total de la muerte,
el núcleo desencadenado,

y no *nos* bastó asesinar
 a cien mil japoneses dormidos,
 sino que se perfeccionó
 la herramienta del aserrín
 hasta alimentarla y pulirla,
 fortificarla, fecundarla,
 dejándola arriba colgando
 sobre la cabeza del mundo. [...]

(Neruda, 1933: 414, subr. nuestro).

Mientras que poemarios anteriores de Neruda mostraban una clara legibilidad ideológica del mundo (en un sentido a veces maniqueo), aquí, el “nosotros” se sitúa del lado de los asesinos de los “japoneses dormidos”. Somos nosotros los que hemos “perfeccionado” “la usina total de la muerte” para hacerla crecer como un ser vivo (“alimentar”, “fecundarla”); nuestra desidia la ha dejado tomar el control. De ahí que el desarrollo de la bomba se parezca al “suicidio del universo”. En otras palabras, seremos todos al mismo tiempo cómplices de los verdugos y víctimas. El yo, testigo de las vicisitudes del siglo (“en España de mis dolores/el humo de la destrucción” 415), no queda aparte, no goza de ningún privilegio. Ya no hay fronteras en la condición humana después de Hiroshima, nos decía la primera tesis de Günther Anders. Tampoco hay fronteras en el mundo del “núcleo desencadenado” que promete su “humo” a todos los seres humanos entre los cuales se halla el yo lírico:

[...]
 Y ahora un planeta de humo
nos espera a todos los hombres:
 no nos podremos saludar
 los muertos bajo los escombros,
 se terminarán las palabras,
 los idiomas serán quemados
 y pondrá veneno en las flores
 la primavera radioactiva
 para que caigan en pedazos
 el fruto muerto, el pan podrido.

(Neruda, 1933: 415, subr. nuestro).

No sólo el mundo estallará como una pompa o se volverá en una esfera estéril y desnuda, como imaginaba Vilariño, sino que lo propio del mundo humano – el lenguaje mismo – desaparecerá junto con las condiciones de un planeta habitable, dado el envenenamiento del suelo y del ciclo vegetal (“flor”, “fruto”, “pan”). En “Bomba (2)”, el sujeto lírico pasa del suelo al mar: “No se contentan con la tierra./ Hay que *asesinar* el océano” (431, subr. nuestro). La formulación impersonal (“hay que”) no apela a una comunidad humana; sin embargo, la elección del verbo “asesinar” es significativa. Neruda no habla de una contaminación por residuos radioactivos sino directamente de un asesinato, que por supuesto desembocará en otro asesinato (o suicidio), el de la humanidad, si el mar se convierte en “taza de veneno” y que se va a “servir al hombre la sopa/ de fuego de mar y de muerte” (431). La elección del verbo “asesinar” convierte a su objeto en un sujeto de derecho. Se daña un entorno, se asesina a una persona. “Asesinar” el océano muestra cómo Neruda anticipa la evolución del

derecho durante el siglo XXI, cuando se empieza a reconocer que las entidades naturales - bosque, ríos, lagunas, mares- también tienen personalidad jurídica⁹.



I. 2. La pérdida de la biodiversidad, la toxicidad y el riesgo de implosión simbólica

En 2009, un grupo de científicos liderados por J. Rockström y W. Steffen (del Stockholm Resilience Center) publicó un artículo clave acerca de los *límites planetarios*, considerados como umbrales que no se deberían superar si se quiere mantener el carácter habitable de nuestro planeta. Desde esta perspectiva, se han determinado nueve variables que se pueden medir científicamente y proporcionan un modelo, una visión sintética del estado de salud de la Tierra, es decir, de su capacidad de autorregulación para mantener condiciones favorables a la vida en general y a la vida humana en particular. Entre estas nueve variables, figuran el cambio climático, los cambios de uso del suelo, el consumo del agua dulce, la biodiversidad y la contaminación.¹⁰

⁹ Mutatis mutandis y salvando las distancias, podríamos considerar que la sensibilidad ecológica de Neruda anticipa cambios que van intervenir en la legislación posterior. Para dar un ejemplo reciente, Teresa Vicente, profesora de Filosofía del Derecho en la Universidad de Murcia, junto con u importante movimiento ciudadano logró que “el Mar Menor fuera el primer entorno natural con Personalidad Jurídica de Europa” ([Miguel Ángel Ortega Lucas](#). “Teresa Vicente. Premio Goldman . ‘El mar puede ser un sujeto de derecho porque está vivo’. Ctxt 31/07/2024. <https://ctxt.es/es/20240701/Politica/47019/Miguel-Angel-Ortega-Lucas-teresa-vicente-mar-menor-premio-goldman-entrevista.htm>).

¹⁰ Los otros indicadores son: el agotamiento de la capa de ozono; el ciclo del hidrógeno y del fósforo; los aerosoles; la acidificación del océano. Una actualización de los datos referentes a los límites planetarios se encuentra en <https://www.stockholmresilience.org/research/planetary-boundaries.html>. En 2024, seis de los nueve límites habían sido superados.

Pérdida de la biodiversidad y toxicidad

Todos estos límites están interrelacionados y una modificación en un aspecto acarrea inevitablemente consecuencias en otros aspectos. Es imposible tratar de todos estos aspectos estrechamente entrelazados, pero sí es oportuno concentrarse en los dos últimos mencionados. A esta elección nos invita un libro pionero al mismo tiempo de la ecología y de la ecoliteratura: *Silent Spring* (*Primavera silenciosa*, 1962) de la bióloga estadounidense Rachel Carson. El estudio, que analiza detalladamente los efectos negativos producidos por el uso masivo de pesticidas (especialmente el DDT), comporta un prefacio inusual titulado “Fábula para mañana”. Se trata de una breve ficción especulativa que describe un pueblo estadounidense aquejado por un “mal extraño” : éste ha tomado posesión de los seres humanos y animales, que empiezan a enfermar y a morir. Todos los pájaros se han ausentado del entorno campesino: la primavera se ha vuelto silenciosa. Tal vez la “fábula” de Carson no sea ajena al éxito del libro, considerado como uno de los 25 mejores libros científicos, según el *Discover Magazine*¹¹. La obra de Carson es un hito en la historia de la toma de conciencia ecológica; asimismo brinda un ejemplo estimulante para todxs aquellxs interesadxs en las relaciones entre arte y ciencia o, para hablar en términos más cercanos a las preocupaciones de Carson, entre contaminación y biodiversidad.

Antes de ir más allá, conviene definir estos dos términos. En primer lugar, la biodiversidad se define como “la variabilidad de los organismos vivos, incluidos los ecosistemas terrestres y marinos y otros ecosistemas acuáticos y los complejos ecológicos de los que forman parte” (WWF, 2024: 19). Se trata de un neologismo fraguado en 1986 por el biólogo Walter Rosen para resaltar al mismo tiempo la necesidad de una mirada interdisciplinar sobre la diversidad de las especies (que combine la paleontología, la genética, la etología, la ecología, etc.) y el papel fundamental que desempeñan los seres humanos en su evolución (Barbault, 2015:84). Los informes del IPBES (*The Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services*) nos han dado indicaciones precisas y alarmantes acerca del declive dramático de la biodiversidad en el mundo. Otros informes complementarios y dirigidos al público han retomado estas conclusiones. Así, el último informe del WWF nos comunica que:

En los últimos 50 años (1970-2020), el tamaño medio de las poblaciones de fauna silvestre analizadas se ha reducido en un 73 %, según las mediciones del Índice Planeta Vivo (IPV). Esto se basa en el seguimiento de casi 35 000 tendencias poblacionales de 5495 especies de anfibios, aves, peces, mamíferos y reptiles. Las poblaciones de especies de agua dulce son las que han sufrido el mayor declive, con una caída del 85 %, seguidas de las terrestres (69 %) y las marinas (56 %). (WWF, 2024: 7)

Estas cifras catastróficas transforman nuestra era en la de la sexta gran extinción animal. Las causas son múltiples: la pérdida de hábitat por los cambios en el uso del suelo (por ejemplo, la deforestación, el monocultivo intensivo y la urbanización), la sobreexplotación mediante la pesca o la caza, el cambio climático, las especies invasoras (incluso los GMO) o la contaminación (WWF, 2024:28). Esta última causa por supuesto se vincula estrechamente con la primera: la deforestación llevada a cabo para extender los terrenos agrícolas corre pareja con la intensificación del uso de pesticidas que a su vez es responsable de la deterioración de la calidad del suelo y del agua, la que a su vez implica la mengua de poblaciones de insectos y de animales que dependen de ellos en la cadena trófica.

¹¹ ["25 Greatest Science Books of All Time"](#). *Discover*. December 8, 2006. Dato procedente de *Wikipedia*.

Ahora bien, la dinámica de la interdependencia ecológica no debe cegarnos a la hora de poner en perspectiva este fenómeno. Como afirma Ursula Heise, “biodiversity, endangered species, and extinction are primarily cultural issues, questions of what we value and what stories we tell, and only secondarily issues of science.” (Heise, 2016: 5). El libro de Heise sobre “especies en peligro de extinción” es una herramienta muy valiosa a la hora de entablar un diálogo interdisciplinar acerca de las tensiones que atraviesan esta problemática¹², prestando una atención especial al modo en que se narra la pérdida de biodiversidad y el subsecuente sentimiento de nostalgia o duelo¹³.

El segundo término clave de este apartado – la contaminación— abarca una gama amplia de fenómenos, ya que refiere a “la acción de contaminar”, esto es, según el DRAE, “alterar nocivamente la pureza o las condiciones normales de una cosa o un medio por agentes químicos o físicos”. Según Gisela Heffes, la noción de contaminación sería menos precisa que la de toxicidad que supone la exposición, en unas circunstancias determinadas, a una dosis específica de producto dañino, generalmente de origen (bio)químico¹⁴. Heffes arguye que “toxicity operates as a force that relies on material actants, namely, toxic actants, that may entangle multiple ramifications” (Heffes, 2023: 400). Estas ramificaciones suelen ser de tipo social (al afectar predominantemente comunidades marginadas y pobres), jurídico (plantean problemas de justicia ambiental), semiótico (no se descifran fácilmente) e histórico (su impacto es generalmente invisible de forma directa y es de largo alcance en el tiempo). El carácter no directamente visible, disperso y extendido en el tiempo y en el espacio hace de la toxicidad una forma de violencia no espectacular sino “lenta”, lo que, según Nixon, quien acuñó este término, implica resolver un problema de índole ante todo “representacional”.¹⁵ Varias obras literarias de los siglos XX y XXI se han dedicado a esta tarea. En el campo de la poesía, destaca la obra de José Emilio Pacheco quien, muy tempranamente, ha escrito poesía

¹² Heise destaca las siguientes tensiones: “tensions between conservation and animal welfare advocacy, between conservation and the environmental justice movement, and with the role of conservation in ongoing debates over the Anthropocene.” (Heise, 2016:14).

¹³ Por ejemplo la dimensión política o no del modo – cómico o trágico/elegíaco— escogido para la narración de la pérdida de la biodiversidad.

¹⁴ “While pollution may seem vaguer, toxicity relies on its dose to become (or not) toxic. As Anna Stec explains, dose ‘is the quantity of toxicant that comes into contact with the target organ or tissue, where it exerts a toxic effect, within the organism,’ therefore, the size or amount or quantity of the dose causing a particular effect ‘is dependent on the absorption, distribution, metabolism and elimination of the organism exposed to the toxicant’ (Stec 2010: 218). Besides the magnitude, two other aspects matter for toxicity: the ‘route and site of exposure,’ for they exert significant influence in determining the toxicity of a substance (Stec 2010: 218).” (Heffes 2023: 399).

¹⁵ Véase la cita completa en Nixon: “By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. We need, I believe, to engage a different kind of violence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales. In so doing, we also need to engage the representational, narrative, and strategic challenges posed by the relative invisibility of slow violence. [...] The long dyings—the staggered and staggeringly discounted casualties, both human and ecological that result from war’s toxic aftermaths or climate change—are underrepresented in strategic planning as well as in human memory. [...] *A major challenge is representational*: how to devise arresting stories, images, and symbols adequate to the pervasive but elusive violence of delayed effects.” (Nixon: 2-3, subrayado nuestro).

acerca de la “experiencia tóxica”, como la llama Heffes, y sus consecuencias no solo en los ecosistemas sino en el lenguaje poético mismo.

José Emilio Pacheco: la poesía como arte de la atención enfocada

José Emilio Pacheco (1939-2014) es uno de los más importantes poetas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX; en 2009 recibió el prestigioso premio Cervantes. En su obra, los animales están omnipresentes. Dedicó una sección de su poemario *Irás y no volverás* (1973) a las “especies en peligro (y otras víctimas)” (Pacheco, 2010: 199-207). En su amplio bestiario¹⁶, Pacheco manifiesta una predilección por los animales vinculados con el mar (medusas, ostras, ballenas, pulpos) y por los insectos: hormigas, cerceris, esfex, mantis religiosa, moscas, chinches y arañas. Le interesan los animales que provocan asco o repugnancia (como la babosa o el zopilote) y obligan a cuestionar las normas estéticas y afectivas que rigen nuestras relaciones con el mundo animal. Desde esta perspectiva, los lugares de roce entre especies son estimulantes. Varios poemas nos presentan la convivencia del sujeto lírico con moscas o arañas en lugares semi-públicos como los hoteles. La actitud del sujeto poético varía: puede estar lleno de compasión como ante el chinche de un hotel parisino “para inmigrantes”; el chinche se hace entonces símbolo “universal de la miseria” humana (369), llegando a ser considerado como un “condenado de la tierra” (tomando prestado un título del pensador decolonial Frantz Fanon). Frente a “La araña del Holiday Mouse Hotel” (466), el yo lírico ve en ella un ser inteligente que “leyó algo en el libro abierto/ y se llevó un renglón en las patas”; *in fine* el sujeto poético pone al lector en guardia porque “Tú qué sabes qué intenta decir a araña” (466). En otro poema, la “Telaraña” (547) es símbolo del quehacer poético. Los seres vivos son dueños de un lenguaje que desconocemos: de ahí la necesidad de refrenar la violencia – “Es la miniaturización del terror la araña./ Aléjala si quieres pero no la mates” (466) – y de poner atención en descifrar los lenguajes que tejen el mundo. No otro es el mensaje que entrega el poema “Las ostras”:

Pasamos por el mundo sin darnos cuenta,
sin verlo,
como si no estuviera allí o no fuéramos parte
infinitesimal de todo esto.

Por esa misma causa nos reímos del arte
que no es a fin de cuentas sino atención enfocada.
(Pacheco, 2010: 434-435).

La atención, la observación detenida, son especialmente requeridas cuando se trata de identificar las huellas de la contaminación en el paisaje. El poeta se enfoca a veces en el impacto de la contaminación atmosférica que, por ejemplo, condena un majestuoso fresno, “asfixiado/y masacrado con otros mil/por el gas venenoso que echan/ los autobuses” (293-4). Sin embargo, la contaminación de las aguas es evocada más a menudo a través de un yo lírico generalmente móvil y atento. Así, a la distancia, solo son visibles las “islas fugitivas” del “Lago Ontario”: “Todo es azul mientras lo navegamos/todo belleza y calma”. En esta fase inicial del viaje, parece funcionar el prisma estético que estaca lo azul (modernista) y la belleza y la

¹⁶ Existen dos libros dedicados exclusivamente al tema animal (Pacheco, José Emilio. *Álbum de zoología*. México: Era, 2014. Pacheco, José Emilio. *Nuevo álbum de zoología*. México: Era, 2014) pero este apartado refiere a la obra casi completa del poeta: *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*. Tusquets, 2010.

calma (lo que parecen ser más bien una reminiscencia de Baudelaire). Pero “al acercarnos a la ciudad” “surgen las manchas pardas casi negruzcas /y los áisbergs de espuma sucia/de los letales detergentes” (185). Como comenta Niall Binns, “el *locus amoenus* se revienta, hundiéndose al final en la realidad mortífera, indiferente al lirismo, de la contaminación” (2004: 124); “sólo hay que mirar la contaminación del mar para ver cómo se agotaron los símbolos heredados” (125). En otros poemas, el sujeto lírico se detiene en la evocación de las aves marinas y costeras, víctimas directas de la contaminación del agua. Así, el zopilote (203-4) o el águila pierden su papel en la cadena trófica al ingerir peces envenenados:

[...]
 El águila fue hallada en la maleza,
 no heráldica
 ni ardiente en el crepúsculo.
 En descomposición.
 Se alimentó de peces
 que envenenaron pesticidas, basura,
 desechos industriales.

Sobre Vancouver ya no vuelan águilas,
 Hoy la gente ve monstruos en la playa.
 [...] (119).

Lo monstruoso es producto de una sociedad que ha dado muerte a entornos naturales por la sobreexplotación de los recursos y la industrialización irresponsable. La cita anterior pertenece al poemario *Irás y no volverás* (1973) y hace hincapié en el deterioro de los ecosistemas canadienses. Es notable que en esa época, las ciencias ambientales están balbuciendo y no se conoce bien todavía el alcance de la toxicidad de las aguas,¹⁷ situación sin embargo absolutamente clara para el poeta. Desde esta perspectiva, el poema más llamativo es sin lugar a dudas “The Dream is over” (Pacheco, 2010: 117). Se trata de un poema de 6 estrofas repartidas en tres partes. La primera reza:

- Ya no hay plantas ni peces en el Erie.
 Ya está muerto,
 como el lago de México.
 (*Todo ante mí se vuelve alegoría.*)

Y aquel momento se hunde para siempre
 en las aguas ya turbias de irrealidad.
 No había nadie
 sino tú y yo en el mundo esa noche de agosto.
 No ignorábamos
 que jamás volverá.
 Nunca en el tiempo se dará otra noche
 en que arda la vida en esa orilla
del más muerto de los mares muertos (117).

¹⁷ Véase por ejemplo el incipit de este artículo de 1994: “The herbicides atrazine, alachlor and metolachlor are intensively used in croplands in the Great Lakes basin. The Laurentian Great Lakes, representing 20% of the earth’s freshwater resources are potentially threatened by loadings of these herbicides, yet little data exist on their occurrences and importance in the Great Lakes” (Schottler & Elsenreich: 2228).

La toxicidad de las aguas ha llevado a la muerte aves y peces: el lago está muerto, pero el poeta no se detiene aquí en las causas o consecuencias. Prefiere hacer énfasis en dos elementos constitutivos de la enunciación poética: el primero es la referencia al lago de México. Como en un palimpsesto de la memoria, este lago se superpone a la imagen del lago Erie. De esta forma, el cortocircuito memorístico que vincula los dos espacios ancla la escritura en el horizonte cultural mexicano; además, destaca un *continuum* entre la industrialización capitalista despreocupada de sus repercusiones en el medioambiente con la Conquista de México ocurrida casi cinco siglos antes. De hecho, este *continuum* no es fruto del azar: manifiesta hasta qué punto no hay solución de continuidad entre la actualidad y una Modernidad que afirma la separación entre los seres humanos y la naturaleza considerada como puro recurso disponible para la explotación industrial. Más aún, los pensadores decoloniales latinoamericanos han mostrado hasta qué punto el sujeto que se afirma en un “*ego cogito*” abstraído de sus circunstancias concretas y supuestamente universal presupone un “*ego conquiro*”, que asegura la aniquilación o domesticación de la alteridad para que se pueda afirmar ese sujeto europeo individualista del “cogito”¹⁸. El poema “El estrecho de Georgia” (119-120) repite el mismo esquema al relacionar el estrecho de Georgia y la isla de Vancouver con el “Aztlán de los aztecas” (119): la muerte del águila intoxicada en el estrecho es el avatar de otra águila: “Los aztecas creyeron que el dios sol/ noche a noche moría en forma de águila.” Pero “el paraíso azteca ya tan muerto/ como su capital” se hace el espejo de los indígenas que trabajan en los campos de golf del “Muesqueam reserve” (120): en ambos textos, el entrelazamiento de motivos espaciales, medioambientales, ornitológicos, históricos de Canadá y México destaca el *continuum* entre la Conquista de América y la industrialización de fines del siglo XX responsable tanto de una toxicidad galopante como de una discriminación social de raigambre colonial.

La enunciación poética no solo contextualiza el drama del lago Erie o del estrecho de Georgia en la historia de la Modernidad, de la Conquista al final del siglo XX, sino que además el sujeto poético es un nosotros, un “yo y tú”, posiblemente una pareja de enamorados como lo sugiere el título del poema “The Dream is over” que parece referirse a una canción de los Beatles: “God” (1970). En esta canción, Lennon afirma su escepticismo radical frente a los mitos tanto de índole religiosa (God, Jesús, etc.) como profana (los propios Beatles): la única realidad en la que cree es la de su amor con Yoko¹⁹. La tradición lírica, que entrelaza el canto al amor con el canto a la naturaleza, se ve privada de su zócalo vital: ¿cómo hablar en este contexto sin estremecerse de la *fuentes* del amor, de las *alas* de la poesía? El vínculo inmemorial entre los seres naturales (árboles, pájaros, manantiales) y la poesía ha sido profundamente perturbado.

De ahí tal vez el injerto intertextual del cuarto verso. De hecho, este verso es un extracto de “El cisne” de Baudelaire²⁰. El poema evoca la imagen de un cisne perdido en el París transformado por el Baron Haussmann, un cisne que tiene “el corazón lleno de su hermoso lago natal” y frente al cual se exclama el poeta:

¹⁸ Sobre este tema, véase el libro de Enrique Dussel: *1492: el encubrimiento del Otro. Hacia el mito del origen de la Modernidad*, La Paz, Bolivia, Plural Editores, 1994.

¹⁹ « I don't believe in Jesus/ [...] I don't believe in Beatles/ I just believe in me/ Yoko and me/ And that's reality / The dream is over/ What can I say?/ The dream is over”.

²⁰ Mientras que el último verso de la primera sección procede de un poema de López Velarde « El sueño de los guantes negros ».

París cambia! pero nada en mi melancolía
se ha movido! nuevos palacios, andamios, bloques,
Viejos suburbios, todo para mí se convierte en alegoría
Y mis queridos recuerdos son más pesados que las rocas.

También delante de este Louvre una imagen me oprime:
Pienso en mi gran cisne, con sus gestos locos,
Como los exiliados, ridículo y sublime
¡Y devorado por un deseo sin tregua! [...] ²¹

Binns considera que lo que está en juego es “su lucidez [de Pacheco] al indagar las insuficiencias de lo alegórico, por su aguda conciencia de las aporías de nuestra época” (122). En una perspectiva similar, podríamos formular la hipótesis de que el poema de Pacheco llama la atención en un proceso de *desmetaforización que amenaza la enunciación lírica misma*. En efecto, el mecanismo habitual de la metáfora consiste en mencionar una realidad concreta para evocar una realidad afectiva o conceptual, más aún en el caso de la alegoría que tiende a fijar, inmovilizar esta puesta en relación. Pero en un contexto de degradación de los ecosistemas, el entorno llama la atención sobre su propia materialidad y existencia; se resiste a ser imagen y forma de una “épica abolida” (548). De la misma manera que la novela realista solo se podía mantener con un telón de fondo estable en términos de espacio, clima, ecosistema²², la poesía lírica entra en crisis cuando su acervo metafórico se resiste al papel que le había asignado la tradición lírica. De ahí el diagnóstico de Binns: “la degradación ecológica se escapa de la analogía y va imponiendo cambios, tanto temáticos como estructurales, a la poesía. Los ciclos de siempre están rotos; hay mitos eternos que han caducado” (Binns, 2004: 124).

Esta crisis es especialmente visible en el primer poema de la colección *Irás y no volverás*: se titula precisamente “Idilio”. Recrea el *locus amoenus* de los amores pastoriles, estos amores capaces de recrear una naturaleza prístina (“El mundo volvía a ser un jardín”) y de aislar el momento del ahora en una burbuja insensible a la devastación del tiempo: “En tus ojos/se anulaban los siglos,/ la miseria que llamamos historia,/ el horror agazapado siempre en el futuro” (116). La duración de “aquel instante” marcada por el uso del tiempo imperfecto se ve interrumpida por la brusca irrupción de un “tañido funerario”; el imperfecto del “instante” vuelve, pero esta vez expuesto a la destrucción: “En nuestra incauta dicha merodeábamos/una fábrica atroz en que elaboran/defoliador y gas paralizante” (116). La imagen de devastación que recuerda prácticas bélicas estadounidenses en Vietnam rompe en pedazos la evocación de este edén amoroso. La puesta entre paréntesis de la historia por el amor es una ilusión de la que el poeta quiere distanciarse y distanciarnos radicalmente.²³

Ya no es posible aislarnos de/en un mundo en el que los agentes tóxicos están en todas partes. La imagen del zopilote intoxicado es emblemática al respecto:

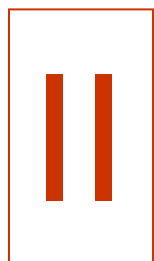
²¹ « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie/ N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,/ Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie/ Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs./ Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:/ Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,/ Comme les exilés, ridicule et sublime/ Et rongé d'un désir sans trêve ! [...] ».

²² Véase la famosa tesis de Amitav Gosh al respecto (*The Great Derangement*).

²³ Véase al respecto el comentario de Binns (2004: 124).

Los zopilotes
 fueron nuestras brigadas de reciclaje.
 Ahora se han acabado los zopilotes.
 La basura está a punto de ahogar el mundo (204).

Al destruir los ecosistemas -aguas, aires, plantas, animales- los seres humanos se han privado de los servicios imprescindibles que les prestaban: en especial, no considerar nada como basura, integrar todo elemento material en una cadena trófica en la que cualquier elemento puede ser sustento de la vida de otro ser. Los agentes tóxicos, como los pesticidas o el plástico, han perturbado profundamente este funcionamiento cíclico de los ecosistemas. Al resistirse a ser absorbidos y transformados en energía mediante su ingestión por aves y animales, estos elementos permanecen en el entorno y producen una distorsión temporal²⁴. Más fundamentalmente, estos agentes tóxicos, al envenenarnos, nos transforman también en basura, es decir, conjunto orgánico no adaptado a la transmisión sana de la vida. Como el pez fuera del agua, como el fresno en Ciudad de México, estamos ahogándonos porque nos hemos olvidado de que los seres humanos somos parte del mundo que están envenenando, viviendo “como si [...] no fuéramos parte/ infinitesimal de todo esto” (434).



PERSPECTIVAS

II. 1. Perspectiva decolonial. Poesía indígena: Naturaleza y escritura de una lírica contrahegemónica

Introducción. Problemas iniciales

Trabajar sobre poesía escrita por las distintas comunidades indígenas que pueblan el continente americano – al menos, reduciendo el espectro, aquellas producidas, sobre todo, en el Cono sur – implica un reconocimiento previo que no debemos pasar por alto. Se trataría, entonces, de admitir una serie de limitaciones que supone, incluso, cuestionar la posición desde la que se escribe, evalúa o analiza este tipo de lírica. Pensar lo poético en clave historiográfica y dentro del marco de una lectura propia de la tradición vinculada al mundo clásico – esto es, para entendernos, una lectura de manual, tradicional, plana y controvertida desde ciertos puntos de vista –, conlleva la asunción de un canon preestablecido y, por tanto, asociado a las dinámicas de poder que posteriormente conviven con toda la red de discursos

²⁴ Véase al respecto el interesante artículo de McKay que analiza el vínculo entre temporalidad y basura en la poesía de Pacheco.

que nutren las imposiciones coloniales. Por tanto, resulta una obviedad que acercarse a este asunto conlleva un acto de responsabilidad en relación a los obstáculos epistemológicos que supone hablar del mundo indígena desde una posición tradicionalmente eurocéntrica o colonial en su sentido más amplio. Pero, para poder atender a estas limitaciones previas, conviene recordar aquí la cita de Hubert Matiùwàa:

A quienes escribimos en nuestro idioma, nos llaman poetas en lenguas indígenas. Para mí la poesía indígena no existe, porque lo indígena es una categoría racial que sirve para diferenciar las clases sociales; donde viva una lengua siempre va a existir la poesía. Escribir en idioma mè'phàa es un acto de reivindicación política para decir que, a pesar de todas las políticas hegemónicas de exclusión y de exterminio, nuestra cultura sigue viva (2017: 13).

Desde nuestro punto de vista, la cita nos sirve para aludir a esas limitaciones que debemos considerar y que constituyen una base para apoyar la lectura crítica de unos autores y una producción poética habilitada, por su carácter orgánico, a comunicar una relación *otra* posible con la naturaleza. En primer lugar, cabría señalar el tema de lo indígena. El término supone la vigencia y articulación de un concepto que trata de aunar en una sola realidad la inmensa red de culturas que habitaban el continente americano antes de su conquista, colonización y explotación en clave eurocéntrica. A día de hoy, si nos atenemos a la reclamación de Matiùwàa, la palabra indígena no solo se adhiere a una significación denotativa – define el concepto en su sentido léxico prístino, algo que igualmente sería problemático –, sino que, sobre todo, adquiere un sentido connotativo ineludible, de ahí todo ese mapa conceptual históricamente cifrado desde una visión colonial que reduce ese mundo indígena a una alteridad subalterna en toda su amplitud – cultural, étnica, política, ... –. Asumimos el término, por tanto, partiendo de este reconocimiento y, por tanto, como una limitación conceptual.

Por otro lado, la cita alude a la cuestión literaria. Nuevamente desde una perspectiva eurocéntrica y mediada por el impulso colonial –, sobre todo, aquel que alude a la conquista y colonización del imaginario (ver Gruzinski, 1991; Cruz Suárez, 2013) – sobreviene la posibilidad errática de asumir la literatura de las culturas americanas como un producto codificable solo a partir de su escritura, lo cual vendría a significar una más de las formas en las que el poder colonial se manifiesta, en este caso, a través de la alfabetización que lleva consigo. Esta presunción no hace justicia al amplio legado que la tradición oral ha dejado en todo el continente, que va desde los *harawi* (poesía amorosa) o los *haylli* (cantos de tipo sagrado) – textos en quechua y que cronistas como Felipe Guamán Poma rescataron para componer partes de su obra poética –, a los *Cantares mexicanos* (en náhuatl), que suponen una de las recopilaciones más amplias y estudiadas de la tradición lírica mesoamericana. Por otro lado, si bien en el caso mapuche los primeros textos escritos en mapudungun datan de finales del siglo XIX y, sobre todo, ya al inicio del siglo XX, la tradición oral precedente es milenaria. Basta observar los casos del *Epew* (cuentos, relatos), los *ül* (canciones), los *nütram* (diálogos, conversaciones) o los *ngülam* (consejos, recomendaciones) que precedieron²⁵ a la formalización de una literatura escrita y que constituyen una parte central en la codificación de un sistema literario-cultural arraigado y fijado sobre sus propios condicionantes sociales y culturales. En esta dirección, tal y como afirma Matiùwàa en la cita, la existencia de una lengua habilita una forma concreta de expresión ancestral que permite la transmisión cultural de toda la comunidad. La llegada de la escritura al continente americano supone, en este sentido, la posibilidad de que ese legado se fije en una forma de escritura concreta. Por tanto,

²⁵ Estas primeras escrituras literarias datan de comienzos del siglo XVII. Se trataba de obras escritas por misioneros o cronistas españoles. Tal es el caso del *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reino de Chile* (1606) de Luis de Valdivia, que incluye ejemplos de la lengua mapudungun.

tiene un valor puramente instrumental. Desde el siglo XX, dado ese valor instrumental, conviven en el mercado editorial dedicado a estas literaturas ediciones en lenguas propias con ediciones bilingües en español e incluso en inglés.

Por último, siempre siguiendo a Matiùwàa, estamos ante una literatura que asume una incuestionable posición reivindicativa y, por ello mismo, contrahegemónica²⁶. En su propia naturaleza se trata de voces que surgen con ánimo de denuncia hacia la situación histórica a la que se ha condenado a esas comunidades humanas. Por tanto, incluso a la hora de definir un marco o un contexto de producción literaria al que estas obras pudieran sumarse, este no sería en ningún caso el del marco de las literaturas hispánicas o en lengua española, dado que su carácter se forja precisamente a partir de una clara posición contrahispánica²⁷. El mundo colonial que se genera tras las violencias de la conquista se elabora en clave europea y se narrativiza desde esas lógicas, lo cual lleva aparejado la confirmación en aquel espacio colonizado de las estructuras de pensamiento, la fijación de una historia posible, el asentamiento de una nueva religiosidad y, por supuesto, la expansión de modelos culturales. En el trazo final de aquel mapa, la literatura de los pueblos nativos sobrevive como relato que se opone a esas estructuras coloniales. En esa diferenciación claramente demarcada por intereses de distinto orden, la naturaleza misma va a ocupar una posición distinta en las producciones literarias del continente, tanto las de origen criollo, como las de las comunidades nativas. Llevado al terreno de los temas y las obras que estudiamos en un proyecto como *Lit-Future*, no podemos olvidar que todas estas producciones tienen su origen en procesos ideológicos combativos que nos permiten reflexionar sobre la forma en la que los seres humanos hemos corrompido, intervenido o destruido los espacios naturales. Se trata de obras que, sin lugar a dudas, forman parte de una nueva mirada crítica hacia los problemas medioambientales causados por la acción humana en el tiempo del Antropoceno. No obstante, estas literaturas son producto también de una relación con el medio que no deja de ser así mismo una consecuencia necesaria de los restos de un colonialismo aún activado en los sistemas de producción, mercantilismo y difusión cultural. ¿Acaso estas obras no se incluyen en una tradición hispánica? ¿No se escriben y publican siguiendo las pautas y los gustos de un mercado editorial concreto? ¿No responden a las lógicas de la cultura hegemónica, aquella que va más allá de los marcos nacionales y que se relaciona con operaciones mucho más amplias? Incluso admitiendo que existe una clara diferencia entre muchas producciones hispanoamericanas contemporáneas y las que se realizan en la propia España, sin embargo, el conjunto de todas esas literaturas queda enmarcado en un mismo espacio de producción editorial, de mercado, si se prefiere, y de circulación de temas, formas e incluso gustos. Todo ello representa una forma de hegemonía a la que las literaturas de las comunidades indígenas no han sido históricamente invitadas. Esto confirmará, finalmente, una posición diferenciada, única, con respecto a la forma en la que la poesía de los pueblos nativos del continente americano presenta la naturaleza. Esa visión es lo que pretendemos significar en las páginas siguientes, puesto que nos ofrece una perspectiva epistémica distinta que potencialmente nos abre la posibilidad de entender el medio natural sin las contradicciones propias de las angustias ecológicas generadas durante el Antropoceno.

Naturaleza y poesía en convivencia orgánica

²⁶ Nos posicionamos aquí en las líneas de trabajo de Zavala (2006), Mignolo (2003) o Lienhard (1990), donde respectivamente se alude a cómo la poesía indígena queda fuera o es domesticada por el canon occidental, la manera en la que la poesía indígena se articula desde una posición subalterna o la forma en la que este tipo de poesía se disputa el monopolio colonial de la letra.

²⁷ Sería el mismo caso para las otras literaturas escritas en el contexto anglo, francófono o luso.

No cabe duda – siguiendo a Moore (2026) y Haraway (2015) – que a lo largo de la historia el grado de interacción con el medio de las distintas comunidades humanas no ha sido el mismo. Mientras que para algunas esa relación se ha medido en términos de interés económico – esto implica el registro completo de acciones sobre el medio –, para otras, esa relación se ha pautado según mecanismos de supervivencia que no necesariamente han tenido un impacto transformador violento sobre la naturaleza²⁸. Esta doble manera de asumir esa interacción con el medio conlleva, por tanto, una posición de responsabilidad con su cuidado completamente divergente. Mientras que para las comunidades coloniales-extractivistas la naturaleza representa una fuente de recursos encaminados a sostener una forma de vida – esto es, dentro de las lógicas de Antropoceno definidas por o el Capitaloceno²⁹ –, para las otras, la relación humano-naturaleza se inscribe en el marco de la ruptura de una dialéctica entre opuestos, adquiriendo así su unidad orgánica de existencia común. Esa distinta forma de relación entre el medio y el ser humano, se ve especialmente vigorizada en la fase histórica que indica el inicio de los grandes periodos colonizadores, concretamente, tal y como señala Todd (2015), con la conquista y colonización de América. El expansionismo europeo por el continente americano supuso la transformación del territorio de una forma decisiva. El mismo proceso conlleva, desde la perspectiva de los pueblos nativos de América (White 2017), una forma de violencia que abarca no solo lo que corresponde al sometimiento de esos pueblos, sino también contra los territorios y, por ende, la propia naturaleza. El mismo proceso de colonización, por esta razón, conlleva una mirada hacia el espacio conquistado que se expresa desde una naturaleza opuesta, dadas, también, las condiciones desde las que se elaborará una narrativa – claramente eurocéntrica – que terminará por dominar el espacio de una historia oficial para todo el continente. Se confirma, de esa manera, el silencio sistémico al que se condena a los pueblos y las culturas indígenas de todo el continente. Solo la exploración ya tardía de aquellos universos culturales empezó a mostrar todo el acervo cultural que durante los primeros siglos de la colonización fueron borrados – salvo excepciones concretizadas en los trabajos de algunos cronistas y misioneros, aunque siempre con cierto sesgo a la hora de aproximarse al asunto³⁰ –. Con el paso del tiempo, el interés por aquellas culturas trajo consigo, también, el interés por sus formas de expresión poética. En la recopilación de esa tradición oral – como antes vimos – y la fijación textual de los mismos se empieza a vislumbrar, para el tema que nos ocupa, la disolución de la dialéctica humano-naturaleza y, así mismo, su clara integración orgánica, hecho que finalmente se expande durante el tiempo y llega hasta materializarse en la producción poética contemporánea de las culturas indígenas de América. Escribe Cruz Suárez:

La lectura de estos poemas permea una posición enfrentada a los procesos de posesión y actuación sobre el medio natural implementados desde la fase colonial. Así mismo, implantan un discurso dotado de organicidad, estableciendo una relación directa con la

²⁸ Véase el trabajo seminal de Philippe Descola (2005) donde, tras pasar un tiempo conviviendo con los *achuar* (Amazonia), nos mostró – desde un punto de vista antropológico – que esta comunidad humana no concibe la selva como una entidad escindida de su propia vida social o cultural, sino engarzada a una red de relaciones sociales entre personas, plantas o animales.

²⁹ Cabe sumar aquí las formas de transformación territorial provocadas por la agricultura, abriendo el tiempo de lo que algunos estudios denominan el Plantacioceno (ver Haraway 2025; Davis, Moulton, van Sant y Williams 2019). Precisamente será la expansión agrícola uno de los causantes de los grandes procesos de colonización, hecho que significativamente marca una de las formas en las que se erige el dominio y control de unos pueblos sobre otros, tal y como indica Yusoff (2018).

³⁰ Véase el caso del anteriormente mencionado José de Anchieta o del propio Bernardino de Sahagún, entre otros.

naturaleza y haciéndose valer como respuesta y denuncia frente a la forma en la que el medio natural ha sido modificado durante siglos (2025: 28).

No cabe duda que, siguiendo esta línea, lo orgánico aquí conlleva la afiliación de este tipo de obras a un espacio propio, tanto a nivel cultural como epistemológico. Es decir, son obras que surgen a partir de una relación distinta con el medio y que, por ello mismo, van a reproducir las lógicas de un discurso contrahegemónico, tal y como señalamos en la introducción de este informe. Su fisionomía poética representa, en esa dirección, la reafirmación de una voz que se expresa en términos de reacción y reivindicación histórica contra lo hispánico.

Esa voz, por ello mismo, hay que entenderla como la rehabilitación de un discurso históricamente oprimido. Representa la visualización de un compromiso ético con el medio que las violencias sobre la naturaleza traídas desde Europa habían clausurado bajo el peso de una cultura dominante en su sentido más amplio. El estudio de la producción poética de los pueblos indígenas, de esa forma, da continuidad al proceso inverso de habilitación de una voz perdida en el tiempo que ya los propios poetas de las comunidades indígenas habían iniciado a la hora de escribir desde esa posición a la que política, social y culturalmente se habían visto abocados por el peso del magma colonial. Dentro de este notable interés y visibilidad que las poéticas de las comunidades indígenas han adquirido en las últimas décadas, Violeta Percia (2019) nos sugiere observar la manera distinta en la que la propia palabra poética se concibe desde esos ámbitos culturales. Para Percia estas voces surgen, a la vez, de un compromiso comunitario que abraza en su seno tanto a la memoria como la resistencia del pueblo históricamente oprimido y silenciado y, asimismo, de la toma de conciencia de una interacción, en clave cultural, con una naturaleza que forma parte integral de una existencia que se sacraliza en esa misma unión indivisible. Se trata, para esta crítica, de una “palabra convocante” que abre nuevas maneras de pensar, percibir y de sentir la nuestra relación con el mundo. Este hecho hace que desde esa palabra poética se constituya el tiempo de un encuentro entre espacios, lenguajes y culturas distintas, fenómeno que tensa los límites entre la propia naturaleza, la identidad o el propio cuerpo. Estas voces se alzan no solo por su condición poética, sino también política que contraviene o se enfrenta a la *gramática dominante* y con ello se forja un territorio de pensamiento diferente al de los cánones eurocéntricos impuestos por las lógicas coloniales (Percia, 2019).

Es interesante citar a Jasmín Belma Shagulian (2023), pues, si bien su estudio se centra en la poesía mapuche, a nuestro juicio se pueden observar similitudes en la forma en la que otros pueblos indígenas se relacionan con la naturaleza en todo el cono Sur. Shagulian explora la manera en la que este tipo de poética conforma una suerte de resistencia contra las políticas extractivistas, hecho que destaca el fuerte lazo de interdependencia que se produce entre los seres humanos y la naturaleza, a la par que se otorga una voz a los seres *más que humanos*. El trabajo pone de relieve la manera en la que poetas como María Teresa Panchillo o Ricardo Loncón Antileo ilustran una posición crítica frente a la destrucción del medio ambiente y la usurpación del territorio. Además, de eso, Belma Shagulian nos propone una mirada a la cosmovisión indígena a partir del análisis del concepto andino de *pachakuti*³¹, término que constituye una suerte de mitema en la literatura indígena que la autora explora – tal es el caso de autores como Fredy Chakangana, Lorenzo Aypallán y Vito Apūshana –. Desde esta posición preestablecida que alude a una mirada distinta a la naturaleza, estos poetas nos muestran cómo la cosmovisión pachakuti genera un proceso cíclico de destrucción y renovación del

³¹ El término combina *pacha* (“mundo” o “tiempo-espacio”) con *kuti* (“retorno” o “cambio”), y que en las cosmogonías andinas significa una vuelta del mundo, un quiebre o cataclismo que reorganiza el orden de las cosas.

mundo, alejándose, por tanto, de la visión occidentalista que fija las claves de un colapso o apocalipsis como fin posible para ese mismo mundo. Además, la autora señala la manera en la que los poemas otorgan agencia a otras formas de vida biológica y material (desde animales hasta ríos) para denunciar la forma en la que el extractivismo explota la naturaleza. De esa manera, se permea, nuevamente, la relación orgánica que se establece en todos los niveles de la existencia en ese medio natural.

Por otro lado, en su *Antología de poesía indígena latinoamericana. Los cantos ocultos* (2008), Jaime L. Huenún Villa nos presenta una colección de textos escritos en distintas lenguas originales – mapudungun, aymara, maya, guaraní, chontal o quechua, entre otras – junto con sus traducciones al español. Esta obra no consiste tan solo en presentar una serie de poetas y sus trabajos, sino que, mucho más allá, constituye un alegato a favor de la recuperación de unas voces que han logrado resistir al olvido y que, en su ejercicio poético, muestran la manera en la que el mundo indígena se integra en una sola naturaleza, dando forma a una vida, una muerte, unos espacios naturales y unos procesos rituales que se imprimen en la piel misma de la expresión poética de las comunidades indígenas. Huenún enfatiza el valor de la oralidad y la conexión que desde la palabra se establece entre la naturaleza y las formas de vida de toda la comunidad, mostrando cómo esa unión indisoluble palabra-naturaleza se debe entender como presencia viva y actante en todos esos cantos o poemas.

En esta misma dirección, pero a partir de abarcar un ámbito mucho más amplio, nos encontramos con la antología de José Zuleta *Poesía indígena de América* (2019). En esta obra podemos navegar – a través de las distintas voces presentadas y dentro de un orden preestablecido a partir de distintas regiones culturales – desde Alaska hasta la Patagonia. Nuevamente, en el libro se manifiesta la historia de la exclusión del mundo indígena por parte de las potencias colonizadoras y la cultura dominante que estas imponen. Frente a esa corriente hegemónica, nuevamente las voces de estos poetas se presentan como el albacea de una resistencia frente al olvido. De igual forma, el libro conversa con temas como la identidad, la memoria y la naturaleza – astros, cordilleras, bosques, ríos y seres vivos en general – que dan forma a la cosmovisión poética de esas comunidades y a su relación íntima con *una verdad* del mundo en el que vivimos.

Para cerrar este apartado, haremos mención a un artículo menos referenciado pero que aporta una mirada ecocrítica al tema de la poesía indígena que encaja con la perspectiva general que aquí defendemos. Se trata de un artículo de Lubo (2021), en el que se presenta la estrecha relación que se produce entre la poesía indígena y la naturaleza, proponiendo un marco conceptual desde el que podemos leer las poéticas indígenas de Latinoamérica y el Caribe a partir de su concepción no dualista (naturaleza-humanos). De esta manera, se apunta nuevamente hacia una forma de poesía que se expresa desde una estructura de pensamiento circular y cosmológico. En este sentido, la poesía actúa como un mecanismo de integración estético y *ecopoético* a partir del cual se forja el medio natural desde el que emerge el sujeto poético y el mundo simbólico de los pueblos indígenas.

Otras antologías, mismo compromiso poético

El interés por la obra poética producida en estas comunidades humanas del continente americano se vio altamente enriquecido con los trabajos de Miguel León-Portilla. Sus estudios sobre cultura y literatura indígena – y especialmente náhuatl³² – ayudaron a resignificar este

³² No podemos olvidar aquí la importancia que ha tenido, tanto como material histórico como literario, *Los cantares mexicanos* y *Romances de los señores de Nueva España*, colecciones de textos del siglo

tipo de producción cultural, anteriormente vista como menor o incluso folklórica. Los trabajos de León-Portilla mostraron el sentido profundo de la tradición filosófica náhuatl, la existencia de una tradición poética muy elaborada y la posesión de un pensamiento particular sobre lo divino, la vida, la muerte o el tiempo. Su antología, *La tinta negra y roja* (2008), reúne una colección de textos poéticos en náhuatl provenientes de la tradición oral y escrita recuperados de códices, antiguas transmisiones y crónicas. Cada fragmento escrito en la lengua original lleva en página enfrentada la versión en español aportada por León-Portilla. El libro en su conjunto abre el camino a toda una forma de percibir el mundo que encaja con el patrón general de una cosmovisión que integra lo humano y la naturaleza de forma orgánica. La idea de una sabiduría ancestral que se manifiesta en las formas de vida de aquellos pueblos deviene en anclaje desde el que podemos observar los valores intrínsecos de la cultura nahua. A partir de ahí se permea la visión de la muerte, la tierra, la guerra, el sensualismo o el amor y la manera en la que todos estos temas se redefinen a partir de la forma reflexiva en la que se expresa lo divino, las relaciones con otros seres humano y, sobre todo, con la naturaleza.

Otra antología que muestra el interés alcanzado por estas obras poéticas desde los inicios del siglo XXI es el trabajo de Mora, Fanabella y Cuinao (2009)³³ *Hilando la memoria. 14 mujeres mapuches*. Ya desde el título se reivindica una posición femenina tanto frente a la visión de un mundo concreto como a su forma de expresarlo a partir de la palabra poética. Hilar aquí indica la forma simbólica en la que se teje algo más que estructuras líricas comprometidas con la belleza expresiva. Lo que se expande en ese telar es la huella de una memoria tanto colectiva como personal – testimonial en muchas ocasiones – de un pueblo arrojado históricamente al olvido y abocado a vivir en desigualdad. La cosmovisión del pueblo mapuche se presentifica desde esa visión femenina que resignifica el sentido de lo original, de la tierra o la naturaleza entendida como una totalidad con la que tenemos una deuda. De ahí la importancia tanto de la memoria y la identidad como su relación con el cuerpo entendido como espacio poético y también político. Pero no solo eso, la obra recupera también la tensión que permanece aún entre la idea de tierra (en su sentido más orgánico), territorio (vinculado a la posesión y delimitación) y la violencia colonial que se perpetúa hasta la actualidad. Esa dialéctica sirve para mostrar la manera en la que la naturaleza, en el contexto cultural mapuche, constituye una frontera última, un espacio que necesariamente escapa a las lógicas de tenencia o posesión en clave jurídica o administrativa impuesta por la territorialidad colonial. Los poemas, además, muestran el diálogo que se produce entre la tradición oral ancestral del pueblo mapuche y las formas de escritura actual, de tal manera que posibilitan, también, la emergencia de la interacción en el cuerpo textual de la memoria ancestral de esa comunidad humana y la lucha cultural en la que se inscribe su derecho a existir como tal. El libro recoge poemas de Graciela Huinao, Adriana Paredes Pinda, Roxana Miranda Rupailaf, María Isabel Lara Millapán o Faumelisa Manquepillán entre otras. En todas ellas se hace firme tanto un compromiso sociopolítico reivindicativo como la presencia de unas voces que nos conecta a una visión del mundo y la naturaleza integradas de manera orgánica.

Por último, señalaremos a continuación otra antología a la que merece la pena atender en relación a la forma en la que se articula, desde la poesía de las comunidades indígenas – una

XVI que, fuera de la visión que tienen las antologías modernas, sin embargo, son fuentes filológicas de gran valor para el estudio de la poesía náhuatl. En el ámbito de esta poesía, cabe mencionar también las antologías de Brinton (1887) y de Tejada y Onofre (2012).

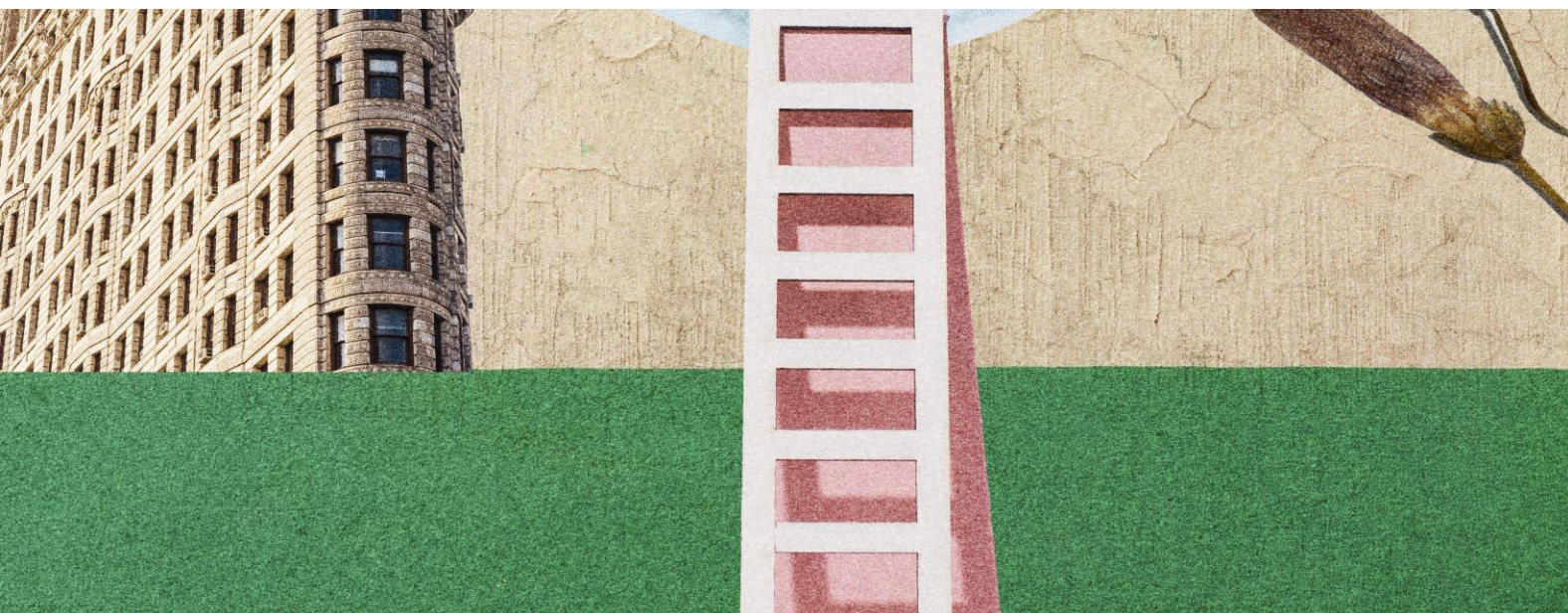
³³ Esta antología es una re-edición de una anterior publicada en 2006, pero que añade a las 7 poetas incluidas en la primera, otras 7 en la de 2009.

relación posible con el medio natural. Se trata de *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta* (Rocha Vivas y Villa Lagarcha, 2010). Esta antología representa un amplio trabajo que recoge tanto poemas provenientes de la tradición oral, como de textos escritos dentro del territorio de la actual Colombia. A diferencia de la antología que anteriormente hemos mencionado, esta obra se articula en torno a la recuperación de relatos míticos, cantos, leyendas y poemas que han dado voz a numerosas comunidades humanas (ingas, cametsá, nasa, yanacona, uwa o iku, entre otras) que tradicionalmente se expresan poéticamente a través de la oralidad. Este hecho da pie a que la antología reúna numerosas formas de expresiones poéticas ancestrales que se han conservado en el tiempo gracias a la tradición oral y que, por lo tanto, asumiendo lo que decíamos al inicio a partir de la cita de Matiùwàa, conforma el sustrato original de la propia literatura indígena. La estructura del libro corresponde a la fijación de secciones que se relacionan con distintos territorios de la actual Colombia (desde el monte amazónico a los Andes en su vertiente norte y sur, o la Sierra Nevada). Nuevamente, estamos ante una antología poética que sirve de escenario para la representación de la cosmovisión indígena y su emergencia a raíz de la palabra que dice, señala y sitúa un mundo en orden natural. Las manifestaciones simbólicas en los mitos, las ceremonias, la vida social de aquellos pueblos y su relación con la naturaleza conforman ese marco poético que hace traslúcida una relación ancestral con el medio natural. La importancia del *tiempo primero*, de un mundo pre-humano que ya tiene sentido, que cobra vigencia y significado mucho antes de que la palabra lo llene de visiones posibles, mana como tema en el título con que el que los antólogos firman este libro. De ahí ese “antes el amanecer”, ese tiempo anterior, naturaleza en estado puro de la que surge la vida y la palabra que después lo nombra; de ahí también el valor simbólico que se le da a un conocimiento ancestral pre-humano que esas comunidades han atesorado como forma de vida y relación con el medio natural, expresando su delicada y frágil pertenencia, su adhesión sin dialéctica, sin opuestos, por tanto, nuevamente, orgánica.

Conclusiones

Tal y como sugiere Cruz Suárez (2025), el imaginario que despliega la poesía de las comunidades indígenas de América no resulta homologable al de las potencias colonizadoras, en la medida en que se inscribe en concepciones del tiempo, del mundo material y de la experiencia vital sustancialmente divergentes. Estamos, en definitiva, ante epistemes distintas. En estos discursos poéticos no se reproducen las preocupaciones asociadas a los regímenes de vida configurados por el desarrollismo industrial y tecnológico, dado que la continuidad histórica de las comunidades indígenas no ha dependido —como lo demuestra su devenir histórico— de los mismos dispositivos de crecimiento económico y productivo que han sustentado a las sociedades colonizadoras. En su lugar, se perfila una relación de carácter orgánico con el entorno, fundada en una cosmovisión ancestral que concibe al ser humano como indisociable del medio natural que lo constituye. De esta concepción se deriva una ética de corresponsabilidad con la naturaleza, basada en prácticas de coexistencia y cuidado. En tal sentido, las voces de la poesía indígena, desde su inscripción ecológica y su lógica relacional con el territorio, dialogan y enriquecen las narrativas contemporáneas que cuestionan críticamente los efectos de un modelo de desarrollo concebido de manera reductiva, cuyas consecuencias han sido la progresiva degradación de los ecosistemas y hábitats naturales.

Por último, la inclusión de un apartado específico sobre este tipo de poesía responde a la intención de visibilizar, en un proyecto de estas características, unas voces que enredan en una sola entidad orgánica a la naturaleza y la palabra que la nombra. Se trata de toda una modalidad de cultura que no se entiende desde la escisión naturaleza-humano, sino que se comprende desde su unión indisoluble. Dicho de otro modo, la literatura hispánica de temática ambientalista, ecocrítica, extractivista, etc., se escenifica sobre un territorio en conflicto, representa en sí misma una suerte de dialéctica entre lo humano y la naturaleza que ahora se quiere preservar; por tanto, sigue existiendo en esa literatura la huella de una división clara entre un “nosotros” y un “aquello”. En cambio, en la poesía de la que aquí hemos hablado, esa dialéctica se desvanece. Estamos ante un “nosotros” pleno, sin paradigmas ajenos. La palabra aquí constituye el sonido natural de esa estructura más-que-simbólica, forma unificada – si se prefiere –, sin marcas o separaciones, sin sesgos que aluden a una posible asociación forzada. Las voces de estos poetas alegan, así, que una manera distinta de interacción con el medio natural es posible, rompiendo con ello las tradicionales lógicas de la violencia extractivista y de los intereses creados bajo los postulados *darwinistas* del Antropoceno.



II. 2. Perspectiva ecofeminista: el cuerpo de la mujer/el cuerpo del árbol en la poesía de Liliana Lukin

El ecofeminismo es un movimiento complejo y proteiforme situado en la encrucijada del feminismo y la ecología. El término fue acuñado en Francia por Françoise d'Eaubonne en 1974, en el crisol de un feminismo francés de raigambre más bien teórica, que se había desarrollado bajo el impulso clave de Simone de Beauvoir. La sospecha de un retorno de la esencialización de lo femenino ha frenado el desarrollo del ecofeminismo en Francia (cf. Larrère). En cambio, en América del Norte y en Australia, se ha desarrollado una profunda reflexión acerca de las raíces filosóficas de un paradigma occidental en el que se consideran la naturaleza y la mujer como inferiores, vueltos “naturalmente” objetos de dominio por el hombre. Ejemplos paradigmáticos de esta concepción serían las obras de la australiana Val Plumwood, la española Alicia Puleo y la estadounidense Karen Warren. Esta línea de pensamiento, vinculada con la revisión crítica de la historia de la filosofía marcada por el antropocentrismo y la falocracia, se distingue de otra vertiente del ecofeminismo, asociada más bien con las luchas ambientalistas del Norte y del Sur. De hecho, el ecofeminismo se ha desarrollado también al calor de las movilizaciones antinucleares en los EE.UU.³⁴ y contra los estragos del extractivismo en el Sur global³⁵.

En el caso de los colectivos de mujeres latinoamericanas, muchas veces pertenecientes a comunidades indígenas, se ha observado una creciente desconfianza frente a las luchas por la emancipación femenina, consideradas como situadas en la matriz colonial. Las luchas ecofeministas han tenido pues un marcado anclaje popular e interseccional ya que defender el territorio como mujer supone muchas veces llevar a cabo una resistencia en varios frentes a la vez: anticapitalista, antirracista, antipatriarcal y decolonial. Tales luchas no manifiestan una voluntad de apropiación paralela al gesto extractivista capitalista, sino una tentativa de poner en el centro de las relaciones entre las personas y con las entidades no humanas, lo que se intuye como propio de un modo femenino de habitar la tierra: el cuidado. De hecho, según la socióloga argentina Maristella Svampa,

El lenguaje de valoración de las mujeres, enmarcado en la cultura del cuidado, tiende a expresar un *ethos* procomunal potencialmente radical, que cuestiona el hecho capitalista desde el reconocimiento de la ecodependencia y la valoración del trabajo de reproducción de lo social. En su versión libre de esencialismos, el ecofeminismo aporta una mirada sobre las necesidades sociales, no desde la carencia o desde una visión miserabilista, sino desde el rescate de la cultura del cuidado como inspiración central para pensar una sociedad sostenible, a través de valores como la reciprocidad, la cooperación y la complementariedad (Svampa, 2015: 127).

El énfasis en el cuidado entra en resonancia con el trabajo de otras investigadoras feministas como la estadounidense Joan Tronto o la española Yayo Herrero, por ejemplo. Ahora bien, el pensamiento de Svampa ha sido emblemático por teorizar el ecofeminismo latinoamericano desde el crisol de las luchas populares. Es el caso también de otras ecofeministas, como la teóloga brasileña Ivonne Gebara o la activista ambiental ecuatoriana Ivonne Yáñez.

³⁴ Véase al respecto la antología *Reclaim* editada por Emilie Hache (Cambourakis, 2016).

³⁵ La figura más influyente para el extractivismo agrario tal vez haya sido Vandana Shiva.

De hecho, desde América latina, la concepción de una cultura del cuidado se construye muy expresamente en contra de una cultura del saqueo y del extractivismo (bajo todas sus formas: minera, agraria, forestal, etc.). Son muy variados los movimientos que están en la encrucijada de las luchas contra la violencia de género, por la igualdad, la justicia, la soberanía alimentaria y la defensa de los territorios de los pueblos “originarios”. De ahí la equiparación entre el territorio y el cuerpo: las luchas por el “cuerpo-territorio” abarcan un abanico muy amplio de preocupaciones por los derechos sociales y medioambientales basados en la recuperación del control de estos territorios, condición *sine qua non* del acceso a los medios de subsistencia.³⁶ Paralelamente, el cuerpo es reapropiado como lugar de experiencia, libertad y empoderamiento, en un gesto que desafía los recortes conceptuales más habituales: “el cuerpo entendido como cuerpo-territorio es una imagen-concepto surgida desde las luchas, logra poner de relieve unos saberes del cuerpo (sobre cuidado, autodefensa, ecología y riqueza) y a la vez desplegar la indeterminación de su capacidad, a saber, *la necesidad de la alianza como potencia específica e ineludible*” (Gago, 2019: 99). Verónica Gago destaca asimismo el hecho de que tal concepción expresa una preocupación por lo común, por la pertenencia: «se ‘tiene’ en el sentido de que se es parte. No se tiene como propiedad, no se posee. Ser parte implica entonces reconocer la ‘interdependencia’ que nos compone, que hace posible la vida. [...] La referencia a la vida no es abstracta, sino arraigada a los espacios, los tiempos, los cuerpos y las combinaciones concretas en las que esa vida se despliega, se hace posible, se hace digna, se hace vivible” (Gago, 2019: 98).

Esta confianza en el saber del cuerpo y en su potencialidad política resulta muy pertinente dentro de una perspectiva ecofeminista, en la que es importante superar los dualismos heredados de la estructuración patriarcal y colonial de las sociedades latinoamericanas. Desde una perspectiva antidualista análoga, en su antología *Reclaim*, Émilie Hache presentaba su corpus afirmando: “No son textos sobre el ecofeminismo, sino textos ecofeministas, para los cuales la escritura parece constituir uno de los lugares de elaboración [...]. Esta dimensión experimental y creativa del corpus ecofeminista [...] me parece [...] fundamental. Esas mismas mujeres que inventaron formas políticas inéditas dando lugar al cuerpo, a la imaginación, a la estética, a las emociones e incluso a la magia, [...] también prestaron una atención particular a la forma de su discurso” (Hache, 2016: 16). En definitiva, no hay lucha ecofeminista, entonces, sin un nuevo lenguaje que la sostenga. Es lo que vamos comprobar ahora con un breve estudio de un poemario de Liliana Lukin.

En su famosa oda a “La agricultura de la zona tórrida”, Andrés Bello celebraba las virtudes de la agricultura, virtudes tanto morales como materiales. Para hallar sus “durables goces”, Andrés Bello invitaba a los americanos a ampliar las superficies dedicadas a los cultivos: “el intrincado bosque el hacha rompa,/ consuma el fuego; abrid en luengas calles/ la oscuridad de su infructuosa pompa” (vv. 210-213). La oda presentaba a los campesinos como una

³⁶ Yáñez explica de forma directa y convincente la convergencia de las luchas decoloniales, feministas y ecologistas: “I will compare extractivism to violence against women using the theme of ‘alternatives’ and you will see precisely why. The thing is, that when a community says: “we don’t want mining”, what happens? The state, the companies, the intermediary NGOs come and tell them, “Well, fine, you don’t want mining, so what is your alternative?” And, of course. The communities say: “Our way of living, this is our alternative. The only alternative is no mining. But, the state, or the companies, they’re not satisfied with that answer. So, they demand that they be given an alternative. And why do I want to compare it to violence against women? I want to show what “alternative” means in a context of resistance. If a woman says “I don’t want you to touch my body without my consent,” imagine a scenario where the abusive man says to her, “You don’t want me to touch you, so what’s the alternative?” No, what is the alternative?” (5) Véase también la compilación de Cruz Hernández y Bayón Jiménez.

“caterva armada [...] de corvas hoces” (v. 256) y describía el cambio producido en el paisaje después de la destrucción de los bosques:

Ya de lo que antes era
 verdor hermoso y fresca lozanía,
 sólo difuntos troncos,
 sólo cenizas quedan; monumento
 de la dicha mortal, burla del viento. (vv. 247-251).

Estas dos citas remiten a una escena de guerra, con gente “armada” y tierra saqueada de la que sólo quedan cenizas. La retórica de Andrés Bello sugiere que la transformación de los ecosistemas silvestres de América latina desemboca en escenarios de conflictos armados; el espacio selvático se convierte por lo tanto en un “teatro de operaciones”. *Teatro de operaciones*: así se titula un poemario de la escritora argentina Liliana Lukin (1951-) publicado en 2007. Tanto en 1826 como en 2007, la deforestación (mediante talas e incendios) es la etapa preliminar al cultivo intensivo de especies vegetales importadas. ¿Cómo interviene el hecho de ser mujer y escribir en tanto mujer en este proceso característico de las sociedades humanas de todos los tiempos (Harrison) y más aún tardomodernas? El poemario de Lukin ofrece a estas preguntas una respuesta original.

Se trata de un hermoso libro, cuyos poemas van escandidos por fotografías y grabados. Las fotos de Gustavo Schwartz representan primeros planos de árboles talados y funcionan de manera indicial al ilustrar la circunstancia de escritura del libro que explicita el primer poema:

La sierra eléctrica trabaja
 sobre los troncos peligrosos.
 Mi estancia entre los pinos
 se ha vuelto literaria:
 en la trepidación del sonido
 contra el cual despegar
 mi escena de escritura,
 escribo con *temor y temblor*.³⁷

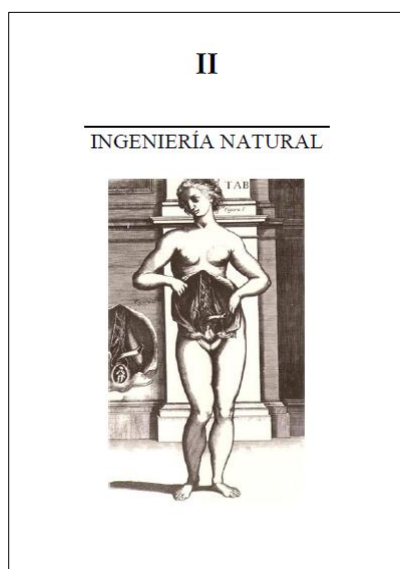
El “teatro de operaciones” es al mismo tiempo visual (lo que se vislumbra desde la ventana del escritorio) y sonoro (la trepidación de las motosierras); invade la “escena de escritura” sin lograr paralizarla. De hecho, el resto del libro es un intento de circunscribir espacios de reflexión e interrogación que permitan testimoniar acerca de “una forma de exterminio” y de sus efectos en la mujer que escribe:

[...]
 Y esa música de un serrar
 que precede suave a las fogatas,
 pone en correspondencia
 mi cuerpo con la naturaleza:

 vuelvo a mezclarme con el humo
 y me atraviesa el perfume
 de una lenta aniquilación. (poema 6)

³⁷ Cursiva de la autora. El libro consta de dos partes que contienen ambas una serie de poemas numerados. El libro no contiene ninguna paginación.

Las cuatro fotografías de la primera parte funcionan como registro visual, evidencia y prueba, de esta “aniquilación”: se pueden ver los troncos cortados y derribados, tomados en general en primer plano, sin mucha distancia, de tal forma que no es posible reconstruir visualmente el “teatro de operaciones”. La intención de los artistas (poeta y fotógrafo) parece más bien haber sido la de proporcionar, en medio de la tala masiva, una visión cercana de la corteza y del interior de los troncos cortados. Además, los grabados que escanden el poemario alcanzan a dar un contenido preciso a esta “correspondencia” de “mi cuerpo con la naturaleza”. Se trata, por un lado, de los grabados de Hilda Paz que presentan un cuerpo femenino fragmentado, desprovisto de rostro, o al revés un rostro sin cuerpo, dotado de una lengua que es también un marcapáginas, abarcando así la palabra oral y el libro impreso en un mismo grito. También se hallan láminas anatómicas antiguas, como la que encabeza la segunda parte del libro.



Se trata de una lámina anatómica que pertenece al libro de Pietro da Cortona publicado en 1618: *Tabulae anatomicae*. En cuanto a la tapa del poemario, resulta de la superposición de una foto de Schwartz con la parte central de esta lámina. ¿Qué significado encierra la referencia insistente (desde el mismo título) a la anatomía? ¿Qué nos enseña la referencia anatómica acerca del doble compromiso de la autora en este poemario: las dimensiones feminista y ecologista? ¿Se puede hablar de un verdadero ecofeminismo de Lukin en este libro?

Para contestar estas preguntas, volvamos a la dimensión visual del poemario. Las fotos de los troncos cortados dialogan con los poemas. La primera del libro ostenta muy claramente las distintas partes del tronco: el núcleo, el duramen, la albura, el cámbium y la corteza. El “dibujo/ desnudo de los círculos concéntricos” permite recapitular la edad del árbol, conocer los avatares de su existencia marcada por episodios de sequía o inundación, por ejemplo. Pero este conocimiento supone “un futuro de utilidad para el árbol caído” (poema 2), o sea: es un conocimiento inseparable de la muerte del objeto estudiado, de tal forma que conocer el árbol supone haberlo derribado. Sólo así se vuelve posible contar los círculos concéntricos que se pueden observar en el corte.

La proximidad entre conocimiento y muerte es también característica de la anatomía. David Le Breton nos lo recuerda al señalar que la casa natal del famoso anatomista Vesalio (1514-1564) en Bruselas, se encontraba cerca de una plaza donde tenían lugar las ejecuciones públicas. Según Le Breton,

Históricamente, además, parte de la naciente ciencia de la anatomía tomó forma a la sombra de los patíbulos (o en la soledad nocturna de los cementerios), donde yacían los cadáveres hasta ser desechados. Las primeras observaciones de Vesalio sobre la anatomía humana tuvieron su origen en esta mirada desapegada, que olvidaba metódicamente al hombre y sólo consideraba el cuerpo (Le Breton, 1988: 56³⁸).

Con la anatomía renacentista se opera, según Le Breton, una verdadera revolución ontológica. El cuerpo deja de ser la manifestación tangible de una presencia humana para llegar a ser un objeto separable de la persona: “Los anatomistas son los primeros modernos en separar al hombre de su cuerpo” (Le Breton, 1988: 44). No es baladí que la *Fabrica [De humani corporis fabrica]* de Vesalio se publique en 1543, el mismo año que *De revolutionibus* de Federico Copérnico. El abandono del geocentrismo, el debilitamiento de una visión holística de la creación en la que la presencia humana tiene un sentido dado por el creador, son evoluciones fundamentales que de alguna manera repercuten en la concepción moderna del cuerpo a partir del siglo XVII: “La definición moderna del cuerpo implica que el hombre está aislado del cosmos, aislado de los demás, aislado de sí mismo. El cuerpo es el residuo, la parte irreductible de estos tres alejamientos” (Le Breton, 1988: 48).

Sin embargo, Le Breton no habla de un cuarto corte, el que separa al varón de la mujer, asociada con la naturaleza en general, en el mismo proceso de afianzamiento del dualismo moderno. En este cuarto corte, sin embargo, la función histórica de la anatomía también ha sido clave. Carolyn Merchant ha mostrado la transformación profunda que sufre la concepción de la naturaleza entre el fin de la Edad Media y la primera modernidad. Antes y durante el renacimiento, la naturaleza se asociaba con la figura de la madre nutricia; se consideraba como un ser vivo y dador de vida. Según Alicia Puleo, Bacon y Descartes terminan “con el animismo renacentista [...]. En el siglo XVII, el universo ya no será concebido como un organismo viviente, sino como un reloj al que sólo un ignorante podría adjudicar vida” (Puleo, 2019: 105). Esta transformación es acompañada por una mutación de la relación entre la mujer y el saber. Según Merchant, las mujeres eran tradicionalmente detentoras de muchos saberes acerca de la medicina, las plantas, la fertilidad, etc. A partir del siglo XVII,

En la cambiante historia de la disección humana desde la Edad Media hasta el Renacimiento, los secretos de las mujeres evolucionaron desde los secretos conocidos sólo por y para las mujeres hasta los secretos que los cuerpos de las mujeres podían revelar a través del estudio científico de la anatomía femenina (Merchant, 2008:156).

El estudio de la anatomía femenina se convierte así en paradigmático: conocer los secretos de la naturaleza implica abrir su cuerpo de mujer, con violencia si es necesario. Esta idea está muy presente en los textos de Francis Bacon, quien asimila la investigación científica a la tortura cuando se sirve de artefactos para conseguir la verdad. Afirma Carolyn Merchant:

sus escritos [de Bacon] describen la naturaleza como una mujer a la que hay que torturar con inventos mecánicos; recuerdan mucho a los interrogatorios de los juicios por brujería y a las herramientas mecánicas que entonces se utilizaban para torturar a las brujas (2021:253).³⁹

³⁸ La traducción es mía como para todas las citas cuyas referencias bibliográficas finales no remiten a una edición en castellano.

³⁹ Larrère insiste en la misma idea: “Metáforas como ‘tierras vírgenes’, ‘la guerra del hombre contra la naturaleza’ que pueden asociarse a la idea de ‘penetrar en los secretos de la naturaleza’, o ‘luchar contra la naturaleza para descubrir sus secretos’, sugieren agresiones sexuales a la naturaleza, o a una

Según Park and Merchant, este es el significado profundo del frontispicio de la *Fabrica de Vesalio*.⁴⁰ La escena es conocida y ha sido muy comentada. Vemos a Vesalio en el centro de un teatro de disecciones, al lado de un cuerpo femenino cuyos genitales y vientre están expuestos a la vista y al voyeurismo de los espectadores. Park observa: “El cadáver está expuesto de una forma calculada para llamar al máximo la atención sobre sus genitales, al estilo de los grabados eróticos contemporáneos”.⁴¹ El erotismo es claramente asumido en el grabado de Cortona que retoma Lukin: la mujer, joven y hermosa, abre sus propias entrañas y las ofrece a la visión del varón. Aunque la ficción visual de Cortona embellece lo que el teatro de disección de Vesalio expone en toda su crudeza, se prolonga la misma violencia que consiste en abrir el cuerpo y ofrecerlo al voyeurismo masculino. También el público, de alguna manera, consiente con este acto de violencia. Según Merchant,

El entorno enmascara la violencia del acto de disección y el acto violento consentido del observador. En palabras de Devon Hodges, ‘el anatomista corta, disecciona, despelleja, desgarrar y desgarrar el cuerpo para conocerlo’. Al participar en la visión, el observador se une a la disección. El escenario controlado separa las partes del cuerpo; el teatro cuidadosamente diseñado separa al observador del objeto dominado. En términos de Foucault, conocer un cuerpo diseccionado es ‘dominarlo, conquistarlo, someterlo, disciplinarlo y castigarlo’ (Merchant, 2008: 157).

Volvamos ahora al texto de Lukin. ¿De qué manera se insertan los poemas en este “teatro de operaciones” tan marcadamente moderno? Esto es, un teatro que hace visibles los cortes de la modernidad que separa tajantemente el sujeto de su cuerpo, del cosmos, de Dios, de lo femenino. Me parece que la respuesta a la pregunta pasa por *la puesta en entredicho de la mirada* en el texto de Lukin.

La primera parte del libro, titulada “Campo quirúrgico”, se parece a un diario en el que el sujeto poético, en una primera etapa, se esconde detrás de la ventana; los obreros forestales le parecen “hombrecitos lejanos que operan/ máquinas sobre las frondas, el musgo, / la densa capa de hojaldre de lo vivo. //Ellos tienen algo de lo que hacen:/ astillados, indiferentes a su propia/quemazón” (poema 3). El yo parece poder salvaguardarse, pero cuando se decide a salir, se expone a sentir su parentesco íntimo con los árboles cortados:

Hoy al fin he salido a mirar
algo que no soy, el lago
alrededor del estrago
de los trabajos: tuve que salir
a distraer mi cuerpo del daño
visible: dolores al escribir,

mujer, pasiva y sumisa. Bacon utiliza metáforas de este tipo cuando retoma la idea, ya presente en la Antigüedad de que el proceso judicial puede servir de modelo para la investigación de los secretos de la naturaleza. Para ello, utiliza el vocabulario de la violencia, la coacción e incluso la tortura: ‘Los secretos de la naturaleza tienen más probabilidades de revelarse bajo los experimentos que cuando siguen su curso natural’ (Bacon, *Novum organum*, 1620, I, § 129, citado por Hadot, 2004: 107)” (Larrère, 2012: 88).

⁴⁰ El tratado completo de Vesalio, con su frontispicio, se puede telecargar desde la Universidad de Valladolid (<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15161>).

⁴¹ Es una cita de Merchant (2008 : 156), quien a su vez cita a Katharine Park, *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection* (New York: Zone Books, 2006), 256.

árboles segados de raíz. (poema 5)

Cada paseo por el “teatro de operaciones” reitera “este dolor por los árboles talados,/ serán el peso en mi modo de pisar”. La aliteración de la “p” parece señalar la interiorización progresiva de este duelo doble: una pérdida sufrida por el bosque y por el sujeto poético. A medida que avanzamos en el libro, estas pérdidas se confunden y se refuerzan mutuamente: “aquellos árboles/ otra vez caen en mí”. Se abre progresivamente un hiato entre este dolor sentido interiormente y las modificaciones del paisaje. Una vez derribados los árboles, se abre un panorama que se le “revela como obsceno” al sujeto poético (poema 11). El yo no puede no mirar (“soy ésa,/ la que vio cómo los árboles cayeron/ y no puede hacer a un lado la cabeza”, poema 12) pero al mismo tiempo no existe una mirada pura, espontánea. La propia mirada ha sido determinada por siglos de reificación de la naturaleza y del cuerpo de la mujer. El yo sabe que “Lo despejado crea ‘la vista’” (poema 13); “Hay algo en la composición del mundo afuera qua actúa/ como imán: no deja en paz/ al ojo” (poema 14).

A partir de ahí, el yo intenta percibir el lugar fuera de la aprehensión tan engañosa de la mirada y de la posición que los sujetos humanos se otorgan a sí mismos. El sujeto lírico percibe el entorno invernal como “un estado/ de los seres y las cosas macerándose/ en la necesidad” mientras que la escritura es un ejercicio puramente contingente, que comprueba nuevamente la ausencia de diferencia ontológica entre el yo lírico y el árbol:

La soledad y el abandono de que goza
esa composición que no nos necesita,
no extingue el placer de estar allí, pero modula,
rompe, delimita el lamento de saberse,
una, hermana de ese nogal inclinado por el viento (poema 19).

La segunda parte del poemario, titulada “Ingeniería natural”, apunta a un camino de recomposición del yo y de legitimación de su gesto de escritura. Este yo intenta superar las separaciones modernas al concebir su cuerpo como experiencia vivida con y desde el pensamiento: “Tocarse ayuda a pensar” (poema 4). Esta superación de las separaciones modernas no se escribe como camino alternativo o diferente sino desde dentro de las categorías modernas mismas. Así, la metáfora que abre el poema 7 –“Soy una máquina de morir y otra/ de no morir”– nos recuerda inevitablemente una de las metáforas rectoras del pensamiento de Descartes acerca del cuerpo y la naturaleza: “En primer lugar, consideré que tenía cara, manos, brazos, y toda esta máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver, lo llamé cuerpo” (Le Breton, 1988: 62). Frente al cuerpo-cadáver de Descartes, Lukin afirma el cuerpo vital, marcado por el dolor y el envejecimiento, pero que escapa a los determinismos: “atada de pies y manos/ a la libertad de envejecer” (poema 7).⁴²

Como lo muestra este comentario, el poemario de Lukin desconstruye las representaciones del cuerpo femenino en clave dualista, al tiempo que teje un estrecho paralelismo entre cuerpo femenino y cuerpo natural, en este caso los bosques. El interés de *Teatro de operaciones* radica en la puesta al desnudo del paradigma científico y estético que esconde y justifica a la vez la cosificación tanto del cuerpo de la mujer como del árbol, y eso retro trayéndonos a la primera Modernidad europea. Otras poéticas ecofeministas han

⁴² Este texto ofrece una versión ligeramente revisada de la primera parte de un artículo ya publicado: G. Fabry, “Perspectiva ecofeminista y poesía del Cono Sur (Liliana Lukin, Liliana Ancalao y Emilia Pequeño Roessler)”, *Monteagudo*, 3ª Época – N.º 29. 2024 – Págs. 55-75. <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/601461>

recorrido sendas más abiertamente decoloniales, como la poética sonora de Anahi Rayen Mariluan, que se analiza en la tercera parte de este informe.

II. 3. Perspectiva espacial, turistificación e industria del ocio

La preocupación por los lugares que habitamos en el siglo XXI no ha hecho más que intensificarse, y debates acerca de la ruralización, el Antropoceno, el malestar de las ciudades por el difícil acceso a la vivienda, la turistificación y los conflictos interculturales de la urbe están a la orden del día, todos ellos ciertamente interrelacionados. De entre estos, el turismo masivo como modelo de desarrollo insostenible desde el punto de vista ambiental y social ha sobrepasado muchos de los límites esperados y ha despertado una considerable indignación ciudadana, traducida en algunos casos como *turismofoobia* (Huete y Mantecón, 2018). La literatura, como se demuestra en este informe, no es ajena a estas tensiones, y diversas y nuevas formas de poesía social denuncian la pérdida de vínculos tanto naturales como personales en sus abusos del territorio.

El término *turistificación*, para Barrero Rescalvo y Jóver Báez (2020: 13), alude “a la apropiación física y simbólica de un territorio por una fuerte intensificación de la actividad turística en un breve lapso”. Este incremento de actividad turística provoca, en relación con el proceso de gentrificación, la progresiva pérdida de residentes locales y la transformación de dichas áreas en espacios exclusivos para el turismo. Las consecuencias del fenómeno avanzan desde la subida de precios para las personas residentes y la precariedad de su industria a la contaminación, la urbanización descontrolada o la pérdida de biodiversidad, puesto que la máxima de la rentabilidad no tiene en cuenta los límites biofísicos de estas zonas ni sus zonas protegidas.

Los autores, a ambos lados del Atlántico, revelan cómo los entornos naturales sufren por culpa de los excesos humanos, y cómo este sufrimiento se traslada a los nativos, que son desplazados, precarizados o incapaces de establecer una conexión con un entorno cada vez más devastado. Son ejemplos de una poesía que se presenta ante la ecología “como un arma crítica y analítica, a fin de enfrentar el proceso de modernización y desaparición de ecosistemas” (Campos López, 2018: 177). Muchos de estos textos, a su vez, conversan con la mirada decolonial de estudiosos como Aníbal Quijano (2013), con el fin de cartografiar un poder global en un mundo donde, supuestamente, las fronteras se disuelven. La perspectiva que abordamos en este apartado, cabe destacar, es predominantemente costera, lo que acusa un espacio predilecto para la explotación del turismo vacacional y activa una clara contraposición entre tales zonas y el capital que las subordina y modifica, sin velar por los intereses del pueblo.

En las dos primeras autoras seleccionadas, Mara Pastor (San Juan, 1980) y Thaís Espaillet (Santo Domingo, 1994), la turistificación de las islas caribeñas es de suma importancia para comprender la vida tanto de la República Dominicana como de Puerto Rico, en donde las inversiones de capital extranjero generan la desigualdad económica de los locales frente a los viajeros y el sufrimiento de la naturaleza en favor de la urbanización forzada de la economía de servicios. Así, Espaillet, en “El botón de reset lo escondieron en Güibía” (2018: 11),

referencia a la playa de Santo Domingo, destaca desde su comienzo cómo el espacio de la isla, y por ende de sus ecosistemas, está supeditado a la construcción de complejos turísticos: “El Caribe se quedó sin arena, / la sembraron toda y / nacieron prismas de cristal azul”. En el transcurso del fragmento, el modo de vida ocioso y vacío se adjetiva a través de imágenes que muestran lo peyorativo y enfermo del desastre. El cielo por el que viajan los turistas “se llena con nombres de muertos”, el “volcán de latas / y papeles de tabaco / vomita en la esquina”, y “las cañadas de cemento” tosen. Lejos de atisbar cierta solución al problema, la poeta dominicana postula la inevitabilidad de la situación, al describir a los turistas como “gente que estuvo ahí / y no se va, / ni en mil años”. Una redonda ley de la historia que sentencia la estrofa final, en donde la imagen del turista choca con la precariedad de las casas de los nativos:

En el Caribe
las cosas no cambian,
solo se reinician,
como
el Sol
que rebota
en los
techos
de zinc.

Otro ejemplo de Espaillet lo encontramos en “Nos destruirán a todos, nos destruirán a todos” (2020: 10). El poema atribuye la invención de La Española a “la industria del turismo” y, ante el progresivo aumento del nivel del mar, comenta que todos los lugares de esta “desaparecerán / sin ninguna gloria”. La pérdida de estos paraísos turistificados, procedentes del Sur global, certifican que el calentamiento global ha incrementado la desigualdad económica internacional. En su señalamiento crítico, arremete tanto contra las generaciones anteriores, que propiciaron el desastre como contra el poder financiero, local y global:

Los cuatro motoristas del Apocalipsis
haciendo ceritos en la Lincoln
mientras el mar va subiendo
hasta el parque de La Lira
y gente de apellido en sus torres
en su ascensor hasta el aeropuerto
para ver dónde van a construir
sus nuevas casas de playa.

En Mara Pastor, la afinidad temática es palpable desde el título de su poemario más celebrado: *Poemas para fomentar el turismo*. Su posición acerca del turista, que contrasta y en ocasiones se entremezcla con la condición de migrante, narra la huella ecológica y humana de los desplazamientos. Sin ir más lejos, “Los que vuelan” (2022: 30) enfrenta “la sed / en los aviones” con “la sed / en las islas”, más identificada con “la sed de los muertos / de sed”, un ejemplo más de la constatación de la desigualdad entre quienes pisan la isla. “Turismo interno” (2022: 29) parte de lo cínico de su título para, entre lo metapoético y la denuncia, hablarnos del extractivismo extremo:

Escuchan estallar
a lo lejos
las gasolineras.
...

Pensaba
 en estudiantes
 como recogiendo
 palabras de un derrame petrolero.

Ambas perspectivas siguen presentes en “Hotel Moderno” (2022: 46). El poema, retablo de los *no-lugares* (Augé, 2017) en países del Sur global como Marruecos, subraya la desigualdad económica en estos supuestos paraísos de forma sarcástica (“la hambruna ya no / nos importa si podemos / ligar a las turistas”). El final, en clave decolonial, ahonda en esta realidad inequitativa: “algo te dice que en la dinámica / de la barbarie se saldaron / cuentas desprogramadas”.

De modo similar, “Tu viaje a Egipto” (2022: 33), de Mara Pastor, refleja la desigualdad global de los países del Sur, dedicados principalmente al turismo y al extractivismo. El poema, en segunda persona, narra la anécdota de un “tú” que viaja a El Cairo y uno de los artesanos turísticos egipcios le reconoce como “hijo / de otro hombre triste en otra tienda / de artesanía turística”. La comparación suscita una suerte de unión de desamparados (“papiros / y nefertitis allá” son “garitas y cocquías acá”), que comparten un destino dictado por otros (“Simetrías del mercado / global”; “la soledad y la depresión / de los señores / que no pidieron dedicarse / al turismo”), hasta tal punto que la revelación afecta al plano familiar:

Fuiste a Egipto
 y la anécdota más tierna
 es esta foto que me enseñas,
 el retrato de este otro padre
 y asombrada te digo
 que se parece al nuestro.

Los dos siguientes poetas seleccionados, Guillermo Molina Morales y Adrián Fauro, comparten muchas de las denuncias expuestas por las anteriores autoras. La originalidad del primero reside en que el zaragozano describe los estragos del extractivismo externo y de la turistificación de *Puerto España* (2023), capital de Trinidad y Tobago, desde la condición de migrante europeo. En sus versos se desarrolla la plena consciencia de que la promesa de progreso de Occidente a los países del Sur global ha conllevado la destrucción de su paraíso natural, hasta convertirse en un paraíso fiscal que sobrevive gracias al sector terciario: “No hay más isla / que asfaltar, por eso nos dejan tan barato el petróleo / Y el apartamento. Puedes venir cuando quieras” (Molina Morales, 2023: 41). Otra de las consecuencias directas, sin ir más lejos, serían las tendencias gentrificantes por culpa de aquellos “gringos” que, como sucedía en Espailat, parecen no irse nunca (“Es peligroso vivir en la orilla. Pueden llegar los conquistadores / O subir de repente los precios del alquiler”, 2023: 29). Su condición de lugar exótico que visitar, en ocasiones, es parodiada en favor de ridiculizar al nuevo conquistador y exponer sus contradicciones (“Se le dice ecoturismo, / Y pagan los europeos: les gusta comer coco como a los monos”, 2023: 25), pero la ironía suele ser matizada por la pérdida y el exterminio de lo autóctono (“No quedaron ni los árboles indígenas, ni las plantas que los indígenas cultivaban. / Incluso los mosquitos son ahora de otra especie”, 2023: 26).

La modificación del territorio se hace más que patente en “Los dos edificios más altos...” (2023: 23), donde los edificios que coronan las alturas de Puerto España representan la explotación humana y natural por parte de terceros: “un crucero / Y una planta petrolífera”. De nuevo, uno de los principales señalados es la mal llamada América, que convirtió la isla en un patio de recreo vacacional (“Venía el presidente de Estados Unidos: / Construyeron hoteles para los cincuenta estados y para el presidente”). Los planes urbanísticos trazados por otros dejan a la isla en una situación precaria, en la que los lugares públicos y naturales se

sustituyen por ágoras del consumo (“Habría que tirar colinas para que quepan más centros comerciales”) y destruyen la flora autóctona (“Habría que comerse la basura para acabar con las plantaciones”). El final entronca con el supuesto progreso que los países del primer mundo han convocado en la isla. Un progreso que nunca se materializa de manera igualitaria y perdura la dominación colonial, pero con nuevas formas:

Hay unos estándares, luego viene la ONU y te regaña. Más desarrollo
Sería ser el que regaña, y la cosa de tener drones que matan.
Por el momento tenemos edificios muy altos.

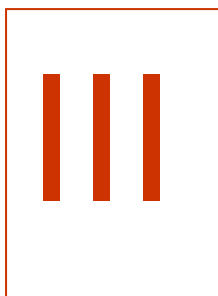
En lo que concierne a Adrián Fauro, la evidente desidia de su primer título, *Odio la playa* (2023), remite a la incapacidad por parte de los ciudadanos de reconocerse y vivir plenamente en ciudades cada vez más turistificadas, en este caso Alicante. El segundo poema-aforismo del volumen ya ahonda en la paradoja de un espacio que aún a una población local cada vez más precaria con quienes entienden el lugar desde su condición de paso: “Huyo del sitio al que todos van cuando quieren huir” (Fauro, 2023: 17). La playa, en el trascurso del poemario, se nos muestra en la antítesis del idilio, como representación extrema de los municipios abocados a la hiperurbanización. Así, Fauro retrata en “¿De qué sirve vivir en un sitio con playa si la gente se muere igual?” (2023: 19) la superpoblación de la costa levantina (“todos caen hacia la playa porque la ciudad está inclinada, como canicas chocando entre sí”) y su conversión en un municipio exclusivamente vacacional (“odio esta ciudad porque es tan solo playas”). El perjuicio, tanto social como natural, corre a cargo de imágenes de suciedad (“mientras el basurero cambia la bolsa de las papeleras y los guiris vomitan en las rocas del final del paseo”), y contrapone a los viajeros por ocio con aquellos que buscan entrar en nuestro país por necesidad (“los cruceros dejando tras de sí las pateras”).

El escritor alicantino, por su parte, también explota en *Odio la playa* la veta expresionista, en donde turismo y muerte visten los mismos colores. La degradación de la biodiversidad costera consume hasta tal punto que “la tierra es alquitrán / desbordándose como espuma / deshaciendo todo / lo que crece hacia dentro” (pág. 57), y la contemplación de su ciudad evoca más a un paisaje último que a un lugar constructivo en el que ser y estar:

NO SOY SILVIA PLATH

El mar siempre tan azul:
desde las montañas
los edificios y la consta no se dividen
todo es inmenso
las rocas parecen cadáveres
antepasados de los que pisan.
La nada, frenada en lienzo
es la única postal que no venden
en la oficina de turismo
y está colgada en un museo siempre vacío.

A modo de conclusión, los retablos de estos cuatro autores reflejan la inminencia de una crisis ecosocial en territorios costeros especialmente vulnerables por el turismo. Sus textos, que desde lo menor se proyectan a lo global, mezclan la consciencia antropogénica del ecocidio con las desigualdades geopolíticas y sociales de este modo insostenible de desarrollo. Su punto de vista elegíaco y crítico acusa la necesidad de un cambio que redefina nuestra relación con la naturaleza e invierta la tendencia destructiva de estos espacios degradados. Un tipo de escritura imprescindible que crea lugares, en este caso culturales, desde los que enfrentar los tiempos que nos atraviesan y restaurar los vínculos, tanto humanos como medioambientales, que estos separan.



CAMINOS VITALES EN CONTEXTO DE ANTROPOCENO

III. 1. Emociones ecológicas y búsqueda espiritual en la poesía de Diana Bellessi

Sin lugar a dudas, el libro de Glenn Albrecht, *Las emociones de la tierra* (2019), ha llamado la atención sobre las emociones que despierta la magnitud de los cambios medioambientales en las últimas décadas y la necesidad de nombrarlas con precisión. Se han vuelto famosos los neologismos como “solastalgia”⁴³ o “mermerosidad”⁴⁴ para referirse a estados emocionales dolientes pero Albrecht ha resaltado también una serie de emociones positivas, susceptibles de ayudarnos a cuidar las relaciones con el medio ambiente y con nosotros mismos: en la estela de la “biofilia” definida por Erich Fromm, ha subrayado el papel, entre otros, de la “solifilia”⁴⁵ y de la “simbiofilia” definida como “amor por la vida en común con todos los seres vivos” (2020: 207). Albrecht tiene mucho interés en fundamentar su reflexión en torno a los afectos positivos para abrir un horizonte de cambio radical y apelar al advenimiento del “simbioceno”⁴⁶. Aunque desde una perspectiva diferente marcada por la filosofía de Baruch Spinoza, es también la perspectiva de Bergman y Montgomery, según los cuales la militancia puede volverse agotadora, dogmática y estéril, cuando la motivación para actuar se desconecta de las fuentes más entusiasmantes.

Ahora bien, si nos fijamos en los discursos mediáticos, no hay duda de que las emociones más evocadas en relación con las cuestiones ecológicas son generalmente de tipo negativo. Esto dice algo de nuestro mundo, por lo menos en el Norte global.⁴⁷ Valga un ejemplo reciente para iluminar este fenómeno. El 5 de junio de 2024, la Cruz Roja española se unió a la celebración del Día mundial del medio ambiente con el lanzamiento de una campaña titulada: *¿Te preocupa? Se llama ecoansiedad*. La campaña define el término como “la ansiedad y el estrés que surgen de las preocupaciones sobre el cambio climático y la degradación ambiental” y “se centra en concienciar sobre este tipo de ansiedad y el impacto en el bienestar de las personas jóvenes, así como en la importancia de los pequeños cambios

⁴³ “expérience existentielle et vécue d’un changement environnemental négatif, ressenti comme une agression contre notre sentiment d’appartenance à un lieu. [...] Il s’agit d’un sentiment de détresse ou de désolation psychique né de la transformation indésirable dudit lieu” (Albrecht, 2020: 76).

⁴⁴ “état chronique d’inquiétude ou d’anxiété au sujet de l’extinction possible du monde familier et de son remplacement par des éléments perturbant notre sens du lieu. Une forme de deuil anticipé s’empare de la psyché” (Albrecht 2020: 141)

⁴⁵ “amour du lieu se traduisant par l’engagement politique pour la protection des habitats aimés [...]” (Albrecht 2020: 330)

⁴⁶ “Ere de l’histoire de la Terre basée sur la symbiose, succédant à l’Anthropocène. Au Symbiocène, l’empreinte des humains sur la terre sera réduite au minimum. Toutes les activités humaines seront intégrées dans les systèmes vitaux et ne laisseront pas de trace” (Albrecht 2020: 331).

⁴⁷ Brière evoca las motivaciones y las emociones diferentes en grupos de militantes ecologistas del Sur y del Norte (10).

individuales que todos y todas podemos hacer para proteger el medio ambiente y cómo estas acciones influyen a nivel global”.⁴⁸ Si traigo esta campaña a colación, es porque es emblemática de la representación mediática de las “emociones ecológicas”⁴⁹. En primer lugar, en el abanico de emociones positivas y negativas vinculadas a la crisis ecosocial, sobresale claramente la ecoansiedad como emoción más presente en los medios de comunicación. Es lícito preguntarse si se trata de un reflejo fiel de las emociones compartidas y expresadas en comunidades más o menos amplias de personas, sensibles en grado diverso a la crisis ecosocial. De hecho, “Si esta crisis es ciertamente ansiógena, suscita también esperanza, tristeza, cólera e indignación. Sin embargo, en el espacio público, la expresión de estas emociones parece hacerse más discreta” (Brière, 2025: 7, trad. mía). Esta discreción tal vez tenga que ver con el hecho de que, al revés de la cólera o la indignación, la ansiedad es inocua para los poderes hegemónicos, tanto más cuanto que se interpreta como una patología individual para la cual la medicalización constituiría la respuesta más adecuada. Esta sería la segunda característica del tratamiento de la ecoansiedad en los discursos mediáticos menos críticos,⁵⁰ que consolidarían así el “régimen emocional” dominante.⁵¹ De hecho, la ecoansiedad y la posible parálisis que se le asociaría en los casos más agudos, serían funcionales al sistema capitalista y extractivista responsable en gran parte de la crisis ecosocial contemporánea. Aunque pueda ser interesante enfocar el estudio en el tratamiento literario de la ecoansiedad, nos gustaría profundizar también en afectos generalmente clasificados como positivos (el asombro y la alegría), que son claves para la resiliencia y la posibilidad de imaginar alternativas al modelo dominante actual de desarrollo económico y social.

Desde esta perspectiva, la ecofilósofa Joanna Macy ha elaborado un método muy inspirador: “el trabajo que reconecta”. Se trata de un método que “traza caminos hacia nuestra vitalidad innata y determinación de participar en la auto-curación de nuestro mundo. Presenta una forma de trabajo grupal que ha crecido constantemente desde la década de 1970 y ha ayudado a cientos de miles de hombres y mujeres de todo el mundo a encontrar solidaridad y valor para actuar a pesar del rápido deterioro de las condiciones sociales y ecológicas” (Macy, 2019: 7). Su premisa es que no podremos alcanzar nuestros objetivos de acción política y social sin un *trabajo interior* que integre todas las facetas de nuestra personalidad, esto es, las dimensiones “sensoriales, emocionales, intelectuales y espirituales” (Egger et al., 2023: 400). Concretamente, el trabajo que reconecta se lleva a cabo en el seno de grupos pequeños, en los que las personas son guiadas en un itinerario que consta de cuatro etapas: (1) expresar la gratitud por la vida, (2) honrar nuestro dolor por el mundo, (3) cambiar de mirada y de percepción para que crezca “nuestra conciencia íntima de nuestra interdependencia -en el tiempo y en el espacio- con la Tierra”, (4) “seguir adelante para [...] descubrir nuestra

⁴⁸ <https://www2.cruzroja.es/web/ahora/-/ecoansiedad-un-termino-cada-vez-mas-presente-entre-las-nuevas-generaciones>

⁴⁹ Véase la definición de Laurence Brière: “Le terme “émotions écologiques” fait référence aux différents affects vécus dans l’exploration des réalités socioécologiques contemporaines. Il englobe autant les émotions plus difficiles à vivre –telles que l’anxiété, la culpabilité ou la tristesse – que celles souvent qualifiées de positives – telles que la joie, l’espoir ou la sérénité”. (2025: 4).

⁵⁰ Tampoco se trata aquí de caricaturizar. Véase por el ejemplo el artículo de Mercè Ibarz publicado en *El país* del 3 de noviembre de 2021 : al título “Ecoansiedad, a ver qué será” corresponde la entradilla siguiente: “Crece el malestar causado por la información sobre la emergencia climática pero la respuesta es su medicalización, aunque la causa evidente es que nadie cree las promesas de sus gobernantes”.

⁵¹ Este concepto de William Reddy remite a la idea de que “C’est à travers eux [les régimes émotionnels dominants] qu’un pouvoir politique peut dire comment et quand, dans une société donnée, il sied ou non d’exprimer ses émotions” (Nagy : 19-20).

contribución propia a la sanación de la Tierra y de la humanidad” (Egger et al., 2023: 400-401). Joanna Macy presenta estas cuatro etapas como una dinámica interior que progresa según un movimiento en espiral.

El presente capítulo quisiera presentar un caso de estudio que ofrece una resonancia especial con el método y el pensamiento de Joanna Macy: se trata de la poesía de la argentina Diana Bellessi (1946-). En sus versos, vamos a ver cómo la gratitud y el asombro acompañan la expresión de la solastalgia y de una percepción singular del entramado vital desde el que surge su canto.

En *El jardín* (1993), un largo poema sin título (71-76) toma como punto de partida la finitud humana (“La muerte se adelanta”, v.1) que expone a la hablante lírica a un agudo sentido del tiempo que huye como “inexorable despedida” (v.19) mientras reconoce “su gracia de vida” (v.17). A continuación, surge algo así como una oración:

Mientras agosto es un capullo
que a la luz se ofrece
reinscribo la petición perpetua:

Que las formas de la vida
no perezcan
el ciruelo y la glicina
suave alfombra de musgo
y alhucemas
Si de nombrar se trata

una larga enumeración atesorada
de seres vivos que incluyen
las piedras y las ballenas

suicidándose en masa
frente a un mundo
de aguas envenenadas
que a sus formas cancela

¿Y entonces? Frente a mis ojos
desaparecen las especies
que al sentido de la mía
acompañan. ¿Erigirnos en Reyes
o llevar a cabo
la tarea sucia de aniquilar
una representación agotada? (vv.21-43)

[...]

Al tropismo de muerte sólo
la diversidad se opone (vv.52-53)
[...]

Oh madre, sálvame

De la cháchara y el basurero sálvame

En tus brazos supe recorrer
 la inabarcable multiplicidad
 de lo vivo abierto
 en la mañana de septiembre: los nombres
 del mundo que permiten
 dejar tu cuerpo
 y regresar con ellos a la hora
 en que la tierra tiente, con nuestro fin
 una forma nueva
 [...] (vv. 60-70)

De alguna manera, este poema se presenta como un recorrido casi ritual de las tres primeras etapas del trabajo que reconecta. El asombro ante la belleza del invierno hace surgir una súplica inscrita en el fondo de todas las culturas humanas –“Que las formas de la vida/ no perezcan”- frente a la deterioración de la biodiversidad y la contaminación de los océanos. La pregunta por la representación es un momento pivote del poema: la hablante poética rechaza tanto la posición de dominio sobre la naturaleza, tan propia de la Modernidad occidental, como la tentación de una escritura que se agotaría en la descripción de una naturaleza agonizante. Como en la tercera etapa preconizada por Macy, el yo lírico cambia su mirada y se abre a “la diversidad”, a “la inabarcable multiplicidad/ de lo vivo abierto”. El antropocentrismo se ve desplazado en el seno de otra escala temporal y espacial en la que la tierra ensaya, a lo largo de su historia, formas nuevas.

Para cambiar la mirada, renovar la percepción, es fundamental desarrollar la atención. Este es un tema mayor del poemario *Tener lo que se tiene* (2009), cuyo poema epónimo resalta que lo único que se tiene es “el presente” (1151). Como en *El jardín*, se reitera el asombro frente a lo vivo recibido como una gracia:

[...] la gracia entera
 que se une a la creación donde somos
 cobijados por un momento cuando
 arriba se encienden las estrellas (1147, vv. 14-17)

En el poemario de 2009, sobresale un esfuerzo por definir una capacidad particular de atención, como en el poema “El fin del día” (1093):

[...] esa atención

 donde yo desaparezco salvo
 en la función de tensar el sentido
 hacia lo visible y su forma
 inagotable cercana a dios (vv. 12-16)

La atención poética lleva al yo lírico a descentrarse para intentar nombrar lo visible que lo desborda completamente: es “fuerza inagotable” cuya infinitud evoca el nombre de “dios”. ¿Cómo entender la referencia a lo divino a través de la palabra “dios” sin mayúscula? Otro poema de *Tener lo que se tiene* nos lo revela al referir un diálogo con un interlocutor que

Con naturalidad me dice: “ahora que lo sagrado
 ha muerto...” y yo no sé si abrir la boca ante el inocente
 axioma que se repite sin preguntarse siquiera

por el hálito de la voz o del vivo aliento ahí
que nos deja decir, algo [...] (vv. 1-5)

En la segunda de las cinco estrofas (de siete versos) del poema, la hablante decide expresar su desacuerdo frente a interlocutor:

Le digo “bueno, ¿cómo podríamos vos y yo y todo
estar vivo hablando aquí si se soltara aquello
que nos liga, la mágica mutualidad no hecha sino
haciéndose y que no cesa?”

Al intentar formular de manera más precisa ese “misterio infinitamente largo” (v.6), la hablante vuelve a acercar “esa verdad personal y tan sentida” (v.21) con la idea de Dios, esta vez sí con mayúscula. Se trataría de reconocer el alcance de:

[...] la resonancia que nos ata y tal vez, amarnos
uno al otro y entrar a un único anhelo haciendo lugar
adentro, ¿de Dios, de lo sagrado que no parece
ser sustancia ni valoración ni categoría a solas
sino es transformarse mutuamente, relación pura

de las partes en el sueño del todo enamorado
que por un momento se saluda recordando: yo
soy vos en el conjunto, en la música inefable
y al mismo tiempo al alcance de la mano? acaricia
la dulce revelación perdida día a día y de nuevo
reencontrada en el brillo de sus ojos o en el temblor
que siento, como Lázaro resucita lo sagrado (vv.24-35) (Bellessi, 2009: 1159).

Dejaremos de lado las resonancias cristianas del final del poema,⁵² para centrarnos en los ecos que teje con trabajos recientes en ecofilosofía. Por un lado, la idea de un entramado vital constituido de interdependencias íntimamente entrelazadas corresponde con la idea de un “planeta simbiótico”⁵³: “Como un aspecto central del pensamiento ecológico, la simbiosis en sentido amplio afirma la interconexión de los fenómenos vitales y los seres vivos a todas las escalas” (257). Esta cita pertenece al libro *Simbioética, Homo sapiens en el entramado de la vida* de Jorge Riechmann, quien hace de la simbiosis el puntal de una nueva ética para poder llegar a ser de verdad “cohabitantes” (287) en el planeta Tierra. Esta nueva ética supone una transformación interior que nos invite a vernos como “humildes miembros de la comunidad biosférica: *animales con responsabilidades especiales* y terrícolas de Gaia. Y para ello narrar las historias, cantar las canciones y construir los contextos culturales y morales que corresponden a esta clase de autopercepción” (202). Consideramos que la poesía de Bellessi participa en esta empresa al descentrar el sujeto, despejar el espacio de la atención y la percepción, ahondar en la resonancia espiritual que entraña la contemplación de lo vivo.

Como ya se ha dicho, tomar consciencia de “aquello/ que nos liga, la mágica mutualidad no hecha sino/ haciéndose y que no cesa” abre al ser a una búsqueda que puede beber de las

⁵² Véase Fabry 2024 para un acercamiento a la ontología cristiana sensible en *La edad dorada*.

⁵³ La expresión se toma prestada del libro de Lynn Margulis (*The Symbiotic Planet. A New Look at Evolution*, London: Phoenix, 1998).

grandes corrientes espirituales del mundo⁵⁴, pero que casi inevitablemente necesita nuevas formulaciones y ritualidades en este momento histórico particular. Nos parece que la filosofía de la francesa Corine Pelluchon ofrece puntos de referencia muy interesantes, que presentan coincidencias intelectuales pertinentes para interpretar la poesía de Bellessi. De hecho, “la inabarcable multiplicidad/ de lo vivo” (cf. supra) nos remite a un concepto fundamental de Pelluchon: “lo inconmensurable”, lo que está más allá de toda medida o valuación (DRAE). Este término aparece también en otro poema de Bellessi, cuando evoca su asombro ante “la saeta final del verano/ que parece bautizarnos/ con su gracia” y que está “sintiendo gratis/ eso de precio inmensurable” (1154, vv.23-25; 32-33). Pelluchon considera que “lo inconmensurable” es la experiencia concreta, carnal, íntima del vínculo que une todo sujeto con el mundo común o sea “el conjunto de las generaciones y de los seres vivos; es como una trascendencia en la inmanencia e implica la comprensión del vínculo que nos une con los otros seres” (Pelluchon, 2018: 98, trad. mía). En consecuencia, implica la experiencia de un *infinito* que desemboca en la comprensión profunda de nuestra vulnerabilidad y dependencia para con lo que constituye la condición de posibilidad de nuestra existencia (los otros humanos y también el aire, la luz, las plantas, el agua, etc). No se puede experimentar lo inconmensurable sin humildad⁵⁵ y sin atención, que son pues las condiciones de posibilidad de la *consideración*, como zócalo de la nueva ética desde la que deberíamos enfrentar la crisis ecosocial. Lo inconmensurable es un infinito que nos invita a considerar las raíces terrestres de la vida más que la abstracción de la metafísica: nos invita no a subir sino a bajar. En términos de Pelluchon, lo inconmensurable nos abre a la “transdescendencia” (Pelluchon, 2018: 98). De esta forma, más allá de todo dualismo reductor, la transdescendencia puede convertirse en el zócalo de una estética renovada, alineada con la ética de la tierra de Aldo Leopold. Recordemos su frase famosa: “Una cosa es justa cuando a tiende a preservar la integridad, la estabilidad y la belleza de la comunidad biótica” (Leopold, [1949] 1999: 155). La poesía de Bellessi nos ofrece un ejemplo paradigmático de un lenguaje artístico que se hace camino hacia la “transdescendencia”.

A modo de conclusión, un hermoso poema de *Tener lo que se tiene* permitirá mostrar cuáles son los acentos precisos de esta “transdescendencia” en Bellessi:

Un lugar en el mundo

Habiendo visto al biguá⁵⁶ de ébano con su pico blanco
bucear en las orillas sumergiéndose en arco pálido
para desaparecer luego bajo el leonado río
cuando la noche llega, me pregunto qué más nos queda
que no sea la apreciación de tal belleza ganada
poco a poco en la necesaria invención de los años
para dar a su cuerpo y a sus gestos el movimiento
preciso, y no es un atleta, es un biguá único
y cualquiera atravesando el río bajo la uña fina
de la luna en este anochecer donde yo me pregunto
qué merecemos, qué afinamos nosotros en la campana
del mundo y me digo: la apreciación, mientras recuerdo

⁵⁴ En su reflexión, la propia Bellessi integra las sabidurías indígenas, cristianas y orientales. Este tema excede los límites del presente estudio.

⁵⁵ Pelluchon recurre a una inspiración cristiana, especialmente Bernard de Clairvaux, sin recurrir a una fe.

⁵⁶ Pájaro equivalente al francés “bigue”, que se parece al cormorán.

la otra cara insatisfecha reclamando un poder
 que es inmolación, inhábil tratativa con el tiempo
 o belleza de la acumulación que nos deja huérfanos
 de la propia vida, no gastada en la superficie
 sedosa del agua sin guardarnos nada para luego
 dejarnos ir en esa oscuridad sin fin de la noche
 como los peces que come el biguá, como el biguá mismo
 a quien devora el río mientras aprecio su perfección. (Bellessi 2009: 1119)

La contemplación del “biguá único/ y cualquiera” permite experimentar, en la experiencia cotidiana, un llamado a ver la *gracia* de lo vivo, “ganada [...] en la *necesaria* invención”. La contemplación del “biguá” abre a la sujeto poética a la inmanencia del mundo, a su funcionamiento íntimo regido por un ciclo sin fin de devoraciones. Ver la gracia del momento, “apreciar” la belleza del pájaro interpela a la hablante y la lleva a interrogarse en cuanto al sentido de su existencia desde una perspectiva holística: la de la “campana del mundo”. Al final del poema, el yo parece reconciliado con su humanidad compartida, ya que un “nosotros” (“dejar*nos* ir”) se abre al abandono en la “oscuridad *sin fin* de la noche”. La infinidad del tiempo y lo incommensurable de la belleza abren en la inmanencia un camino de trascendencia, no desde arriba (no se menciona ninguna revelación venida desde fuera), sino desde la atención a lo vivo, desde lo que para Bellessi es la “apreciación” y que, con Pelluchon, podríamos llamar la “consideración”.

III. 2. Tierras cuidadas: poéticas del sonido - Anahi Rayen Mariluan⁵⁷

Recordar, evocar y transmitir una lengua es mantener viva una cultura en el punto más íntimo de cada uno de sus hablantes. Sin embargo, qué sucede cuando los miembros de una comunidad son perseguidos y desplazados de sus tierras de origen, de aquellos entornos en los que es fecundada la lengua y maneras de concebir el mundo de sus antepasados. Este es quizás uno de los acontecimientos que muchas comunidades indígenas del Sur Global han afrontado no sólo desde la época colonial, sino también en los tiempos actuales bajo una forma de neocolonización que sigue arrastrando las mecánicas de poder heredadas del colonialismo. Así, por ejemplo, en regiones como Chile y Argentina, la comunidad mapuche ha sufrido una serie de desplazamientos forzados desde finales del siglo XIX hasta la actualidad por parte del estado chileno y argentino, lo cual afectó severamente no solo su

⁵⁷ Anahí Rayen Mariluan (Neuquén, Argentina, 1977) es una artista mapuche que compone y canta en mapuzungun. Finalizó su Licenciatura en Folklore y, también, realizó un diplomado en Preservación de archivos sonoros y audiovisuales, entre otras disciplinas. Cuenta con una variada obra artística, desde performances, documentales, álbumes discográficos y producciones literarias que defienden la tradición musical mapuche, así como también la memoria cultural y la visibilidad de las voces indígenas de esta comunidad. Ha sido merecedora de diversos premios por sus producciones musicales, tales como el premio *Músicas y territorios* por su canción *Choique*, en colaboración con Andi Grimsditch, por su álbum *Amulepe taiñ purrun* (2016). En 2024, publicó gracias a la editorial Las Guachas, su primer libro de poesía, titulado *Flor amiga de diez guanacos*. La artista dispone de una página web en línea, que contiene una breve biografía de la autora, así como también información sobre sus trabajos artísticos más recientes y diversas colaboraciones. Véase: <https://www.anahimariluan.com.ar/performance>.

interrelación y correspondencias con su entorno natural, sino también la memoria colectiva de la comunidad (Mariluan, 2023).

Por entonces, los horizontes estatales daban por sentada la inminente extinción de los pueblos a los que se arrebató el territorio para anexarlo a sus dominios. En forma simultánea, se realizaron tareas que comprometieron el apropiamiento de bienes culturales para su análisis y catalogación (Mariluan, 2022). Es en este período histórico donde se utilizaron dispositivos de cautiverio y reducción de las poblaciones originarias en diversos puntos de lo que hoy constituye Argentina (Delrio, Lenton, Musante, Nagy, Papazian, Pérez, 2010 en Mariluan, 2023: 38).

Este desarraigo, tanto del territorio como del cuerpo social, generó una gran pérdida sobre la herencia de los conocimientos y tradiciones transmitidas a través de los adultos mayores a las generaciones más jóvenes, como también en el cuidado de los lazos afectivos entre humanos y no humanos. Cabe señalar que el sentido de comunidad o colectividad para los mapuches está sostenido no sólo por entidades humanas, sino por lo no humano, es decir, todo aquello que participa y conforma el medio natural como el agua, las piedras, el viento, los árboles, las plantas, las montañas, los animales, etc. De ahí que sus dinámicas ontológicas y culturales superan una perspectiva antropocentrista del mundo, la cual coloca al ser humano como el centro de todo y relega a la naturaleza a un rol más instrumentista o de sujeción.

Frente a dicho panorama, en la actualidad, han emergido varias voces, colectivos y artistas que defienden la memoria de la comunidad mapuche no solo al brindar visibilidad de lo que les fue arrebatado, sino también al crear nuevos espacios tanto de locución como de pertenencia. Anahi Rayen Mariluan, artista y performer mapuche, a través de la música, el canto y la poesía, busca justamente la reivindicación de su pueblo, revitalizar la lengua y la memoria colectiva, así como también, volver a hilvanar aquellos lazos de pertenencia entre la tierra y cada uno de los miembros de una comunidad que fue dispersada. Así, los cantos (Ül) que compone Mariluan están en su mayoría escritas en mapuzungun, también denominado como “la lengua de la tierra”. Este idioma ancestral tiene una potente preponderancia sonora, ya que el sonido o la música adquiere un rol fundamental en la base ontológica de los mapuches y sus modos de interrelación con el mundo, lo cual tiene un impacto directo en la existencia y expansión de la comunidad. Así, el término Ül, el cual significa canto o poesía, mantiene, a su vez, una relación muy cercana no solo con el habla de esta lengua, sino también con los sonidos que emergen de la naturaleza misma:

Para Pérez de Arce, no solo la separación entre lo que consideramos música y el resto de los sonidos sería borrosa para el mapuche: igualmente lo es la distinción entre lenguaje hablado y musical. En ciertas ocasiones el habla puede considerarse música y un instrumento musical puede “cantar” (Pérez de Arce, 2020, citado en Díaz- Collao, 2023:47).

De esta manera, estar en la presencia de los cantos (Ül) en mapudungun denota una intervención de un sinfín de elementos vibrantes sean orgánicos o inorgánicos, humanos o no humanos, los cuales logran configurar paisajes sonoros. Anahi Mariluan nos introduce, mediante sus canciones, a un mundo sonoro diferente, en el cual la música emerge entre los susurros de la naturaleza combinados con voces humanas emanadas en un solo clamor y con instrumentos que parecen ir al ritmo de un solo latir, un solo respirar, con el fin de dar paso a otras formas de generar interrelaciones vitales significativas.

[...] el propósito de la música mapuche es “la comunicación sonora entre las personas y el mundo social, natural y espiritual. En este sentido su principal función es

comunicativa, donde los distintos seres se relacionan entre sí de forma holocéntrica” (Velásquez Arce, 2017, citado en Díaz- Collao, 2023:48).

Es así como el universo sonoro de Anahi Mariluan nos presenta una interrelación diferente con la naturaleza, puesto que esta deja de ser un objeto pasivo instrumental o paisaje contemplativo para convertirse en un agente activo que interviene y afecta tanto al espacio como a cualquier otra entidad sea orgánica o inorgánica. En efecto, una de las performances de esta artista que nos permite adentrarnos, como participantes, a estos diferentes modos afectivos de interrelación más allá del antropocentrismo son “Las caminatas cantadas”. En palabras de Mariluan, dicha performance “consiste en caminar con un grupo conociendo sonoro y colectivamente el territorio que se pisa” (Mariluan, s.f.)⁵⁸. Durante tal dinámica, se van produciendo formas diferentes de relacionarnos y comunicarnos con la naturaleza, ya que los participantes humanos dejan de ser agentes aislados o superficies cerradas para revelarse como cuerpos permeables y, de ese modo, afectarse mutuamente para convertirse en parte de un cuerpo mayor, una sinfonía que pretende orquestrarse multifónica al reunir diversas materialidades vivas del entorno para lograr la creación de un paisaje sonoro.

Las percepciones auditivas son elaboraciones conscientes que organizan como sonido la multiplicidad de impresiones que nos ofrece el entorno (Schwarcz, López Aranguren, 2021). [...] La sonoridad es una de las formas en que se estructuran los vínculos con el territorio, “escuchar” el territorio es incorporarlo y en esta escucha ser parte. Lxs seres no humanos del territorio reconocen a las personas que los habitan, y la sonoridad es una manera de conectarse, por ejemplo haciendo sonar un kullkull para recibir a alguien que regresa de un viaje a su comunidad (Mariluan y Tomás, 2023:4).

La propuesta de nuevas sensorialidades y realidades sonoras desde el mapuzungun son rasgos centrales en la obra artística de Mariluan, por lo que, además de sus performances, también se puede apreciar dichas características en sus diversas otras producciones musicales que la autora ha trabajado en colaboración con artistas en defensa de la memoria comunal del pueblo mapuche. Entre sus álbumes más representativos se encuentran, por ejemplo, *Kisulelaiñ*⁵⁹ (2015), *Mankewenü*⁶⁰ (2018), *Futrakecheyem zomo*⁶¹ (2021) y *PU KO*⁶² (2024), proyecto dedicado en favor del cuidado y protección del agua. La canción inicial de este último álbum lleva como título “Nawel Wapi”, nombre de un lago ubicado en la Patagonia entre las tierras de Argentina y Chile, el cual ha formado parte del territorio y paisaje de la cultura mapuche durante generaciones:

En el territorio mapuche, la cuenca del Limay leufu (río Limay, el transparente) es una de las más importantes. Desde Dina Wapi corre la vida que brotó en la Futra Mawiza (la cordillera) y que bajó del mawün (lluvia). En sus aguas se mezclan las que provienen del Nawel Wapi (Isla del Tigre) y de una serie de lafken (lagos) que son parte de la cuenca, mayormente originados por el deshielo de la Futra Mawiza y que encuentran en el Limay su camino al Atlántico (Gutiérrez, 2020: 163).

⁵⁸ Página web oficial de la autora. Véase: <https://www.anahimariluan.com.ar/performance>.

⁵⁹ “No estamos solas”, traducido al español por Anahi Mariluan

⁶⁰ “Amiga del cóndor”, traducido al español por Anahi Mariluan

⁶¹ “Ancestras”, traducido al español por Anahi Mariluan

⁶² “Agua”, traducido al español por la Anahi Mariluan

En ese sentido, este cuerpo acuoso, al ser parte del paisaje cultural de la comunidad donde se realizaban ceremonias y transmitían prácticas comunitarias, es a su vez considerado como un elemento significativo vital de la memoria e identidad de los mapuches. El “Nawel Wapi” o también llamado “Isla del tigre” se convierte, entonces, en aquel punto de inicio para adentrarnos a un mundo sensorial lleno de encuentros, afectos y transformaciones.

Ñi pewma ñi pewma
tami pu ko tami küyen
tami pu küyen
tami pu küyen
Kenewiñ ngen
kenewiñ ngen
ka ül, feimuchi azkintun
tami pu liwen tami pu liwen
[...]
Aquí y ahora
no soy gente
soy pasto del lago
en el Nawel Wapi
aquí y ahora
no soy gente
soy pasto del lago
en el Nawel Wapi
En el lago...
En el lago⁶³

En esta canción, desde un primer momento, se puede apreciar el contundente correr del agua, el cual se presenta de una manera sensible, presta no solo al sonido sino al tacto, acompañado de una voz evocadora que se anuda al mismo tiempo entre piedras, tierra y minerales. Las voces se hacen eco con el agua, el cual no es un mero trasfondo visual o sonoro, sino un elemento instrumental que canta junto a los clamores de Anahi Mariluan y Luna Monti, otra artista que colabora en la composición de este Ül. Así, la parte inicial, en mapuzungun, es un evento que prepara el encuentro de los diferentes cuerpos vibrantes y en el cual la voz del Ülkantufe⁶⁴ asume su rol como “Kenewiñ ngen” del lago, es decir, como entidad protectora cuya función, además de integrar los sonidos, también logra evocar la memoria del pueblo mapuche, trascendiendo límites territoriales (Mariluan, 2022). En un segundo momento, tales voces van develando un paisaje sonoro, donde el individuo va existiendo a través de la colectividad, una que trasciende toda frontera entre lo humano y lo no humano, al ser permeado y afectado por esta: “Aquí y ahora/ No soy gente/ Soy pasto del lago”. Una vez más, estamos frente a un acontecimiento en el que se es uno y múltiple al mismo tiempo mediante las potencias del sonido. Asimismo, llegados a este punto, resulta pertinente mencionar la noción nosocéntrica⁶⁵, arraigada en diferentes territorios del Abya

⁶³ Este fragmento pertenece a la canción “Nawel Wapi” del álbum PU KO (Aguas), publicado en 2024 por Ultra discos y Arteadentro. Asimismo, en el año 2025 fue nominado a los Premios Gardel. Véase: <https://www.shazam.com/es-mx/song/1710400116/nawel-wapi-feat-luna-monti>.

⁶⁴ El Ülkantufe, en mapudungun, no es tan solo la persona que canta, sino también recae sobre esta figura ser el “articulador de la memoria de dicha lengua” (Mariluan 2022:5).

⁶⁵ El término “nosocéntrico” ha sido utilizado por diferentes autores como Carlos Lenkersdorf en su libro *Filosofar en clave tojolabal* (2002) y Aimé Tapia (2018). Ambos autores reflexionan sobre una ética colectiva o comunitaria cimentada en un nosocentrismo presente en muchas comunidades indígenas latinoamericanas, como en el caso del pueblo mapuche. Entre los elementos que conforman la noción

Yala⁶⁶. Al respecto, Aimé Tapia González señala que esta forma de sentipensar⁶⁷

[...] se enlaza con una antropología filosófica que no considera al ser humano como centro de creación, ni como un individuo aislado que se encuentra por encima de los demás para dominarlos. Por el contrario, desde dicha perspectiva, el ser humano es una especie que camina junto con otras en relación de hermandad y dependencia recíproca (Tapia, 2018:52).

Ahora bien, en las obras de esta artista también está muy presente la memoria colectiva mapuche como elemento central de creación y regeneración. En ese sentido, no solo la creación de estos cantos sino, sobre todo, el poder compartirlos colectivamente en diferentes espacios se convierte en un acto de emancipación y resistencia frente a todos aquellos despojos que padeció esta comunidad, incluso en años recientes: “Los desplazamientos contemporáneos implicaron el movimiento y recreación de cantos en contextos nuevos. Se observan, por ende, escenarios con nuevos lugares de sentido sonoro y con nuevos sentidos de memoria” (Mariluan, 2022:5). La creación de nuevos espacios refiere, justamente, a la necesidad de muchos mapuches por fomentar narrativas de pertenencia y correspondencia al verse desplazados de sus tierras de origen a zonas ajenas y urbanas, en las que predomina otra lógica de existencia y relación afectiva. De esta manera, las caminatas performativas o los Ül desarrollados por esta artista mapuche adquieren un fuerte contenido no solo cultural sino político, ya que

Estas experiencias de escritura poético musical, es decir, las narrativas de la experiencia (Rivera Cusicanqui, 2015) pueden dar lugar a la acción política. En ese apoyo es que canto y poesía, es decir, ül, se articulan apoyando un discurso de lucha y resistencia frente al idioma español y la invisibilización de un pueblo, el genocidio que sufrió, el arrebato de sus territorios y las actuales consecuencias que se derivan. Sin embargo, es cada vez más el número de ñukantufe y cantoras, de la ciudad o no, que arremeten con lo aún no denominado, percibido e instalado, expresión sonora de un pueblo milenario que, forzado a otras convivencias, re emerge con un nuevo discurso poético musical (Mariluan, 2022: 8).

El *corpus* artístico de Anahi Mariluan nos incita no sólo a reconstruir la memoria mediante la concepción del sonido y los cuerpos vibrantes como parte de la cultura mapuche, sino también a replantearnos diferentes caminos de interrelacionarnos con lo no humano, tanto

nosocéntrica se hallan “la pluralidad, el antimonismo, la diversidad, la complementariedad, la inclusividad y la reciprocidad” (Tapia 2018:45). Al respecto, Aimé Tapia, tomando ciertas categorías sobre la ética indígena de Lenkersdorf y Rivera Cusicanqui, señala que “El «nosotros/as/comunidad» de la ética indígena, que está en la base de los movimientos indígenas en defensa de la tierra y el territorio, abarca al cosmos en su totalidad, acentuando la dignidad de cada ser vivo y no solo humano. [...] El pensamiento nosocéntrico se enlaza con una antropología filosófica que no considera al ser humano como centro de la creación, ni como individuo aislado que se encuentra por encima de los demás para dominarlos. Por el contrario, desde dicha perspectiva, el ser humano es una especie que camina junto con otras en relación de hermandad y dependencia recíproca” (Tapia 2018: 52).

⁶⁶ El término ‘Abya Yala’ se refiere tanto al territorio como al pensamiento indígena latinoamericano. De acuerdo con Aimé Tapia González, este “ha sido acuñado por el pueblo kuna para designar al continente americano antes de la llegada de Cristóbal Colón y de otros colonizadores europeos” (Tapia 2018:7).

⁶⁷ De acuerdo con Arturo Escobar, el concepto ‘sentipensar’ con el territorio “implica pensar desde el corazón y desde la mente, o co-razonar, [...] es la forma en que las comunidades territorializadas han aprendido el arte de vivir” (Escobar 2014:16).

desde una perspectiva sensorial como desde una afectiva que dé paso a un sentir sonoro en nuestra relación con el mundo natural que nos rodea. Ante la realidad de las sociedades actuales en las que las posibilidades de mundos sostenibles parecen relegarse solo a narrativas o supuestos utópicos, las canciones desde el mapuzungun nos recuerdan que “no parece haber futuro para la humanidad si no se recupera un sentido de pertenencia a la naturaleza más allá de la lógica productivista y de pura instrumentalización mercantil” (Vich, 2023: 16).

En la actualidad, las propuestas de nuevas sensorialidades por parte de las generaciones emergentes de artistas, programas radiales, así como de colectivos en el ámbito tanto cultural como artístico, generan de por sí un impacto, sea directo o indirecto, en la esfera política, ante todo en la reivindicación de sentipensares alternativos desde un sentido colectivo que desafían las formas dominantes establecidas que rigen nuestras formas de relacionarnos con el mundo material. Considerar que es posible construir y escuchar posibilidades de mundos sostenibles basados en un “nosotros” más allá del antropoceno es parte de reconocer que habitamos un mundo no de objetos, sino de sujetos múltiples, diversos y, más que nada, interconectados.



III. 3. El extractivismo en la poesía española contemporánea

Extractivismo y poesía: una breve introducción

El término *extractivismo* fue introducido por el ecólogo social Gudynas, que en 2009 se propuso distinguir entre los diferentes estilos de extracción de recursos naturales impulsados por distintos regímenes políticos. Concretamente, diferenció entre el *neoextractivismo*, característico de algunos gobiernos progresistas latinoamericanos, de la continuidad del modelo extractivo de gobiernos conservadores (Gudynas, 2009).

Si bien en un primer momento definió el extractivismo como «un estilo de desarrollo basado en la apropiación de la Naturaleza» (2009: 188), más adelante precisó el concepto como «un tipo particular de extracción de recursos naturales, en gran volumen o alta intensidad, de los cuales el 50 % o más es destinado a la exportación, como materias primas sin procesar o con un procesamiento mínimo» (Gudynas, 2013: 15), de modo que incluye tanto la etapa previa de exploración como la fase posterior de abandono del territorio. Asimismo, Gudynas sostiene que este extractivismo representa una estrategia de desarrollo dependiente y ambientalmente insostenible (Gudynas, 2009, 2013, 2015).

No obstante, más allá de las consecuencias materiales sobre ecosistemas y economía, el extractivismo produce efectos simbólicos profundos: borra memorias colectivas, desarticula comunidades y transforma el paisaje en mercancía. Como plantea Svampa (2019), el extractivismo no solo implica una extracción física, sino una reconfiguración del espacio y del sentido de pertenencia; y según Gudynas (2015), esta lógica simbólica despoja a los territorios de su carácter viviente.

En este escenario, la poesía social contemporánea emerge como una herramienta crítica capaz de visibilizar las heridas sobre el territorio a través del diálogo con luchas socioambientales. Asimismo, Nixon (2011) señala que la literatura ambiental permite la percepción de una violencia lenta (*slow violence*) ejercida de manera difusa y prolongada sobre ecosistemas y comunidades, la cual queda invisibilizada por los discursos oficiales, pero que la literatura es capaz de mostrar. En este sentido, la poesía no solo denuncia las lógicas de desposesión, sino que también construye horizontes culturales que plantean modos de habitar el mundo más allá del paradigma extractivista (Prádanos, 2018). De esta manera, la escritura poética se configura como un espacio de resistencia y de posibilidad, desde el cuidado, la interdependencia y la restauración simbólica.

Si el extractivismo transforma la naturaleza en un recurso a merced del capitalismo (Moore, 2016), la poesía que aborda este tema ofrece visiones desde el afecto, la memoria y el cuidado. En esta línea hallamos la obra de María Sánchez (Córdoba, 1989), galardonada con los premios Orgullo Rural 2019 de la Fundación de Estudios Rurales y la Medalla de Andalucía al Mérito Medioambiental 2023, autora de los poemarios *Cuaderno de campo* (2017) y *Fuego la sed* (2024), así como de los ensayos *Tierra de mujeres* (2019) y *Almáciga* (2020). Así pues, en este informe nos centraremos en su última publicación, *Fuego la sed*.

Fuego la sed (2024), de María Sánchez

En *Fuego la sed* (2024), María Sánchez configura una poética que articula paisaje y memoria desde una mirada crítica hacia las lógicas de desposesión impuestas por el extractivismo contemporáneo, de modo que este poemario se inscribe en el marco de la poesía social ecológica, pues denuncia el daño territorial al mismo tiempo que lleva a cabo una revisión afectiva de la historia silenciada. Asimismo, el libro no solo señala la devastación de los ecosistemas, sino también los modos en que el conocimiento, lenguaje y vínculos comunitarios han sido expropiados por sistemas de poder que conciben la tierra y los cuerpos como recursos disponibles para la explotación.

En el poema que inicia con el verso “En la aldea cantaban” (Sánchez, 2024: 22), la crítica social apunta hacia una forma de saber científico y moderno que clasifica, separa y convierte el mundo en objeto, de modo que anula toda la subjetividad posible y conduce la realidad hacia la frialdad: “continúa el tiempo de clasificar / ellos separan / para qué sirve / una enciclopedia de todo lo vivo / y de todo lo muerto”. De este modo, se cuestiona el interés enciclopédico como parte de un proceso de colonización del conocimiento, lo que puede entenderse como una forma de extractivismo epistémico: descontextualizar el conocimiento de la vida y de la muerte, así como desligarlo de las comunidades en que se produce. Frente a esta lógica, el poema reivindica una forma de memoria inscrita en la materia, puesto que se cuestiona “¿no es acaso un fósil / un reducto de memoria / una membrana / para recoger el firmamento?”. El fósil se concibe aquí como una membrana simbólica que permite reconectar con un pasado no lineal, de manera que la memoria se torna así orgánica y reverente, en oposición al conocimiento muerto que acumulan los archivos del poder.

Más adelante, en el poema “Nadie lo registró” (2024: 23-24), la voz poética pregunta: “por qué no puedo hacer lo mismo / con un arroyo / un sendero un pantano / una dehesa una familia de árboles / un rebaño un árbol”. Este lamento, situado al mismo nivel emocional que la pérdida humana, cuestiona la jerarquía que invisibiliza el duelo por la naturaleza devastada. El extractivismo aquí figura como una forma de borrar el paisaje y la vida, la cual no permite el duelo e, incluso, pretende eliminar la memoria de lo que fue. A continuación, señala: “a nosotros nos cosieron los párpados / para que los muertos no supieran / no contaran”, para sugerir cómo el poder extractivo necesita este borrado de huellas, la eliminación del testimonio del daño sobre la tierra y quienes la habitan. Por lo tanto, la violencia extractiva necesita ir más allá de la destrucción, por lo que manipula la memoria a través de la cooptación de la nostalgia: “ellos siempre señalaron: / renegad de la nostalgia / en ella también se esconden / el poder / la violencia / la sequía”.

La siguiente parte del libro, «Los elegidos del agua», comienza con el poema «Fuimos nosotras» (2024: 31-32), una potente crítica social que entrelaza la denuncia del extractivismo con la reivindicación feminista, pues las mujeres rurales se exponen como sujetos históricamente invisibilizados y excluidos de los relatos oficiales («en los libros / nunca aparecían sus nombres / tampoco sus quehaceres»). Así, el extractivismo tiene un impacto más allá de lo económico y ambiental, pues afecta también de manera simbólica y patriarcal. El trabajo de las mujeres es reapropiado, por lo que su tiempo, cuerpo y energía son invisibilizados y, en cierto modo, extraídos, hasta el punto en que no se las reconoce como sujetos históricos. La explotación y el trabajo de las mujeres figura en versos como “por cada hija / nada más que un apero / el sudor y la azada”.

La autora denuncia este extractivismo de carácter patriarcal que no solo explota el trabajo de las mujeres, sino que las borra del relato histórico, lo cual entra en diálogo con los

planteamientos de De la Cadena (2015) que muestran cómo la modernidad despoja los territorios materiales al mismo tiempo que desautoriza y silencia los saberes y las voces subalternas. La voz femenina del poema restituye lo borrado y convierte el texto en un espacio para el duelo y la resistencia, idea que engarza con esta literatura que propone De la Cadena, la cual tiene como objetivo la reactivación de las memorias invisibilizadas por los relatos hegemónicos.

Este poema de María Sánchez contrapone la desposesión a una ética de la resistencia, un modelo vital encarnado en el trabajo de las mujeres debido a que estas son víctimas, pero también herederas y guardianas, a pesar de que lo heredado no sea más que un desierto, un paisaje devastado que a su vez funciona como el lugar de la espera: “guardianas sois / herederas / de un desierto”. Asimismo, la “voz del fuego” que se menciona en el poema evoca a la memoria ancestral que resiste las dinámicas extractivistas: frente a un sistema que explota e invisibiliza, el poema sitúa en el centro a la mujer desde su primer verso y recupera la fuerza del tiempo y los linajes.

Tal y como observamos, estos poemas construyen una crítica transversal al extractivismo como modo de actuar sobre la tierra, pues se denuncian tanto sus efectos materiales con la pérdida de especies, la destrucción de los suelos o el abandono del campo, como sus efectos simbólicos en la invisibilización de los saberes locales, el silenciamiento de la mujer y la ruptura de la memoria. Ante esta situación, la poesía de María Sánchez lleva a cabo una labor que supera el mero registro de la pérdida, ya que su poesía defiende la pertenencia y toma una parte activa que propone nuevos modos de relación con el entorno desde el amor, la ternura y la reivindicación.

Sin embargo, esta poesía no romantiza el pasado rural bajo el falso mito de «cualquier tiempo pasado fue mejor», de la misma forma que tampoco idealiza la naturaleza adentrándose en contraposiciones de *locus amoenus* (lugar ameno) vs. *locus horribilis* (lugar horrible), sino que defiende la ruralidad como una forma de memoria, así como la tierra como un espacio de conflicto y cuidado. Asimismo, el lenguaje no es bucólico ni pasivamente nostálgico, sino que es activo, político y afectivo, como podemos observar con claridad en los poemas que comienzan con los versos «pedíais al río paciencia» (2024: 34), «estábamos dormidas» (2024: 35) y «quisisteis cambiar el rostro de un paisaje» (2024: 36), tres textos que llegan a funcionar con una unidad temática y son un claro ejemplo del lenguaje total de la obra, ya que desde una poética de la intimidad, los efectos del extractivismo son interrogados tanto en la tierra como en el lenguaje.

En el primero, «pedíais al río paciencia», se plantea una personificación del río, un reconocimiento de esta naturaleza como sujeto al que se le exige una espera, de modo que surge una tensión entre la comunidad humana y el medio natural, al igual que se marca una transición de lo espiritual y simbólico («consultabais a los astros / o a las cartas») hacia la violencia («qué garra elegiréis / qué mano cazará la piedra»). Además, la búsqueda de la «profundidad / verdadera / del abismo» revela un deseo por controlar que tiende a la agresión. Tanto la garra como la caza introducen en el poema elementos propios de la depredación, metáfora del extractivismo y su dinámica de sometimiento y agresión sobre la tierra (la presa) con el fin de obtener de unos recursos.

Mientras, el segundo poema, «estábamos dormidas», sitúa al yo colectivo en una posición de ignorancia o ceguera frente a la sabiduría que ofrece la naturaleza «la sabiduría se escondía / en el riachuelo / fuera de manuales y poemas», ya que el conocimiento verdadero, residente en los cauces del agua, queda fuera de los dispositivos oficiales académicos y literarios. Este saber natural y salvaje pudo requerir una actitud de escucha y apertura; no obstante, «ya no corre agua por este río», la pérdida es irreversible y la voz de la naturaleza ha sido silenciada.

Así pues, el poema cierra con tres versos lapidarios que sentencian la realidad: «aprendimos / demasiado tarde / a escuchar». Este desenlace es una denuncia ecológica y ética en que el extractivismo impide la relación dialógica y el respeto a la naturaleza con una pérdida no solo del río, sino de una forma de habitar el mundo.

En este poema, la desaparición del cauce del río no se presenta como un acontecimiento inmediato, sino como el resultado de un proceso acumulativo, lo que Nixon (2011) definiría como *slow violence*, pues se realiza de forma gradual, sin un fuerte dramatismo visual, lo que conlleva permanecer fuera del radar mediático y político. Este río seco representa la violencia lenta sobre el territorio, central en la experiencia cotidiana de quienes conviven con ella y observan el paisaje a través del tiempo.

Respecto al tercer poema, «quisisteis cambiar el rostro de un paisaje», es tal vez el texto más directo en su denuncia contra las prácticas extractivistas, ya que tanto la brevedad como la potencia de las imágenes, en relación con poemas anteriores, favorecen esta concisión. Su primera palabra, «quisisteis», interpela a un colectivo externo, aquellos que realizan estas prácticas depredadoras con el espacio rural y asumen roles de poder científico, capitalista y colonial. Comienza con un verbo en pasado y en segunda persona del plural —“quisisteis”— que interpela a un colectivo externo, identificable con el poder moderno. El segundo verso, «a la fuerza», denota la imposición y la ruptura del resto de voluntades, de modo que la transformación forzada del paisaje se lleva a cabo por el deseo de nombrar todo desde las lógicas capitalistas, científicas o coloniales. Así, dar nombre a las cosas aquí supone una forma de apropiación simbólica. El extractivismo no se limita a la toma de los recursos físicos del territorio, también impone un lenguaje, una epistemología, una mirada que borra las huellas del paisaje y la memoria de un espacio, por lo que este queda legible, explotable y gobernable. En esta fiebre del deseo, se revela un pensamiento acorde al poder y al control. El verso «nombrarlo absolutamente todo» resume este interés colonizador del extractivismo: clasificar, traducir a términos de mercado y, finalmente, explotar.

Así pues, estos poemas de María Sánchez se presentan como textos críticos que entienden el extractivismo como una cosmovisión violenta más allá del modelo económico que representa, pues en este se despoja a la tierra y sus comunidades de su pasado, voz e historia. Entonces, el poema surge como una herramienta de restitución simbólica, ya que rescata lo perdido, denuncia la herida y se interroga acerca de su papel durante el proceso.

Otro poema interesante para cerrar este breve estudio de *Fuego la sed* es el último del poemario, único en la sección «el día que nació mi abuelo plantó un peral». En este, María Sánchez crea un paisaje intergeneracional que interpela al cuidado ecológico y la pertenencia afectiva al territorio. Si bien los anteriores poemas del libro ponen el foco en una crítica antiextractivista, en el último poema del libro se propone un modo alternativo de habitar la tierra, una ética heredada contra el desarraigo y la explotación.

Desde el título, el poema nos sitúa en una temporalidad íntima y simbólica, el nacimiento del yo lírico se vincula al acto de plantar un árbol, de modo que se funda un modelo de relación no extractivo con el medio ambiente, sino afectivo y simbiótico, pues vida humana y vegetal se entrelazan. El peral, como la persona, no surge para producción o consumo, sino como vínculo, como entrega. En lugar de la destrucción extractivista, se arraiga, siembra y cuida.

Asimismo, el poema propone una genealogía ecológica, un modo de concebir la memoria independiente de la ciencia o la literatura, pues son las vidas vegetales aquellas que portan los recuerdos. Entonces, frente al olvido consumista y sistemático del extractivismo, llevado a cabo a través del borrado de paisajes y comunidades, el poema plantea una alternativa que pasa por el sembrado como forma de resistencia.

Además, a lo largo del poema, el acto de nombrar defiende la óptica del abuelo, desde el amor («al nombrar / también arrojabas luz»), que escapa de la tradición científica y colonial ligada a la visión extractivista de los territorios («nunca le importó / desconocer los nombres científicos / de los seres y las cosas»). Así, los afectos y la memoria son otros modos de conocimiento alejados de la violencia, por lo que no es necesario el control de la taxonomía para conocer profundamente el medio natural.

Con respecto a la denuncia del extractivismo, si bien no se menciona de forma directa como en poemas anteriores, este está presente como un reverso oscuro que contrasta con la belleza de lo sembrado a través de advertencias («el desierto / querrá llevarse cada vez / un trozo distinto / de lo que llamabas hogar» o la culpa («todos los que se extinguieron / por nuestra culpa»). El desierto figura como una metáfora natural y un símbolo del agotamiento del modelo extractivo, las consecuencias del consumo. Ante esto, hallamos como respuesta una afirmación de pertenencia radical, así como de la imposibilidad de victoria de la violencia extractiva: «pero no / no puede / porque al fin / estás / en casa».

Frente a un extractivismo que reorganiza los territorios bajo lógicas de desposesión y dependencia (Svampa, 2019), el poema ofrece una poética del arraigo, donde la siembra del peral funda un vínculo comunitario con la naturaleza, la cual se resiste a la dinámica del desarraigo.

De este modo, el poema de María Sánchez funciona como un contrarrelato a la «colonización territorial» que denuncia Svampa, por lo que se propone una relación alternativa con el mundo natural basada en la pertenencia y el cuidado, una práctica antiextractivista que desafía la destrucción de los recuerdos.

En suma, *Fuego la sed* (2024), de María Sánchez, es un ejemplo paradigmático de la poesía social antiextractivista en lengua española, ya que aborda este tema desde sus dimensiones ecológica, epistémica, simbólica y afectiva, sin caer en el tono panfletario recurrente en algunas obras de poesía social, pues traza en su obra un baluarte de resistencia sostenido en el recuerdo, el arraigo y los cuidados.

Igualmente, el extractivismo aparece en los poemas como una forma de desposesión radical, un tipo de violencia contra los ecosistemas que convierte la tierra en recurso y los cuerpos en mano de obra a servicio del capitalismo, logrando así el borrado de la memoria y la desaparición de comunidades.

Los poemas de *Fuego la sed* constituyen una poética antiextractivista que denuncia los procesos de devastación ecológica y simbólica, al mismo tiempo que ofrecen una alternativa a este paradigma de la desposesión. Frente a la lógica de la acumulación y la destrucción territorial, la voz poética de María Sánchez recupera prácticas afectivas como formas de resistencia y visibiliza la violencia lenta ambiental. Así, el poemario supera la crítica de la violencia extractiva como constitutiva del capitalismo contemporáneo debido a que propone un horizonte ético y político basado en los afectos, la interdependencia, la reparación y el cuidado de lo común.



Bibliografía

- ALBRECHT, G. (2020). *Les émotions de la terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*. Trad. C. Smith. Editions Les liens qui libèrent. [ed. orig. 2019]
- ANDERMANN, J., SARAMAGO, V. & GIORGI, G. (2023). "Introducción". *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlin: De Gruyter, 1-23.
- ANDERSON, M. & L. I. PRÁDANOS, (2017). "Transatlantic Iberian, Latin American, and Lusophone African Ecocriticism". *Ecozone* VIII-1, 1-21.
- ADOUM, J. E. (1979). "Hiroshima mon amour". *No son todos los que están. Poemas 1949-1979*. Barcelona: Seix Barral.
- ANDERS, G. (2019). "Tesis para la Era Atómica", *Estudios latinoamericanos*, 171-184.
- AUGÉ, M., MIZRAJI, M. (2017). *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa : Barcelona.
- BARBAULT, R. (2015). "Biodiversité". *Dictionnaire de la pensée écologique*. D. Bourg et A. Papaux (dir.). Paris : PUF, 83-86.
- BARREAU, A. (2023). *L'hypothèse K. La science face à la catastrophe écologique*. Paris : Grasset.
- BARRERO, M., & JOVER, J. (2021). "Paisajes de la turistificación". *Cuadernos Geográficos*, 60(1), 13-34.
- BARTALINI, C. (2020). "Idea Vilariño: una poética del despojo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22 núm. 2, 97-125.
- BELLESSI, D. (2007). *La edad dorada*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo.
- BELLESSI, D. (2009). *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Edición a cargo de S. Scarabelli y D. García Helder. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed.
- BELLESSI, D. (2022). *El jardín*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- BELLO, A. (1826). «Silva a la agricultura de la zona tórrida». https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--35/html/ff5cfcfdc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_20.html
- BELMAR SHAGULIAN, J. (2023). "Pachakuti, an Indigenous Perspective on Collapse and Extinction". *Ecozon@*, 14(2), 20-35. <https://doi.org/10.37536/ecozona.2023.14.2.5030>
- BERGMAN, CL. & N. MONTGOMERY (2021). *Joie militante. Construire des luttes en prise avec leurs mondes*. Juliette Rousseau (trad.). Rennes: Éditions du commun.

- BRIÈRE, L. (2025). “Apprendre de la politique des émotions écologiques”. *Frontières*, 36 (1). <https://doi.org/10.7202/1117118ar>.
- BRINTON, D. G. (1887). *Ancient Nahuatl Poetry: Containing the Nahuatl Text of XXVII Ancient Mexican Poems* (Brinton’s Library of Aboriginal American Literature, No. VII). Philadelphia: D. G. Brinton.
- BINNS, N. (2024). *Poéticas de la biodiversidad en América Latina. TransVersales : état(s) provisoire(s) de la poésie contemporaine latino-américaine*, 24 mai [Vidéo]. Canal-U. <https://doi.org/10.60527/60rh-gz54>.
- BINNS, N. (2004). *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- BROUSSOUS M. & C. DAVID. (2015). “Nucléaire”. *Dictionnaire de la pensée écologique*. D. Bourg & A. Paux (dir.). Paris : PUF, 706-709.
- CAMPOS LÓPEZ, R. (2018). “Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión”, *Artífara*, 18, 169-204.
- CRUTZEN, P. (2002). “A Geology of Mankind: ‘The Anthropocene’”, *Nature* 415, 23.
- CRUZ HERNÁNDEZ, D. T. y M. BAYÓN JIMÉNEZ. (2020). *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas desde el Feminismo*. CLACSO.
- CRUZ SUÁREZ, J. C. (2013). “Poesía y poliarcética: El Auto de San Lorenzo de José de Anchieta y la conquista del imaginario indígena”. *Diálogos Latinoamericanos*, 14(20), 22-47. <https://doi.org/10.7146/dl.v14i20.113262>
- CRUZ SUÁREZ, J. C. (2025). “Vestigios de uma naturaliza deshumanizada. Organicidad de la poesía narrativa indígena como respuesta a las prácticas de explotación de la naturaleza en el Antropoceno”. En J. Montoya & N. Moraes (Eds.), *Literatura y Antropoceno. Imaginarios ecosociales en España y América Latina en el siglo XXI*. Granada: Comares, 25-44.
- DAVIS, J.; MOULTON, A. A.; SANT, L. V.; WILLIAMS, B. (2019). “Anthropocene, Capitalocene, ... Plantationocene?: A Manifesto for Ecological Justice in an Age of Global Crises”. *Geography Compass*, 13(5). <https://doi.org/10.1111/gec3.12438>
- DE LA CADENA, M. (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Duke University Press.
- DÍAZ-COLLAO, Leonardo (2023). “Más allá de la música mapuche: equívoco, definiciones y resistencias”. *Resonancias*, Vol.27, No. 52, 41-60. <http://doi.org/10.7764/res.2023.52.4>
- EGGER, M. M., T. GROSJEAN & E. WATTELET (2023). *Reliance. Manuel de transition intérieure*. Arles : Actes Sud.

- ESCOBAR, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.
- ESPAILLAT, T. (2018). *Pudo haberse evitado*, Ediciones Cielonaranja, Santo Domingo.
- ESPAILLAT, T. (2020): *¿Tienes quien cuide tu mula?*, Ediciones Liliputienses, Cáceres.
- FABRY, G. (2024). “Decir la gracia y dar las gracias: una lectura teoliteraria de *La edad dorada* de Diana Bellessi”. *Mitologías hoy*. Nº. 30, 113-125.
- FABRY, G. (2026). “Desobedecer el apocalipsis :la ambivalencia del refugio en la poesía española reciente (R. Berbel, M. Andrés Llamero, J. Riechmann)”. A. Santamaría (ed.). Madrid: Ediciones UAM. (EN PRENSA).
- FAURO, A. (2023). *Odio la playa*. Córdoba: Editorial Cántico.
- GAGO, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueño.
- GARCÉS, M. (2023). “El colapso de la imaginación”. En J. Albelda, F. Arribas-Herguedas, C. Madorrán (eds). *Humanidades ecológicas. Hacia un humanismo biosférico*, Valencia: Tirant humanidades, 147-159.
- GARCÍA MINGO, E. (2016). Imágenes y sonidos del Wall Mapu. El proyecto de descolonización del universo visual y sonoro del Pueblo Mapuche. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, (35), 123-149. <https://www.redalyc.org/pdf/2971/297147433006.pdf>
- GORI, R. (2020). “Pourquoi voudriez-vous que les humains ne traitent la nature mieux qu’ils ne se traitent eux-mêmes”? Entretien avec J. Cannone, En L. Testot & L. Aillet (eds), *Collapsus: Changer ou disparaître ? Le vrai bilan sur notre planète*, Paris : Albin Michel. [e-pub, sin pág.] EAN : 978222644897.
- GRUZINSKI, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglo XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUDYNAS, E. (2009). “Diez tesis urgentes sobre el nuevo extractivismo. Contextos y demandas bajo el nuevo progresismo sudamericano actual”. En J. Schuldts et al. (Eds.), *Extractivismo, política y sociedad*. CAAP-CLAES, 187–225.
- GUDYNAS, E. (2013). “Extracciones, extractivismos y extrahecciones: Un marco conceptual sobre la apropiación de recursos naturales”. *Observatorio del Desarrollo*, (18), febrero.
- GUDYNAS, E. (2015). *Extractivismos: Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza*. CEDIB.
- GUILLAUMIN ROJO, E. (2024). “Apuntes sobre poesía *hashikake*. Detonación de la bomba atómica en Hiroshima desde la perspectiva de cuatro poetas hispanohablantes”. *Cuadernos CANELA*, 35, 53-72.

- GUTIÉRREZ RÍOS, F. (2020). “Kintu Newen, buscando la fuerza: La recuperación de la voz mapuche en el conflicto energético a partir de la experiencia de la banda Puel Kona”. G. Merlinsky & P. Serafini (Eds.), *Arte y ecología política*. Buenos Aires: CLACSO, 163–176. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gn3t37.12>
- HACHE, É. (2016). *Reclaim : recueil de textes écoféministes*. Paris : Cambourakis.
- HARAWAY, D. (2015). “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kind”. *Environmental Humanities*, 6, 159-165. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>
- HARRISON, R. (1992). *Forests: the shadow of civilization*. The University of Chicago Press
- HEISE, U. (2016). *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*. The University of Chicago Press. .
- HEFFES, G. (2023). “Toxicity”. Jens Andermann, Gabriel, Giorgi, Victoria Saramago (eds). *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlin: De Gruyter, 395-408.
- HUENÚN VILLA, J. L. (Comp.). (2008). *Antología de poesía indígena latinoamericana: Los cantos ocultos*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- HUETE, R. & MANTECÓN, A. (2018). “El auge de la turismofobia ¿hipótesis de investigación o ruido ideológico?”, *Revista de turismo y patrimonio cultural*, vol. 16, nº1, 9-19.
- LARRE BORGES, A. I. (2021). “Una revolución propia. Idea Vilariño y su poesía política”. *Cuadernos LIRICO*. [En línea], 22 |12 marzo. <http://journals.openedition.org/lirico/10539>.
- LARRÈRE, C. (2012). « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 22. <https://journals.openedition.org/traces/5454>
- LE BRETON, D. (1988). «Dualisme et Renaissance. Aux sources d'une représentation moderne du corps». *Diogenes*, 04, Numéro 142, 42-63.
- LEÓN-PORTILLA, M. (Ed.). (2008). *La tinta negra y roja: Antología de poesía náhuatl*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LÉOPOLD, A. (2019). *L'éthique de la terre*. Paris: Payot [1945].
- LIENHARD, M. (1990). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina*. Lima: Horizonte.
- LUBO VACCA, O. E. (2021). “Revisión de nociones ecocríticas para leer la poesía indígena en América Latina y el Caribe”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 34, 41-60. <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3620>

- LUKIN, L. (2007). *Teatro de Operaciones. Anatomía y Literatura*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- MACY, J. & M. YOUNG BROWN (2019). *Nuestra vida como Gaia*. Trad. A. Villaseñor Galarza. <https://eltrabajoquereconecta.org/libros/>
- MALLOL, A. (2001). “Escritura y subjetividad; poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores (Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)”. *INTI* 52-53, 33-56.
- MATIÛWÀA, H. (2017). “Los hombres que hacen reír. Por qué escribir poesía en idioma mè’phàè”. *La Jornada. Revista Ojarasca*, 243, 12-13.
- MCKAY, M. (2020). “Pasto sin fin del basurero”. *Latin American Literary Review*, 2020, Vol. 47, No. 93, 49-58.
- MERCHANT, C. (2021). *La mort de la nature. Les femmes, l’écologie et la révolution scientifique*. Trad. de M. Lauwers. Editions Wildproject. [1980].
- MERCHANT, C. (2008). “Secrets of Nature: The Bacon Debates”. *Journal of the History of Ideas*, Jan., Vol. 69, No. 1, 147-162. <https://www.jstor.org/stable/30139672>.
- MIGNOLO, W. (2011). *The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options*. Durham: Duke University Press.
- MIGNOLO, W. (2003). “La colonialidad del saber y el locus de enunciación: la lógica de la colonialidad y la gramática de la descolonialidad”. *Historias locales / diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 99-126.
- MOLINA MORALES, G. (2023). *Puerto España*, Hiperión, Madrid.
- MOORE, J. M. (Ed.). (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press.
- MORA CURRIO, M.; FALABELLA, S.; HUINAO, G. (Eds.). (2009). *Hilando en la memoria, Epu rupa: 14 mujeres mapuche*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- NAGY, P. (2007). “Les émotions et l'historien : de nouveaux paradigmes”. *Critique*, 1 n° 716-717, 10-22.
- PASTOR, M. (2022). *Poemas para fomentar el turismo*. San Juan. Ediciones Flamboyán.
- PELLUCHON, C. (2018). *Éthique de la considération*. Paris: Seuil.
- PERCIA, V. (2019). “Gramáticas de una palabra convocante, en las orillas de la actual poesía amerindia”. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, 6, 133-150.

- ROCHA VIVAS, M.; VILLA LARGACHA, M. (Comp.) (2010). *Antes el amanecer: Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta* (1ª ed.). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- NERUDA, P. (1993). *Fin de mundo*. In *Obras III*. Buenos Aires: Losada, 365-465.
- NIXON, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Harvard University Press.
- PACHECO, J. E. (2010). *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*. Barcelona: Tusquets.
- PRÁDANOS, L. I. (2018). *Postgrowth imaginaries: New ecologies and counterhegemonic culture in post-2008 Spain*. Liverpool University Press.
- PULEO, A. (2019). *Ecofeminismo: para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.
- QUIJANO, A. (2013). “¿Bien vivir?: entre el desarrollo y la descolonialidad del poder”. *Contrapunto*, (2), 83-94.
- RAWORTH, K. (2017). *La théorie du donut: l'économie de demain en 7 principes*, Paris: Plon.
- RAWORTH, K. (2025). “Necesitamos otra visión del progreso”. Correo de la UNESCO. 6 de oct. de 2025. <https://courier.unesco.org/es/articles/kate-raworth-necesitamos-una-nueva-vision-del-progreso>.
- RAYEN MARILUAN, A. (2022). “Ül – El canto-poesía mapuche: Cantar para vivir, cantar para resistir”. *Working Paper Series, Puentes Interdisciplinarios*, Serie 1, No.1. Bonn: Centro Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos/ Interdisziplinäres Lateinamerikazentrum (ILZ) de la Universidad de Bonn. <https://doi.org/10.48565/bonndoc-26>
- RAYEN MARILUAN, A. (2024). “El uso del mapuzungun en el canto: una práctica intercultural: reflexiones sobre los alcances poéticos, narrativos y político-decoloniales de la voz mapuche”. *Música e Investigación*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Vol. 31, No. 4, 37-55. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/267364>
- RIECHMANN, J. (2022). *Simbioética. Homo sapiens en el entramado de la vida*, Madrid: Plaza y Valdés.
- ROCKSTRÖM, J. *et alii*. (2009). « A safe operating space for humanity”. *Nature*, 23 septembre, 472-475.
- ROCKSTRÖM, J., W. STEFFEN, K. NOONE, Å. PERSSON, et.al. (2009). “Planetary boundaries: exploring the safe operating space for humanity”. *Ecology and Society* 14 (2), 32
- SÁNCHEZ, M. (2024). *Fuego la sed*. La Bella Varsovia.
- SANTÍ, E. M. (1978). “Neruda: la modalidad apocalíptica”. *Hispanic Review*, 46, 365-384.

- SVAMPA, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo: Conflictos socioambientales, giro ecológico y nuevos paradigmas de desarrollo*. Buenos Aires: CLACSO.
- SVAMPA, M. (2015). “Feminismos del Sur y ecofeminismo”, *Nueva Sociedad* No 256, 127-131.
- TAPIA GONZÁLEZ, A. (2018). *Mujeres indígenas en defensa de la tierra*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- TEJEDA, J.; ONOFRE, A. (Eds.). (2012). *Nahualliandoing Dos: An Anthology of Poetry in Nahuatl, Español and English*. Aztlan Libre Press.
- TODD, Z. (2015). “Indigenizing the Anthropocene”. En H. Davis & E. Turpin (Eds.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environment and Epistemology*, Open Humanities Press, 241-254.
- TOMÁS, M. & M., ANAHI RAYEN (2024). Restitución sonora, memorias andantes. Materialidades afectantes y sonidos de/en Wallmapu. *VII Congreso a las antropologías hechas en América Latina y el Caribe en contextos urgentes: violencias, privilegios y desigualdades*. Universidad Nacional de Río Negro. <https://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/11774>
- VICH, V. (2024). *Lejos de la tierra. Arte y naturaleza en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú S.A.
- VILARIÑO, I. (2016). *Pobre mundo*. In *Poesía completa*. Barcelona: Penguin Random House. 213-261.
- WWF (2024). *Informe Planeta Vivo 2024. Un sistema en peligro*. Gland: WWF.
- YÁNEZ, I. (2021). Lamas, Isabella, Barca Stefania & Souza Ferreira, Bernadete. “Ecofeminist Horizons ». *Ambiente & Sociedade*. Vol. 24, 2021, 1-13.
- YUSOFF, K. (2018). *A Billion Black Anthropocenes or None*. University of Minnesota Press.
- ZAVALA, M. (2006). “Literaturas indígenas y canon literario en América Latina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 32(63), 93-108.
- ZULETA, J. (Ed.). (2019). *Poesía indígena de América. Antología*. Cali, Colombia: Fondo de Publicaciones del Valle del Cauca / GEUP.

LIT•FUTURE

LITERATURE & ECOSOCIAL CHANGE

www.lit-future.eu



Cofinanciado por
la Unión Europea



facebook.com/proyectolitfuture



[@Litfuture](https://www.instagram.com/Litfuture)



[@lit-future](https://www.x.com/lit-future)



[@lit-future.bsky.social](https://bsky.social/lit-future)

sepie

SERVICIO ESPAÑOL PARA LA
INTERNACIONALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN