
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Villanueva Feo, Nadia; Torras, Meri, dir. Ventanas poéticas para pulsiones ecotópicas : análisis de la situación enunciativa en "La conquista del paisaje", Los planetas fantasma (2022) de Rosa Berbel. 2023. 44 pag. (Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/279239>

under the terms of the  license

Ventanas poéticas para pulsiones ecotópicas: análisis de la situación enunciativa en “La conquista del paisaje”, *Los planetas fantasma* (2022) de Rosa Berbel



Winding Road (1937) Gertrudis Abercrombie

Treball de Fi de Grau

Nadia Villanueva Feo

Tutorizado por la Dra. Meri Torras Francés

Lengua y Literatura Española

Curso 2022-2023

Agradecimientos

Me gustaría mostrar mi más sincero agradecimiento a mi tutora, la profesora Meri Torras Francés, por brindarme un apoyo incondicional en la configuración de este trabajo y por visualizar desde el primer momento los horizontes hacia donde enfoco la mirada. Además, querría agradecer también al resto de profesores de la mención de *Literatura Comparada* por ser una inspiración en su trabajo dentro y fuera del aula, de los que modestamente quisiera recoger las semillas cosechadas en estos últimos dos años.

Este trabajo no hubiese sido posible sin el sostén de mis padres, que siempre han visto y cuidado la luz de mis ilusiones. Gracias infinitas a mi familia, que en la extensión del paisaje que nos separa consiguen día a día hacerme sentir su respaldo, cariño y comprensión, ofreciéndome el candor de una casa en cada parada, aunque sea inesperada. Por último, es justo nombrar la estela de mi segunda familia, mis amigos, por ser el ancla que da sentido, poso y libertad a mi escritura —que es una vida en sí misma—.

Este trabajo nació la tarde de verano en la que MJ me enseñó como antes de llover los árboles ríen, y una tarde de verano de un año más tarde yo devuelvo sus ecos a la tierra.

Tal vez amar es aprender
a caminar por este mundo.
Aprender a quedarnos quietos
como el tilo y la encina de la fábula.
Aprender a mirar.
Tu mirada es sembradora.
Plantó un árbol.

Yo hablo
porque tú meces los follajes.

OCTAVIO PAZ, "Coda"

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. «CERCOS DEL PENSAMIENTO»: ENTRE LA ECOCRÍTICA, LA FILOSOFÍA Y LA TEORÍA POÉTICA	9
1.1. ECOCRÍTICA: APORTACIONES PARA EL ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN POÉTICA	10
2. LOS PLANETAS FANTASMA (2022)	13
2.1. “LA CONQUISTA DEL PAISAJE”	14
Estructura interna	15
Sujeto(s) y espacio(s) de enunciación: colectividad y ecotopía	15
<u>2.1.1. Génesis: «Íbamos a través del desierto.»</u>	18
Hilos en torno a la concepción teórica del desierto	18
El desierto como situación ficticia de enunciación poética	20
■ Espacio y tiempo: la luna	21
■ Ruinas de otro mundo: la casa	23
■ Ecos de otro lugar más fértil: las manos	25
<u>2.1.2. Visiones de futuro: «Mira cómo lo bello resplandece también / cuando está muerto»</u>	26
CONCLUSIONES	28
BIBLIOGRAFÍA	31
ANEXOS	34
ANEXO 1. “La conquista del paisaje”	34
ANEXO 2. Poemas citados pertenecientes a “La muerte natural”	37
2.1. No mires ahora	37
2.2. Vuelo de brujas	38
2.3. Luna de la cosecha	39
2.4. Posibilidad de la luz	40
ANEXO 3. Poemas citados pertenecientes a “Cuando acabó la fiesta”	40
3.1. Los reconocimientos	40
3.2. Visiones de otro mundo	41
3.3. Las palabras y las cosas	41
3.4. Saquear el templo	42
ANEXO 4. Textos citados de otras autoras	42
4.1. “Teluria” (Plétora, 2017) de Arantxa Romero	42

INTRODUCCIÓN

El poemario *Los planetas fantasma* (2022) de Rosa Berbel asoma al lector a un abismo ambiental y afectivo que ocupa y devasta el lenguaje, la percepción del riesgo y las corporalidades terrestres en todas sus formas. ¿Qué pasa cuando la magia recorre el camino a la inversa? El fin del mundo ha llegado, pero el sujeto lírico de *Los planetas fantasma* no deja de preguntarse por el nuevo orden que se yergue después de los finales. En el presente trabajo pretendemos dar cuenta de la carga política ecofeminista que articula la composición central del poemario, “La conquista del paisaje”, a través de la elaboración exquisita de la situación ficticia de enunciación poética: la interpelación comunitaria que genera un “nosotros” constante en la gran mayoría de poemas, de encauzamiento claramente político, confluye con un paisaje en ruinas ante el que la voz se quiebra y la poesía parece el último medio posible para la comprensión y conservación de los misterios de la existencia natural.

La ecocrítica y el ecofeminismo hacen confluír teorías pertenecientes al feminismo, el ambientalismo, el pacifismo y vertientes de la economía feminista y ecológica. Además de estas corrientes del pensamiento existe hoy en día un auge respecto a la producción de *eco-escrituras*, debido principalmente a que en el contexto de urgencia climática que habitamos la situación del medio rural se ha impuesto como punto intermedio entre las problemáticas locales y los conflictos sociales y ecológicos del Antropoceno (Berbel 2022: 298). A través de una escritura cargada de *racionalidad poética*¹ (Maillard 2021: 49) y de sentido *ethopolítico*², la voz lírica de *Los planetas fantasma* se cuestiona sobre la herencia de discursos atrofiados: la urgencia de reformular el lenguaje hasta dar con nuevas palabras que respondan a las necesidades reales de nuevas realidades que no pueden seguir nombrándose a través de coordenadas ya caducas.

Rosa Berbel es una escritora sevillana nacida en 1997, natural de Estepa, cuya carrera profesional le lleva a establecerse en Granada, dónde empieza a reconocerse como crítica literaria y como poeta: en la UGR se gradúa en “Literaturas comparadas” y posteriormente en el “máster de Estudios Literarios y Teatrales”, hasta el momento

¹ Radica del concepto de “razón poética”, que invita establecer conexiones lógicas desde la intuición, estudiado por Chantal Maillard a razón de la obra filosófica de María Zambrano.

² Nuevamente, concepto extraído del discurso filosófico de Chantal Maillard en *Las venas del dragón: Confucionismo, taoísmo y budismo* (2021), ensayo en el que recurre a estas tres grandes filosofías orientales en su génesis sapiencial a raíz de «la intuición, más firme a medida que avanzaba, de que aquellas antiguas sabidurías nos ofrecían ciertos elementos que, de ponerlos en práctica, tal vez pudiesen ayudarnos a revisar nuestros modelos de pensamientos y reparar así, en la medida de lo posible, el daño que hemos infligido al planeta y a los seres que lo habitan.» (Maillard 2021: 9).

actual en el que forma parte del personal investigador predoctoral en formación de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad, en el marco del grupo de investigación *Proyecto Letral: Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura*. En más de una ocasión ella misma reconoce la relación directa entre su labor investigadora y su obra poética (Berbel 2022c, 2023c), que gira en torno a las mismas preocupaciones y obsesiones, por lo que es tarea imprescindible para el crítico que se aproxime a su obra identificar los motivos temáticos que estructuran sus inquietudes literarias y filosóficas, desde lo ecológico hasta la filosofía del lenguaje, pasando por lo insólito y lo político en la literatura de terror.

Su obra poética está compuesta por la publicación de dos poemarios, en el que *Los planetas fantasma* (Tusquets, 2022) sigue a su obra debut *Las niñas siempre dicen la verdad* (Hiperión, 2018), que fue galardonado con el XXI Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal y el I Premio Andalucía de la Crítica de Poesía 2019 de RNE. Ambas publicaciones se definen por la formulación poética de una voz crítica, pero cada una se materializa de maneras diferentes en la escritura: en su primer poemario la voz poética ahondaba en pulsiones políticas que nacían en la brecha entre la infancia desencantada y la imagen incierta del futuro, con un tono poético primordialmente realista que apelaba a la generación anterior por los mitos heredados en cuestiones de género y de clase (Sierra 2018: 159); en el segundo poemario las preocupaciones políticas se transforman tras el velo de lo insólito y de lo fantástico para recorrer nuevas territorialidades cargadas de sentidos en torno al colapso medioambiental y afectivo, con un tono especulativo que busca formular preguntas que conduzcan a la reflexión crítica sobre nuestro impacto como especie y con ello «tratar de imaginar nuevas formas de regeneración y retorno a la vida desde el lenguaje poético» (Berbel 2023a). Además de estas dos obras poéticas completas, cuenta con participaciones en diversas antologías de parangón nacional, andaluz y mucho más reciente transatlántico³, coincidiendo todas ellas en el interés de generar espacios textuales que permitan la expresión y la difusión de las nuevas poéticas del panorama literario en español y latinoamericano. Las líneas temáticas generales giran en torno a la defensa de lo glocal, la ética del afecto y la

³ En orden cronológico: *La pirotecnia peligrosa. 11 poetas sevillanos para el siglo XXI* (Ediciones en Huida, 2015), *Supernova. Poetas finalistas de Ucopoética* (Bandaaparte Ediciones, 2016), *Algo se ha movido. 25 jóvenes poetas andaluces* (Esdrújula Ediciones, 2018), *Cuando dejó de llover. Cincuenta poéticas recién cortadas* (Sloper, 2021), *Árboles Frutales* (Editorial Dieciséis, 2021) y *La carne veloz de las flores. 12 poetas hispanoamericanos nacidos entre 1990 y 1999* (Aguacero Ediciones, 2021).

deconstrucción del lenguaje por considerarlo insuficiente para designar una realidad —fáctica e identitariamente— en ruinas (Sánchez García & García Montero 2018).

Dentro del marco de estudio de la literatura comparada, la autora presenta una línea de artículos que ahondan principalmente el terreno de la ecocrítica: “Ecofeminismos y feminismo rural en *Tierra de mujeres* de María Sánchez” (2020), “Nuevas direcciones para la estética ecológica en la literatura española neorrural” (2022), “Pedro Lemebel, belleza indómita” (2022), “Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las *Siluetas* de Ana Mendieta” (2023) y “Materia vibrante. Una ecología política de las cosas” (2023). La lectura de su obra en conjunto, teniendo en cuenta también sus intervenciones en medios de comunicación y recitales poéticos (Berbel 2023a, 2022b, 2022c, 2022e, 2022f, 2023c), evidencia un proceso intelectualización de intuiciones que la propia Berbel confiesa aproximarse primero desde la forma poética, para posteriormente profundizar desde el marco de la investigación académica (Berbel 2022c, 2023c).

Para la presente investigación partimos de la premisa de que *Los planetas fantasma* (2022) de Rosa Berbel articula la poesía como modo de enunciación de un discurso político, en concreto, para la generación de discursos de resistencia contra las lógicas androcéntricas en el terreno de las relaciones afectivas con el otro humano y no humano. Tal y como desarrolla la propia autora en su artículo “Nuevas direcciones para la estética ecológica en la literatura española neorrural” (2022), estas intuiciones vienen reforzadas por la consolidación de un novedoso impulso neorrural y ecofeminista⁴ en el panorama literario español, que en el periodo de los últimos diez años ha generado un campo sólido para la producción de textos con preocupaciones *ecosóficas* en el que predomina el motivo literario del “retorno al campo” (op. Cit.: 298). Este hecho no responde únicamente a lógicas literarias pues, aunque la tensión entre campo - ciudad cuenta con un largo recorrido en nuestra tradición literaria e identidad nacional (op. Cit.), actualmente se reformulan los posibles modos de vinculación con los espacios habitados dadas las necesidades ecológicas, políticas y antropológicas que presenta un contexto post-15M, postpandemia del Covid-19 y de irreversible colapso medioambiental. Desde el plano de la difusión y concienciación sociocultural son cada vez más los proyectos que se centran en dar voz a la urgencia de un *giro ecoterritorial*

⁴ «como un espacio epistemológico complejo y comprensivo, que tiene por fin atender a la naturaleza relacional y dialógica de las formas de opresión.» (Berbel 2022: 11)

(op. Cit.) que genere una aceptación de nuestras responsabilidades climáticas como especie, seguido de un proceso de *poscrecimiento*⁵ que cree conciencia sobre los límites materiales superados con la explotación de los recursos naturales y la necesidad de generar propuestas desde lo *post*.

Anne-Laure Bonvalot (2019) otorga la categoría de “literatura indignada” o “literatura de indignación” a una escritura que se identifica principalmente por un *situacionismo* y un *enunciativismo* específico: el movimiento —de cauce político y ontológico— a través de una de “planetariedad situada”, es decir, un territorio en el que se conjugue lo local con lo global (Bonvalot 2019: 9), además de mostrar un claro rechazo a «la modalidad delocutiva de la representación (hablar *en nombre de* cuando se habla *de*) y a la jerarquía implícita de la omnisciencia en su acepción más tradicional» (op. cit.). Dentro de esta nomenclatura de significación aparentemente tan amplia conviven una multitud de subgéneros y etiquetas narratológicas como las «narrativas de la crisis, ecoficciones urbanas o neorrurales, nueva novela social, distopías socioambientales, novelas ecofeministas, etc.» (Bonvalot 2019: 1), pero lo más destacable es que nombrarlas de esta manera nos permite focalizar el carácter crítico de las voces que enuncian el discurso: voces jóvenes que buscan nuevas articulaciones de un lenguaje que si sigue sin cuestionar las lógicas heredadas continuará siendo incapaz de nombrar las nuevas realidades y urgencias sociales, ambientales, afectivas y literarias. Este desplazamiento de las necesidades del propio discurso reubica las situaciones de enunciación en lugares de identificación colectiva, sin perder de vista la experiencia íntima del sujeto, pero sin eclipsarla.

En el caso de *Los planetas fantasma* (2022), y mucho más concretamente en el poema “La conquista del paisaje”, defendemos como tesis principal que la articulación del discurso político se da principalmente a través de la elaboración de una situación ficticia de enunciación poética en la que se da voz a un sujeto colectivo de nacientes preocupaciones ecosóficas⁶ al entrar en contacto con un paisaje desértico tanto en el

⁵ Concepto utilizado por el profesor Tim Jackson, entre otros, en su ensayo *Post Growth: life after Capitalism* (Polity Press, 2021) a modo manifiesto por la necesidad de un cambio a nivel sistémico que facilite una conversación más profunda sobre las condiciones de la naturaleza humana respecto su relación con el entorno natural, principalmente desde la filosofía, la economía y la sociología. En España, autoras como la antropóloga Yayo Herrero luchan también por generar espacios en los que proponer la integración social de principios de codependencia (que incluyen también nociones ecofeministas de interdependencia y codependencia), de rehumanización y de reconocimiento de la vulnerabilidad como vías factibles para generar contextos ecológicos en los que poder vivir «vidas satisfactoriamente vivibles» (Herrero 2020).

⁶ A partir de ahora haremos referencia al término *ecocrítica* (véase el apartado “1.1. Ecocrítica: continuidad y aportaciones”) para denominar la disciplina que proporciona herramientas conceptuales

plano físico como metafísico. El movimiento a través del espacio y lo que esto genera en la voz poética es indudablemente la base enunciativa del poema, y nuestro objetivo es reconstruir los modos que el discurso tiene de generar ambientes espaciales y situaciones personales con una función crítica. Como fuentes para la metodología de análisis poético recurriremos especialmente a las ideas formuladas por Jonathan Culler en “la distancia y la deixis” (*La poética estructuralista*, 1978) y al “planteamiento dramático de la situación ficticia de enunciación poema” que desarrolla Pere Ballart en su libro *El contorn del poema* (1994)⁷.

Quizás sea necesario advertir que la presente investigación no pretende analizar el colapso medioambiental desde un plano puramente mimético, en el que descubrir una a una las correspondencias con la situación real de crisis climática que experimentamos, sino que la intención principal de nuestra investigación es recorrer el territorio imaginado por la autora para identificar las características enunciativas que se encargan de articular las diversas inquietudes políticas y ecosóficas en el contorno del poema. Partimos del reconocimiento del espacio poético *ficcional* como modo de análisis bajo el que preguntarnos por los usos y funcionalidades de las teorías ecofeministas y filosóficas en la elaboración de un tipo de voz enunciativa que apela a la comunidad y a la necesidad de cambio. Además, desde el plano del lenguaje poético, toma un papel central el uso de símbolos y fórmulas fijadas que consiguen abstraer sentidos teóricos más complejos, al identificar un proceso de transformación de la carga ecocrítica desde un plano estrictamente politizado a un sentido elaboradamente poético. Esta distinción no debe confundirse con una polarización entre *razón e imaginación*, pues entendemos que el *pensamiento* presenta manifestaciones diversas según el marco de la palabra que habite —ya sean escritos filosóficos, teatrales, novelas, etc.—, y más bien pasa por reconocer la posibilidad de dislocación de los marcos que se presentan como estrictamente poéticos o estrictamente filosóficos, dando como resultado composiciones poéticas como las de Rosa Berbel, pobladas de ambos sentidos.

La estructura del trabajo se inicia con una primera parte en el que nos aproximamos a los «cercos del pensamiento» que recorren las implicaciones políticas de la escritura de Berbel. Además, exploramos las posibles contribuciones de la disciplina

para el análisis de los textos literarios que presentan interés por las relaciones entre literatura, cultura y ambiente (Balarezo 2022). Por otro lado, diferenciamos el término *ecosofía* para hacer referencia a la inquietud filosófica que busca (re)generar una sabiduría en consonancia con modos no agresivos de habitar el planeta, dentro de un contexto de crisis ecosistémica global.

⁷ Referencia a la versión original escrita en catalán, pero en el resto del trabajo se hará referencia a la edición traducida al castellano publicada por Acantilado (Ballart 2005) por cuestiones de accesibilidad.

ecocrítica en la metodología de análisis de la situación de enunciación poética desarrollada por los teóricos anteriormente citados. En el segundo bloque articulamos el grueso del análisis en torno *Los planetas fantasma*, y más específicamente sobre el poema “La conquista del paisaje”: una vez explorada la estructura externa e interna, pasamos al análisis basándonos en las características enunciativas que entroncan tanto la articulación del espacio como de los sujetos de enunciación.

1. «Cercos del pensamiento»: entre la ecocrítica, la filosofía y la teoría poética

La identificación de la pulsión crítica de la voz poética en el poemario nos deja con ciertos interrogantes teóricos: ¿cómo ordenar y desde dónde analizar la temática ecocrítica que encarna la enunciación poética? ¿Es posible la articulación filosófica en el contorno del poema? La filósofa y poeta Chantal Maillard —conocida por su escritura híbrida, cargada de inquietud sapiencial, y referente directo de Rosa Berbel (2023a, 2022f)— defiende que el *pensamiento* recorre cualquier articulación del lenguaje que no sea cotidiano, por lo que *poesía* y *filosofía* no serían más que diferentes formas de expresión del mismo (Maillard 2017). Desde la diferenciación entre “horizontalidad” —filosófica— y “verticalidad” —poética— establece una serie de cuatro imágenes en relación con las posibles formas del *paisaje*⁸, que sirven de analogía a los puntos de fusión y prolongación entre ambas disciplinas: en un extremo estaría el árbol —filosofía— y en el otro la planicie —poesía—, y su encuentro se materializa en la expansión material, dando como resultado un árbol frondoso —prosa poética— o una planicie boscosa —poema filosófico—.

La poesía no es un árbol, tampoco un simple horizonte, sino una planicie, un horizonte expandido. En la planicie, se forman redes, conexiones, rizomas. A veces, por supuesto, en una encrucijada, o en algún terreno virgen, hay algún árbol o, incluso, un pequeño bosque. Cuanto más boscosa sea la planicie, más se acercará a la filosofía. Un poema vertical (arbóreo) es un poema filosófico. (Maillard 2017)

Nos interesa esta visión porque permite dibujar con más claridad el puente que, desde la elaboración del lugar imaginario, une el paisaje literario con el pensamiento. En este sentido, la poesía de Berbel se sitúa más próxima a la planicie boscosa que genera el marco del poema filosófico, y la propia situación ficticia de enunciación poética parece

⁸ «El lenguaje que expresa el pensamiento no es palabra cotidiana, no es la voz que designa sin paráfrasis, la voz útil. El lenguaje tiene formas: son los *paisajes* del cerco» (Maillard 2017, la cursiva es añadida).

materializar la imagen metafórica que nos propone Maillard. Antes de adentrarnos en la identificación y análisis de los diferentes elementos que la sustentan, delimitamos con un poco más de claridad las posibles contribuciones de una relativamente nueva disciplina del campo de estudio de la literatura comparada, del que la propia autora ha hecho uso en sus artículos académicos: la Ecocrítica.

1.1. Ecocrítica: aportaciones para el análisis de la situación de enunciación poética

La ecocrítica es la disciplina académica que tiene como objetivo identificar lazos entre la literatura y la naturaleza, poniendo especial énfasis en las representaciones literarias del espacio natural y en la adhesión de los textos a una pretensión de educación medioambiental (Campos 2018: 170). Las diversas ramas de la ecología tienen como prioridad establecer una red interdisciplinar de recursos y categorías para el estudio del deterioro de la naturaleza, por lo que, aunque nazcan estudios específicos adaptados a los diferentes ámbitos del pensamiento —ecosofía, ethopolítica, etc.—, no se fijan líneas metodológicas estrictas. La ecocrítica más que seguir una metodología prefijada adopta un enfoque “ecometametodológico”⁹ (Parotto & Parotto 2018) para el análisis de los textos que permite dar nombre a muchos de los elementos ecológicos subyacentes en los textos literarios: «Esta propuesta se sustenta por el diseño de una red de conceptos provenientes de la historia, la biopolítica, la filosofía, la sociología y otras ciencias duras que permiten captar la narrativa ecológica.» (Balarezo 2022: 114). Las bases técnicas y metodológicas del campo de la investigación ecocrítica no cuentan con la solidez de los medios filológicos para el análisis de los textos, sobre todo en el ámbito de estudio literario hispanohablante. Las razones son varias y de ellas se ocupan diversos estudios, pero nos son especialmente útiles los artículos de Ronald Campos López (2018) y Diana Valeria Balarezo Andrade (2022) para considerar los estudios ecocríticos que en los últimos veinte años han contribuido a establecer cimientos lo suficientemente sólidos para el estudio de los textos poéticos hispánicos en clave ecocrítica y trazar los orígenes que han fundamentado el desarrollo de la disciplina a nivel internacional hasta nuestros días.

⁹ Parotto & Parotto (2018) aportan la siguiente definición: «enfoque metodológico de la investigación científica, es decir, se crea por la necesidad de generar, modificar o asumir perspectivas ontológicas, epistemológicas, metodológicas, de lenguaje y de acción desde la perspectiva sistémica dialéctica, plantear una manera creativa de hacer ciencia asumiendo el reto de seleccionar, crear y aplicar métodos, técnicas, herramientas, estrategias y procedimientos de investigación coherentes con esas perspectivas del contexto.»

Antes de ahondar en el estado actual de la ecocrítica en el ámbito académico español y latinoamericano, es imperativo examinar los avances globales de la disciplina durante el último medio siglo. Ambos críticos coinciden en que, aunque los primeros movimientos ecologistas surgen de manera interdisciplinar en la década de los 60¹⁰, la ecocrítica como disciplina en el marco de los estudios literarios se solidifica en la década de los 90 en Estados Unidos e Inglaterra (Campos 2018: 170) gracias a que en la segunda parte de los 80 el discurso en torno a la oposición entre lo local y lo global experimentó un auge, concentrándose principalmente en las teorías y prácticas del desarrollo (Balarezo 2022: 113). Ronald Campos López (2018) señala en su estudio que en el proceso de solidificación del campo de investigación se rastrean principalmente tres oleadas, que comprenden los años ochenta, mediados de los noventa y las últimas dos décadas de nuestro tiempo¹¹, etapa final que le ha llevado a dialogar con otras disciplinas de análisis literario como los estudios culturales, poscoloniales, postestructuralistas y de justicia medioambiental: «partiendo de la premisa ecológica de que todo está interconectado (...) insiste en establecer conexiones y relaciones entre seres, especies, disciplinas, textos y lecturas» (Campos 2018: 170). Por otra parte, Diana Valeria Balarezo Andrade (2022) rescata la distinción en fases del desarrollo de la disciplina realizado por la profesora Heike Scharm (2007)¹², en el que una primera etapa basada en el activismo ecológico sienta las bases de la disciplina en función de las intenciones explícitas de interpretar los textos en clave de denuncia, seguida de un proceso de relectura de textos «con el fin de deconstruir discursos y prácticas asociadas a la lógica moderna de dominación y al dualismo cartesiano» (Balarezo 2022: 113).

Entrando, esta vez sí, en los casos concretos de la academia española y latinoamericana, Ronald Campos López (2018) hace referencia a críticos como Pedrosa (2010), que piensa que el espacio limitado en las universidades españolas para la perspectiva de estudio ecológico aplicado al análisis de textos literarios se debe principalmente al desarrollo desigual que propicia «la falta de interdisciplinariedad en los métodos y estudios filológicos» históricamente arraigados en dichas facultades (op.

¹⁰ Consideramos aquí uno de los textos fundamentales de la primera oleada en torno a la concienciación ecológica, como ejemplo de texto crítico de mirada ecológica que, según pensadores actuales, todavía no era lo suficientemente consciente de las lógicas androcéntricas que continuaban alimentando sus teorías: *Ecología y Pensamiento Revolucionario* (1964) de Murray Bookchin. Además, desde los textos literarios destaca *Ecotopía* (1975) de Ernest Callenbach. Para saber más sobre la influencia de esta obra consultar la ponencia de José Luis Fernández Casadevante junto Yayo Herrero en *La Casa Encendida* (2020).

¹¹ Para una explicación más extensa de las características de cada oleada de pensamiento se referencia la fuente principal (Campos, 2018: 170).

¹² Conozco la obra a través del trabajo de Diana Valeria Balarezo Andrade (2022).

Cit.: 171). De esta manera, aunque la producción de textos literarios en clave ecocrítica esté claramente en auge, como la misma Rosa Berbel analiza en el artículo anteriormente mencionado (2022b), se hace notable la falta de investigadores que adopten este nuevo enfoque y enriquezcan las formas de lecturas en un sentido ecocrítico (op. Cit.: 171). Esta situación hace que el campo de investigación sea considerado todavía una ciencia joven, un gran terreno a explorar, en el que la autora de *Los planetas fantasma* constituye hoy en día uno de los mayores referentes a nivel nacional.

El estudio de Campos López (2018) es anterior a la publicación de toda la obra de Rosa Berbel —recién en 2018 debutaba como autora con la publicación de *Las niñas dicen siempre la verdad* (2018), por lo que los estudios de la escritora andaluza pueden servir como continuación de la visión que hasta el momento solo pudo abarcar estudios con fecha límite de 2015, y principalmente del territorio latinoamericano (Campos, 2018: 171). Aunque el presente trabajo no aspira a reconfigurar un nuevo estado de la cuestión de los estudios ecocríticos en el ámbito académico español, por cuestiones principalmente de extensión, sí que pretende señalar la brecha de casi una década entre este primer “estado de la cuestión” (2010-2015) y el momento actual, en el que sucesos como la pandemia global por el virus del covid-19 o el acelerado calentamiento global —entre muchas otras situaciones extremas para la vida en la Tierra— han generado una sensación de urgencia que alimenta cada vez más la necesidad de planes presentes de acción viable para un futuro que no atente contra los seres y ecosistemas que habitan el planeta. Esta es la circunstancia histórica concreta desde donde Rosa Berbel siembra, riega y deja florecer su escritura —escenario también de recepción por parte de sus lectores contemporáneos—, pero ¿es acaso la única? Por supuesto que no. Actualmente, la literatura *neorrural* escrita mayormente por mujeres es una de las literaturas más proliferas del territorio de la península ibérica (Berbel 2020, 2022d): *Cuaderno de campo* (2017) de María Sánchez, *Canto jo i la muntanya balla* (2019) de Irene Solà Sàez, *Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu, *Yo no sé de otras cosas* (2021) de Elisa Levi, entre muchas otras¹³. Sería un ejercicio de investigación muy enriquecedor para la

¹³ Consideramos aquí textos de la literatura dentro del marco del territorio español y catalán, por razones de acotamiento del campo de estudio abarcable. Como expone Campos (2018), una de las razones en el desarrollo desigual de las tendencias ecocríticas españolas y latinoamericanas es que mientras en la academia española siempre ha habido más reticencia a la hora de considerar el análisis literario en clave ecológica, en Latinoamérica los estudios proliferaron dado el vínculo de su literatura con la recuperación de las culturas indígenas, que estaban culturalmente arraigadas a la relación dialógica con la naturaleza. Con este breve apunte queremos señalar que la tendencia *neorrural* no es exclusiva del territorio peninsular, siendo Latinoamérica uno de los territorios más pujantes de literatura *neorrural* en español

propia disciplina reconsiderar también los estudios bibliográficos sobre el tema en el devenir de los últimos años, pero el presente trabajo en la medida de lo posible pretende ajustarse a las necesidades expresas de nuestra tesis.

Con este primer dibujo de la disciplina llegamos a la conclusión de que el marco ecocrítico nos permite ampliar el campo de estudio a la hora de relacionar la producción poética con diferentes disciplinas teóricas del pensamiento, proporcionando vías de diálogo antes que un método de análisis en sí mismo. Es por ello por lo que para la consideración de la situación enunciativa construida en “La conquista del paisaje” recurrimos a metodologías de análisis poético, dado que estas sí que nos proporcionan herramientas específicas para desentrañar los modos de articulación del lenguaje.

2. *Los planetas fantasma* (2022)

Los planetas fantasma se publica en 2022 dentro de la serie “Nuevos textos sagrados” de Tusquets, sello editorial de alto prestigio por el que han pasado poetas consagradas como Ida Vitale, Clara Janés, Olvido García Valdés y Chantal Maillard, entre otras¹⁴. Está conformado por un total de 32 poemas que quedan agrupados en tres partes: “La muerte natural” con 20 poemas, “La conquista del paisaje” con un único poema largo y “Cuando acabó la fiesta” con los 11 restantes. Si el poemario se lee bajo una visión de conjunto las composiciones resultan ser fruto de un mismo viaje del yo poético: «las fiestas terminaron, los paisajes se han desertizado y los límites del tiempo y el espacio han sufrido una distorsión, pero en las ruinas florece un empuje utópico que llama a reinventar los nombres, los ritos y las naturalezas»¹⁵. La división en tres grandes bloques, además, permite englobar y clasificar las variantes temáticas y enunciativas que determinan la experiencia del sujeto poético a través del paisaje.

Así pues, “La muerte natural” supone el punto de partida de un camino en el que el yo lírico se aproxima cada vez más a un abismo político y ecológico que va descubriendo paralelamente al deterioro afectivo en la esfera de las relaciones románticas: «Tal vez si tan siquiera fuese posible amar / sin pensar todo el tiempo / en el

—que a su vez nutre las tendencias de nuestro territorio—, pero dada la falta de tiempo y espacio no podemos considerar en el presente trabajo las relaciones intertextuales que se dan entre ambas literaturas.

¹⁴ La misma Rosa Berbel reconoce el honor que supone poder compartir serie con autoras que han influenciado profundamente su escritura poética y que forman parte de la genealogía de poetas más brillantes de las letras españolas y latinoamericanas (Berbel 2023a). También desde el panorama crítico literario se celebra la publicación de textos de autoras jóvenes en sellos de largo recorrido editorial, en reconocimiento y apoyo de las escrituras de nacientes pulsiones poéticas.

¹⁵ Fragmento extraído de uno de los paratextos que enmarcan la obra en formato impreso.

paisaje...» (vv.23-25 “Formas de mirar”). La enunciación del yo poético varía entre la primera persona del singular y del plural, en referencia a un “yo” y un “tú” de tipo genérico, que en la mayoría de los casos tiene connotaciones románticas. De esta manera, son constantes las preocupaciones en torno a la experiencia sexoafectiva saturada de significados heredados («El idioma del mundo ha dejado su huella / en nuestro cuerpo», vv.17-18 “Luna de la cosecha”), el paisaje como marco de la mirada («el paisaje ha cambiado / y lo llevo por dentro», vv.1-2 “Casas viejas”), y los ecos de una sabiduría remota que parece dar respuestas a las brechas del mundo conocido («escuchamos —perdidos— una canción antigua / que no reconocemos», vv.1-2 “Luna de la cosecha”).

Damos un salto hacia la tercera y última parte, “Cuando acabó la fiesta”, que funciona como una nueva etapa del sujeto en su viaje por el espacio, ahora desde una actitud más consciente en torno a la responsabilidad compartida por la conservación de la vida —humana y no humana— digna en el planeta. La exploración de las preguntas que surgen en la primera parte desata nuevas intuiciones y malestares que no acaban necesariamente en una resolución clara, ya que abismo no se hace necesariamente menos patente, pero la actitud del yo lírico respecto a su existencia cambia drásticamente y esa es la semilla necesaria para poder mirar de frente el ojo del futuro: «Vamos reconociendo el misterio que crean / las cosas que se esfuman, / las cosas que se olvidan y se esfuman, / fantasmas del realismo.» (vv. 6-9, “Visiones de otro mundo”). En este nuevo contexto surge la necesidad de indagar las implicaciones del movimiento a través de las ruinas y las implicaciones de un sujeto que en términos colectivos comprende su impacto y responsabilidad en las problemáticas de desgaste ecológico y afectivo. De manera consciente —e incluso ligeramente programática— acaba dejando de lado la suma del “tú” y el “yo” genéricos que presenta la primera parte, para apelar —sobre todo en las últimas composiciones que completan el tercer bloque de poemas— a un sujeto colectivo unido por las necesidades de cambio *glocal*.

2.1. “La conquista del paisaje”

El poema “La conquista del paisaje” está compuesto por 99 versos repartidos en doce estrofas de verso libre, es decir, carentes de rima y métrica fija. La polimetría se utiliza a favor de las variantes de situación enunciativa que, como ya se ha mencionado anteriormente, sigue la forma poética general de las composiciones insertas en “La muerte natural” y en “Cuando acabó la fiesta”. Diferenciamos, pues, dos instancias de

enunciación principales, con el ligero atisbo de una tercera: la situación inicial va de la primera a la sexta/séptima estrofa, mientras que la segunda se desarrolla en la mitad restante. La simetría de las partes establece paralelismos con la estructura general del poemario, y desde esa correlación damos inicio a nuestro análisis. Para ello hemos elaborado una lista sobre las correspondencias, características y temáticas básicas de cada una de las partes del poemario para poder facilitar el seguimiento del proceso que experimenta el sujeto a través del territorio desértico.

Estructura interna

- **1ª parte, *génesis***: comprende desde el verso 1 al 77 y en gran medida se corresponde con la primera parte del poemario, “La muerte natural”. En el plano formal imita las estrofas largas —de entre 10-15 versos— y a través de la enunciación recoge la actitud de un sujeto que todavía se nombra a través un lenguaje heredado y que actúa ajeno al paisaje natural, pero que siente la necesidad cada vez más latente de *renombrar* el mundo.
 - ***Interludio***: La estrofa séptima puede identificarse como engranaje entre la primera y la segunda parte, sirviendo como reflexión del yo lírico que se cuestiona en una temporalidad avanzada sobre el camino recorrido. Por ello, en la estructura general podría corresponder con la función de “La conquista del paisaje”.
- **2ª parte, *despertar***: va del verso 78 al 97 y en este caso se corresponde con la última parte, “Cuando acabó la fiesta”. Formalmente, las estrofas se reducen —teniendo nueve la más extensa y tres la más corta— y pragmáticamente se hace referencia a un sujeto consciente de su responsabilidad colectiva e individual respecto al paisaje y los otros. Cuando el lenguaje se despoja de los mitos heredados el verso se desnuda, pero no por ello el lenguaje sostiene significaciones más sencillas.
 - ***Epílogo***: los últimos dos versos (98-99) rompen el tiempo verbal pasado, conjugado en pretérito imperfecto, con una enunciación en tiempo presente e imperativo que apela a la mirada de una segunda persona.

Sujeto(s) y espacio(s) de enunciación: colectividad y ecotopía

El poema presenta una doble situación de enunciación que se diferencia por la conjugación de tiempos verbales distintos: el tiempo predominante en la totalidad del

poema es el pretérito imperfecto, enunciado en primera persona del plural, hasta que la última estrofa rompe la temporalidad con una enunciación en imperativo —«Mira», vv.98— y en presente en referencia a una tercera persona del singular —«resplandece», vv.98, y «cuando está muerto», vv.99—. Para la comprensión de la situación poética seguimos la concepción desarrollada por Pere Ballart en su libro *El contorno del poema* (2005), en concreto en el capítulo quinto “El ventrílocuo”, sobre el planteamiento dramático de la situación ficticia de enunciación poética (op. cit.: 184) y el concepto de *máscara/persona* (op. cit.: 188).

En la práctica, por tanto, leer el poema será tomar decisiones sobre la identidad del personaje que habla y sobre la situación en la que lo hemos sorprendido inmerso, y sobre si aquel. Por así decir, simplemente está pensando en voz alta, o bien dirige su discurso a algún personaje. [...] Gil de Biedma reconoce allí la extraordinaria importancia que tiene para la comprensión del poema hacerse cargo de la situación de hecho, del aquí y ahora desde los que es dicho, y constata cómo la mayor parte de la poesía contemporánea, en que esta convención es irremplazable, obliga también al poeta a hacerse su propia composición del lugar (op. cit.: 185)

Ballart recurre a la concepción de la voz poética a través del símil teatral, en la que los deícticos del poema animan a la recepción a través de la reconstrucción de un narrador poético ficticio que encarna los diferentes modos de dramatización (op. cit.: 188). Específicamente en el uso del «nosotros» diferencia las veces en las que el poema hace referencia a la suma del “yo” y “tú” de los casos en los que «implica la virtual “disolución” de la experiencia privada en una figurada comunión plural.» (op. cit.: 215), y dentro de esta última concepción delimita tres tipos según la configuración de la voz: la de sentido *civil* incluye al lector en la enunciación y se tiñe de preocupación social; la de sentido *generacional* fortalece la pertenencia a un grupo en el que se comparten rasgos identitarios; y, finalmente, la de un sentido más *genérico* por hacer referencia a aquello que nos define como especie (op. cit.: 216-217).

“La muerte natural” prioriza el uso del plural en referencia al conjunto de los amantes, dada la inclinación temática hacia el colapso afectivo y romántico: «Me gustaría nombrarte de otras formas / y disfrutar también de la penumbra, / del idioma sutil de los objetos.» (vv. 8-10, “Posibilidad de la luz”); «La luz entra en tu casa y en la mía / por la misma ventana.» (vv. 1-2, “Día de reyes”); «Somos una pareja predecible, / de pulso mitológico» (vv. 3-4, “Esto no es un poema de terror”); etc. “La conquista del paisaje” marca el paso a la significación colectiva que se desarrolla en “Cuando acabó la

fiesta”, aunque el cambio se produce de manera orgánica y ya en la primera parte podría llegar a resultar una enunciación ambigua con la intencionalidad de designar doblemente las configuraciones románticas a gran escala. De la misma manera, la tercera parte todavía conserva enunciaciones enmarcadas en el plural suma del “tú” y “yo”, sobre todo en los primeros poemas como “Limpieza general”, “El huésped” y “Los reconocimientos”; pero a partir del poema “Visiones de otro mundo” se materializa de manera más evidente el paso a la colectividad: «Somos ángeles torpes, somos desmemoriados. / Y nuestro amor asciende por el cielo» (vv. 10-11, “Visiones de otro mundo”); «Dejamos nuestras huellas sin quererlo / o deseándolo con un deseo bastardo: / cambiar este paisaje, formar parte de él.» (vv. 12-14, “Mundos paralelos”); «Deberíamos buscar una palabra para nombrar / el gesto de quien queda en la casa / cuando todos se han ido. / Esto es lo que somos. / Se llama *devoción*.» (vv. 18-22, “Saquear el templo”).

“La conquista del paisaje” destaca por la excepcionalidad en su enunciación poética que, si bien recoge mucho de los aspectos anterior y posteriormente formulados en el conjunto del libro, logra generar condiciones exclusivas para su expresión¹⁶. Para empezar, porque su base enunciativa se distancia de la “sentimentalidad” que se presupone a la poesía lírica —según el sentido que le otorgaba Schiller en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1793)—, al identificarse más bien con la expresión de la poesía narrativa: la voz en primera persona del plural enfatiza el arco narrativo de una trama pasada en la que protagoniza un viaje a través de un paisaje insólito indeterminado, de características especialmente abstractas. Además, esta característica del discurso poético permite diferenciar dos temporalidades: un momento presente en el que se encarga de enunciar una historia pasada (vv. 1-68, 71-97), con sus consecuentes intromisiones en el discurso que devuelven a la temporalidad de la primera enunciación, en las que cuestiona su propio viaje (vv. 69-70) y además apela a la segunda persona (vv. 98-99) que recibe el relato. Pero, ¿a qué *comunidad* hace referencia el plural? Siguiendo los tipos señalados por Pere Ballart —el civil, el generacional y el genérico, además de la suma del “tú” y el “yo”— el poema da cabida a todos los sentidos posibles del uso del «nosotros», y con ello enriquece las posibilidades de lectura. En nuestro caso, tenemos la tendencia a interpretar la voz lírica a través del sentido generacional,

¹⁶ Las composiciones que más se le parecen son “Vuelo de brujas” “Las palabras y las cosas” y “Saquear el templo” por enunciarse también en pasado y en un plural colectivo.

pero tampoco lo concebimos sin la complementación que generan los otros dos tipos de interpretación, pues la carga política tinte toda la enunciación.

2.1.1. Génesis: «Íbamos a través del desierto.»¹⁷

*Can't hold on to much of anything
With this hole in my hand*
WEYES BLOOD, “It’s Not Just Me, It’s
Everybody” (2022)

Entre todos los paisajes que cercan el discurso poético a lo largo del libro, “el desierto” es el escenario de la devastación medioambiental y metafísica por excelencia. La inclusión de lenguaje, y la muerte *paradójicamente* natural —no porque la naturaleza viva ajena a la muerte, sino porque sus causas salen los ciclos naturales de muerte y vida— llega para todos ellos sin distinción. Analizaremos a continuación como la escenificación inhóspita que da inicio al poema, y que se repite en distintos momentos del poemario, conforma un espacio de enunciación poliédrico, a través del cual la autora consigue dar forma a la mayoría de las preocupaciones políticas y filosóficas que dan pulsión a su escritura.

Hilos en torno a la concepción teórica del desierto

Lo desértico en Berbel coincide con uno de los volúmenes críticos más recientes sobre poesía española contemporánea, *Lecturas del desierto: Nuevas propuestas poéticas en España* (López Fernández *et al.*, 2018), en el que se establece una analogía entre el ejercicio de “cartografiar el desierto” y los modos de comprensión y asimilación de los textos, entendidos primordialmente desde el espacio que ocupan, como «territorios de un mapa desbordante». Son numerosos los estudios recientes que se “desbarajustan” en el intento de dar una unicidad a las tendencias vivas en la poesía española contemporánea, ya sea por proximidad (López Fernández *et al.*, 2018) o por encontrarse ante un campo altamente heterogéneo en propuestas poéticas y estéticas (Gahete Jurado 2018, López Fernández 2018, Martín Gijón 2018, Moyano Casiano 2020). Sea como sea, es evidente que desde hace años el panorama responde a una serie de lógicas distintas que a las de la poesía de corte *realista* prototípica de la segunda

¹⁷ Divido el análisis en apartados según las partes internas que estructuran el texto, y a cada uno de ellos le otorgo un nombre acompañado del verso que abre cada fragmento.

mitad del siglo XX, ya obsoleta para dar cuenta del momento presente, y que más bien aplica a dinámicas propias del mundo virtual:

el mapa que interpreta hoy *Lecturas del desierto* es el de las poéticas que están surgiendo después de la dispersión del molde aglutinante de la experiencia, con la dificultad añadida de no disponer de etiquetas que agrupen los diferentes rumbos, con un objetivo tanto identificativo como editorial. Esto es, no hay todavía leyendas consensuadas para leer el mapa. Tampoco la deriva experiencial ha devenido en una disminución de las prácticas poéticas, más bien todo lo contrario [...] (López Fernández *et al.*, 2018: 8)

La imagen abstracta que nos devuelven las concepciones del desierto es análoga a la convulsa situación cultural que experimenta nuestra sociedad globalizada y en plena urgencia ecosistémica: la mirada del ser humano *virtual* colapsa en una sociedad que depende de nuevas lógicas sociales y de mercado hiperconectadas —por condición (auto)impuesta en términos culturales, no naturales—, y esto provoca una dispersión cultural inagotable que ramifica las posibilidades de la experiencia y, en consecuencia, las de la producción artística. Voces como las de los críticos Mario Martín Gijón (2018) y Álvaro López Fernández (2018) apuestan por la identificación de una nueva tendencia vanguardista, dadas las dificultades de unificar en un único movimiento a autores tan diversos y también por presentar un incipiente interés por el cuestionamiento del estatuto de la palabra (López Fernández 2018, Martín Gijón 2018, Gahete Jurado 2018). El espacio no se vuelve desértico por escasez de medios o recursos, sino por su condición opuesta: paradójicamente la saturación de información, de estímulos, de experiencias e interacciones efímeras genera un espacio vacío.

De la misma manera, en términos sociopolíticos y filosóficos las transformaciones en el espacio surgen derivadas de la virtualización de la vida como un paso más en la desconexión cultural de la especie humana respecto a la naturaleza y el resto de especies que habitan la Tierra, y cuyas consecuencias trascienden los límites de nuestras sociedades urbanas: acciones desconectadas del medio, pues nacen para poder cubrir las necesidades de la sociedad hiperconsumista sostenida por un capitalismo voraz, pero que en sus resultados fácticos siguen desbordando los recursos limitados de la Tierra (Herrero 2020). Debe aclararse que en la circunspección del poema no se atestigua dicha degradación de los ecosistemas ni de la cultura humana, sino que es el supuesto bajo el que el sujeto da inicio a su viaje: «Íbamos a través del desierto» (vv.1). Byung-Chun Han, uno de los filósofos vivos más leídos de nuestro tiempo, en su libro

No-Cosas: Quiebras del mundo de hoy (2021) establece una distinción entre el mundo antes y después de la virtualidad para poder reflexionar en torno al ser humano en términos ontológicos: lo que hasta ahora veníamos identificando como “espacio desértico”, para el pensador toma características propias de “lo fantasmal” —conexión conceptual que también se da en la escritura de Berbel—. Bajo su visión, la realidad hipertecnificada impone un proceso de digitalización que se expande fuera de la esfera virtual —si es que tiene sentido a estas alturas establecer límites entre lo *real* y lo *virtual*— y «desmaterializa y descorporeiza el mundo» (Han 2021: 11). Si el “mundo de las cosas” se regía por «el orden terreno, el orden de la tierra», el nuevo “mundo de las no-cosas” informatiza la realidad haciendo de ella algo «intangible, nublado y espectral» (Han 2021: 13), conceptualización que recuerda a la de la *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman. De esta manera, el otro humano desaparece de nuestras prioridades básicas porque en el mundo virtual «Como cazadores de información, nos volvemos ciegos para las cosas silenciosas, discretas, incluidas las habituales, las menudas o las comunes, que no nos estimulan, pero nos anclan en el ser.»¹⁸ (Han 2021: 12).

El desierto como situación ficticia de enunciación poética

En términos de teoría literaria, Jonathan Culler (1978) defiende el *ambiente* como uno de los puntos de partida de la labor poética imaginativa, contribuyendo en su construcción a la fijación de la situación en el discurso (op. Cit.: 238). En “La conquista del paisaje” leemos el espacio desértico como *imagen* —«Y así fuimos andando a través de la imagen» (vv.78)—, en tanto que la situación no tiene intención de reproducir un espacio real, sino que se sirve de la carga simbólica y teórica anteriormente comentada para construir un espacio ficticio que acoja al sujeto de enunciación —también ficticio. En este sentido, Culler defendía que la poesía, al trascender de lo puramente biográfico, siempre sitúa la enunciación del discurso en un espacio que debe entenderse según las propias leyes imaginativas que genera (op. Cit.: 236), por lo que en la interpretación de un poema deben considerarse situación y sujeto de enunciación como parte de una misma unidad, y no de manera individualizada como sí podría hacerse en una situación real —en el sentido fáctico, o como mucho en el lenguaje no poético—. A continuación,

¹⁸ Desde las “ecoescrituras” y las literaturas de indignación se reivindica “lo pequeño”, de carácter costumbrista, como estética de resistencia: «manifiesta una evidente reivindicación de *empowerment* a la par que se reclama, a nivel estético sobre todo, de una tradición de impotencia fundamentada en una inscripción, a veces compulsiva, del límite y de la pequeñez» (Bonvalot 2019: 1).

leeremos las diferentes características que presenta el espacio en esta primera fase del viaje en relación con la caracterización del sujeto plural (que también *somos*, si llegamos al nivel de recepción al que intuimos que aspira el texto) y sus acciones derivadas.

■ **Espacio y tiempo: *la luna***¹⁹

La primera característica que muestra el espacio desértico es la alteración del tiempo: «Era el desierto un sitio sin edad» (vv.17), y es sabido que si algo no tiene edad entonces, técnicamente, está muerto; o al menos no existe bajo las condiciones que compartimos todos los seres sujetos a la *vida* en la Tierra. Además de confirmar su carácter ficticio, pues en la realidad fáctica no es posible un sitio sin edad —sin historia, sin cambio, sin ciclos, etc.—, también nos habla de una situación de enunciación *estancada*. En la anterior estrofa se menciona el día y la noche (vv. 2-4), pero las estructuras temporales fijas han desaparecido: «Las jornadas tenían quince horas, diez, / treinta, en función de los tramos, / y a menudo mirábamos la luna / ignorando sus fases.» (vv. 5-8). Nos detenemos un instante en *la luna*, pues su evolución a través de las diferentes tradiciones de la literatura occidental la carga de simbología ambientalista a la par que sentimental. Concretamente en este poema no vemos un desarrollo profundo del astro selénico, y aunque sí que aparece con mayor protagonismo en composiciones como “Luna de la cosecha” su función en el conjunto del poemario es más secundaria, sin que ello le reste importancia. La luna como elemento del paisaje natural empieza a aparecer en algunas composiciones clasicistas como ente *vivo* que habita el centro del paisaje nocturno (Cabrera Iniesta 2020: 12), pero no es hasta el Romanticismo que su presencia en el poema alimenta un nuevo tipo de sentimentalidad relacionada con la espiritualidad, el folclore y la experiencia mística (op. cit.: 12), además de inducir al yo lírico a un estado de meditación contemplativa del “absoluto inteligible”: «desprendida del mundo terrenal, ella, en su devenir cíclico, seguía conociendo la verdad oculta a ojos del poeta; su silencio solemne no hacía sino agravar la angustia poetizada» (op. cit.: 15). Poemas como el anteriormente citado representan perfectamente ese tipo de poética nocturna, en el que el yo lírico —en este caso en el plural que enuncia a los amantes— se encuentra desamparado frente la magnitud de la

¹⁹ Los siguientes tres apartados tienen como título la característica de enunciación pertinente acompañada del símbolo que más se identifica con ella, y que se desarrolla en cada caso respectivamente. «La luna» aparece en el verso 7, «la casa» en el verso 20 y «las manos», que aparece de manera implícita en la estrofa quinta.

luna llena y acaba convirtiendo el malestar cósmico en un despertar corporal. En “La conquista del paisaje” el reflejo de la luna (vv. 7-8) suma este significado con connotaciones más propias de la poesía simbolista, en la que autores españoles como Juan Ramón Jiménez extrañaban la debilitada presencia del astro en el cielo —y consecuentemente en nuestras vidas— a causa la contaminación lumínica de las ciudades, representando a un yo lírico que, perdido en la sociedad de consumo y economía capitalista, «habitaba un mundo sin luna» (op. cit.: 19).

La pobreza en la mirada humana nace al estar cada vez más alejada de la esfera natural y sus ritmos, y a su vez retroalimenta la precariedad del paisaje al no prestar atención a sus necesidades urgentes. Tanto en “Luna de la cosecha” como en “La conquista del paisaje” el yo lírico reflexiona en torno a todos aquellos sucesos que nos quedan vedados por la incapacidad de leer el entorno en el que vivimos:

Habría estado bien tener a mano un libro,
hablar de astronomía.
Aprendernos los nombres de las cosas.
Pero a falta de un libro, tuvimos que avanzar
sin prestar atención al universo.
Todos los animales eran la misma bestia.
Todas las plantas eran
el mismo tallo seco y puntiagudo. (vv.9-16)

La “ética del cuidado” se esfuerza en hacer comprender la existencia del mundo basada en la red de relaciones que sustentan la vida y sin las que sería imposible existir debido a la manera en la que nuestros ecosistemas están diseñados. El yo lírico, al estar desligado de las bases de su procedencia natural crece culturalmente ajeno a las necesidades de cuidado que residen en el centro de la vida, y estudios ecocríticos como el de Carmen Flys Junquera (2013) rescatan términos propuestos por teorías ecofeministas en relación con los tipos de posicionamiento respecto al otro que pueden presentar los textos analizados: la mirada “arrogante” denomina un tipo de consideración de la alteridad basada en lógicas de dominación, mientras que la mirada “afectuosa” se basa en la comprensión real de la diferencia e independencia del otro, dando como resultado aproximaciones que intentan «conocerlo, entenderlo y apreciarlo» (Flys 2013: 93-94)²⁰. En estos términos, la actitud del sujeto colectivo al

²⁰ Hago aquí referencia al artículo de Carmen Flys Junquera “«Las piedras me empezaron a hablar»: una aplicación literaria de la filosofía ecofeminista” (2013), pero ella a su vez recoge los conceptos de la feminista Marilyn Frye.

inicio del poema es más propia de la mirada arrogante, ya que aunque desde la ignorancia colectiva no se lleven a cabo acciones de dominación respecto el entorno natural, tampoco se cuestionan los marcos reduccionistas de la alteridad como «algo consumible o útil que debe ser asimilado o conquistado» (op. cit.). La responsabilidad de la precariedad y la progresiva destrucción ambiental, pues, cobra dimensiones colectivas en las que no importa únicamente quien realiza la acción directa, sino también el nivel de cuestionamiento comunitario de las lógicas y discursos heredados que atentan contra la propia vida. Según avanza el camino a través del paisaje, el contorno poético se vuelve un marco de lucha contra la propia herencia cultural y discursiva del Antropoceno —gestada a lo largo de los últimos 400-500 años (Balarezo 2022)— por parte de una generación que se da cuenta de la responsabilidad y consecuente poder colectivo para la transformación de la crítica situación climática en la que se ve inserto, y en el que el primer paso es la concienciación respecto el analfabetismo ecológico que alimenta la precariedad de la biodiversidad (vv. 14-16), la sequía (vv. 32-37) y un letargo infinito que parece conducir a un abismo del que todavía no se tiene una noción clara (vv. 73).

■ Ruinas de otro mundo: *la casa*

El peso de la *herencia* física y discursiva es uno de los puntos neurálgicos en la caracterización del paisaje: «Pero no había una casa en el desierto, / solo ruinas y piedras y restos de otro mundo / que se nos caía encima / como copos brillantes.» (vv. 22-24). La *casa* es uno de los espacios recurrentes del poemario, principalmente como símbolo cargado de significado íntimo y emocional en la esfera de las relaciones interpersonales. Berbel, en la mayoría de las ocasiones sitúa el símbolo más próximo a lo terrorífico que a la acogida cálida del hogar, pues en el exterior el *misterio* puede evitarse debido al apabullante ruido que genera el mundo hiperconectado y acelerado (Han 2021), pero en la intimidad de la casa los sujetos encaran de frente las huellas de la emocionalidad subterránea llena de *fantasmas*, propios y compartidos: «La casa se ha llenado de fantasmas. / No todos pueden verlos. Solo tú y yo que estamos / hablando con lenguajes imposibles.» (“No mires ahora”). Además, desde la ecocrítica se habla del “don de la hospitalidad” (Campos 2018: 185) para referirse a la representación en la escritura econarrativa o ecopoética de «la ilimitada capacidad de acogida del paisaje y la vida misma, entendiendo estos como casa (*oikos*), pues albergan los entornos interno y externo».

En el poema la realidad va un paso más allá en ambos sentidos, ya que el abandono de la casa natal para iniciarse en un camino hacia otra casa prometida (vv. 20-21) acaba ocasionando una desoladora situación de desamparo físico y moral: sin poder resguardarse bajo ningún techo —ni paterno, ni propio— el sujeto queda suspendido en una temporalidad aletargada, que a duras penas se sostiene por los mitos heredados por promesas pasadas sobre tiempos “mejores”. Se refiere a ellos como «la ilusión antigua» (vv. 21), «La ficción del oasis» (vv. 34), «la idea de refugio» (vv. 36) y «el recuerdo del agua» (vv. 37), y todos tienen en común la abstracción, es decir, la inconcreción en el mundo material. Esta misma idea se recupera en “Saquear el templo”, composición que da cierre al poemario:

Nos han dejado aquí a la intemperie:
no hay paredes, ni casa, ni amor para las cosas
que ya no poseemos.
Tendemos en el suelo el mantel sucio
Y admiramos con qué silencio pueden
Desvanecerse los lugares sagrados.
Nadie en el bosque, nadie en la ciudad. (vv. 1-7)

Ya mencionamos anteriormente que el estancamiento era una de las características de la situación de enunciación, y ahora comprobamos que el sujeto está sumido en un estado mental que le mantiene alejado de la realidad. Estos mitos funcionan como espejismos de un mundo que ya ha muerto y, aunque parecen protegerlo de la realidad árida del paisaje, no hacen más que inducirlo a un estado aún más doloroso de supervivencia: «buscábamos la sombra, / protegíamos la piel de quemaduras» (vv. 32-33), «pareció sostenernos / por un tiempo» (vv. 34-35), «nos saciaba» (vv. 37). El binomio *luz-sombra* cobra gran relevancia en poemas como “Vuelo de brujas” y “Posibilidad de la luz”, en lo que aparecen como polos opuestos complementarios que revierten la carga simbólica dada por la cultura occidental, en la que la luz corresponde a iluminación racional y divina, y la oscuridad a caos y desolación maléfica: «Pero la oscuridad no duró demasiado. / La luz ocultó pronto la belleza.» (vv. 29-30, “Vuelo de brujas”), «La idea de luz / ocupa nuestro amor / y lo devasta.» (vv. 18-20, “Posibilidad de la luz”). En “La conquista del paisaje” la luz ha sido la que ha contribuido en el proceso de desertificación del espacio, acelerando potencialmente la sequía y el estado de letargo que domina el paisaje: «Solo a la noche estábamos despiertos / y podíamos reanudar la marcha, / cogernos de la mano, / rodar como salvajes» (vv. 56-59). La

estrofa cuarta finaliza con el convencimiento de que para poder optar a la salvación de la vida es urgente buscar otro lenguaje: «Tuvimos que aprender otras palabras.» (vv. 41).

Nos preguntamos sobre cuál es la diferencia con los anteriores habitantes de la tierra degradada, cuyas casas ahora están en ruinas, dado que también bebían de los mismos mitos y discursos en brecha cultural con la naturaleza²¹. Aunque el planeta ya se veía sumido en un proceso de evidente colapso ambiental todavía contaba con capacidad de “hospitalidad”, pero, a fuerza de obviar los límites materiales del planeta, ahora al sujeto le toca vivir una realidad en la que los recursos se agotan a la par que no cesa el expolio de los ecosistemas terrestres.

■ **Ecós de otro lugar más fértil: *las manos***

La estrofa quinta hace asomar al lector hacia otro lugar de enunciación que no llega a ser habitado por el yo lírico, pero del que sí recoge los ecos de su voz a través de la escritura (vv. 43-44). El ejercicio poético se recubre de connotaciones ritualistas («versos como conjuras» vv. 44) al responder a una pulsión emocional muy conectada a la irracionalidad que defendía Schiller en los poetas ingenuos: «No recordamos nunca / dónde habíamos leído esos poemas» (vv. 50-51); «Y tampoco importaba demasiado, / tan sabios como éramos entonces» (vv. 54-55). La tierra aún guarda recuerdos de una conexión ancestral con el ser humano, de la que brotan ecos de una olvidada sacralización de la vida²²: «desde otro tiempo, de otro lugar más fértil / donde los hombres eran / puros como los árboles. / Y los poemas salían del interior del suelo, / del centro de la tierra.» (vv. 45-49). La poesía es un lenguaje ritualizado y el hombre, para realizarse como ser político-social, necesita tanto del lenguaje como del ritual para otorgar un sentido que estructure la vida en común (López Eire 2004: 84). La ausencia de estructuras fijas en el desierto y la obsolescencia del mundo inmediatamente anterior hacen necesaria la reconstrucción de ritos que vuelvan a dar sentido a la acción colectiva. La tierra se vuelve aquí un factor central para el enraizamiento del sujeto, de manera parecida a como también aparece en el poema “Teluria”²³ (*Plétora*, 2017) de

²¹ En términos de estética poética, el tratado *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* () del escritor romántico Friedrich Schiller ya avisaba de la distancia entre el ser humano y a naturaleza como una de las grandes carencias del hombre moderno. Caracterizaba los intentos de los poetas llamados “sentimentales” como intentos fallidos de salvar algo que culturalmente hacía ya tiempo que habíamos perdido.

²² En el sentido antropológico al que aduce Yayo Herrero (2020), de rehumanización cultural y reconexión con la vida natural.

²³ Recuperado a través del artículo ““La alegre libertad en la catástrofe”: tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)” (2018) de Álvaro López Fernández.

Arantxa Romero: «hundo los poemas en la tierra / los empapo de limo / para que sean origen / para que hagan raíz». La metapoésia se elabora a través de un lenguaje seminal, que tiende al origen, en el que la escritura supone un proceso de plantación y germinación taumatúrgica del poema (López Fernández 2018: 185) que reconoce la materialización de la creación: en el caso de “Teluria” a través de la modelación del barro, «toco el barro y pienso con las manos» (vv. 5), y en “La conquista del paisaje” en el mismo suelo del desierto como soporte, «o escribíamos poemas en la tierra» (vv. 43).

En la segunda parte, más concretamente en las estrofas diez y once, la pulsión irracional que inducía al rito se sistematiza en elaboraciones conscientes con fines concretos: «rezos» (vv. 90), «liturgias» (vv. 91), «sacrificios» (vv. 92) en honor al pasado (vv. 89), presente (vv. 91) y futuro (vv. 94-97), respectivamente. La consciencia en los actos marca la diferencia respecto al anterior sujeto de enunciación, que simplemente *vagaba* por el desierto «huyendo de la muerte» (vv.19), y ahora se identifica más con el «ser-en-el-mundo» de Heidegger que Byung-Chul Han comprende como sujeto ontológico del “mundo de las cosas”, al basar su existencia en el manejo de las manos (Han 2021: 15):

El hombre inactivo del futuro no tendrá en verdad *otra posibilidad de elegir*, puesto que no actuará. Vivirá en la *poshistoria*. Ni siquiera se dará cuenta de que no usa las manos. Pero nosotros somos capaces de crítica porque todavía tenemos *manos* y podemos *actuar* con ellas. Solo las manos son capaces de *elección*, de tener libertad de acción. (op. Cit.: 23)

Aunque el sujeto continúa vagando por el mundo (vv. 83), es el protagonista de un cambio radical en la realidad fáctica y metafísica que enmarcaba su viaje a través del paisaje. La variación en la situación de enunciación radica en el paso de la informatización a la facticidad de la consciencia humana, que posibilita la reanimación del *otro* (op. Cit.: 72) y reactiva la conversación bidireccional con la naturaleza (Flys Junquera 2013): «Hablábamos apenas con las manos. / Y era tanta la oscuridad del mundo / y era tanta la urgencia de palpar los objetos / para poder nombrarlos, / que todos los idiomas eran táctiles.» (vv. 8-12, “Las palabras y las cosas”).

2.1.2. Visiones de futuro: «Mira cómo lo bello resplandece también / cuando está muerto»

*Cuando es de noche en el cielo
Y se vuelve de día, ya to' eso cambió*

[...]
Sé quién soy, y a donde voy ya nunca se me olvida
Yo manejo, Dios me guía
ROSALÍA, *Saoko* (2022)

No resulta incongruente la relación entre presente y futuro que sellan los últimos versos del poema. Toda proyección del porvenir reside en la voluntad del sujeto actual, y solo si su mirada y su acción se impregnan de posibilidades venideras cuidará debidamente de la belleza que resplandece en la muerte del mundo. Gabriel Ferrater lo expresó de la siguiente manera en la conferencia “¿A dónde miran los pintores?” (Instituto de Estudios Hispánicos, 1954):

El futuro no es previsible: el futuro es sólo, por así decir, factible. El futuro lo estamos haciendo; vivir es hacer futuro, segregar futuro. [...] Y ese alejamiento imposible, esa distancia, son precisamente lo que nos haría falta para que pudiéramos ver con cierta claridad nuestra actividad presente, y describirla con un mínimo de acierto. El futuro es indescriptible o imprevisible, no porque sea demasiado remoto, sino porque, en cierto modo, lo tenemos demasiado cerca. El futuro existe ahora, en este instante preciso: existe *in nuce* en nosotros, y existe en forma de esta madeja de inclinaciones nuestras, de convicciones en nosotros actantes y de obstáculos que en nosotros se oponen a su actuación, de inercias que no podemos vencer y de impulsos que no podemos contener. (Ferrater 1995: 73)

En el poema de Rosa Berbel «el ojo del futuro» requiere de una visión inevitablemente utópica, o más concretamente, ecotópica²⁴. El futuro es algo que bulle, que vive y que se puede sentir desde el presente desértico en el que se enuncia la voz del “nosotros”: «Y la extrañeza es una virtud alegre, / un esplendor que bulle, / que explota y nos alcanza.» (vv. 11-13, “Los reconocimientos”). La manera en como se insertan el deseo y la belleza en un contexto devastado, cuando los fantasmas ya no son ecos del pasado, sino imposibilidades de futuro, es uno de los principales misterios que debe afrontar el sujeto una vez ha iniciado su camino hacia la conciencia y atención plena respecto el mundo que le rodea. En este escenario, pues, no le queda más remedio que actuar y luchar con sus propias manos («arrancando los cardos, profanando la larga / naturaleza muerta», vv. 84-85) por un impacto real «en el nombre de un mundo que bullía, / de un futuro que apenas comenzaba / y se abría / a nuestros ojos» (vv. 94-97). De nuevo, recuperamos los últimos versos del poema “Saquear el templo”:

²⁴ Sin entrar en extenso en la cuestión de la *utopía*, pues su estudio y pertinente análisis supondría un trabajo entero por sí mismo, queremos señalar las posibilidades de estudio del cambio en la enunciación como el paso de una *distopía ecológica* a una *utopía ecológica factible*.

Deberíamos buscar una palabra para nombrar
El gesto de quien queda en la casa
Cuando todos se han ido.
Esto es lo que somos.

Se llama *devoción*. (vv. 8-12)

Incluso dentro del marco catastrófico que genera el colapso de todas las estructuras hasta el momento conocidas, los textos se dejan tintar por un halo de esperanza: el sujeto ya no se deja eclipsar por la luz cegadora del desierto, pero tampoco huye de ella irracionalmente. Al buscar nuevas estrategias bajo las que ampararse colectivamente se aproxima de manera más honesta a los misterios que rodean la existencia de las cosas («Cuando todo cambió, continuó el desierto», vv. 82), y su reconocimiento situacional —en términos de territorialidad y de interdependencia con otros seres— proporciona una especie de calma que aplaca el letargo. En este nuevo contexto, la categoría de “lo bello” trasciende los límites culturales y estéticos presupuestos desde la tradición cultural y literaria del mundo occidental, y es en “el misterio” de la oscuridad donde el sujeto podrá poner a buen recaudo sus esperanzas de futuro. La extrañeza de las *cosas* cuida del flujo de transformación constante que proporciona de ritmo vital a la existencia, al que confiesa entregarse con todo su terror y ternura (vv. 93). El reconocimiento de la vulnerabilidad en el desamparo a la par que la codependencia de los unos con los otros solidifica la identidad comunitaria que se había visto fracturada a causa de los devenires sociales, políticos y ontológicos de un mundo desértico. Aquellos que luchan por reconocer los cercos bajo los que repensar las nuevas realidades que presentan las urgencias ambientales y afectivas son los que dirijan el futuro, y de momento:

Somos ángeles torpes, somos desmemoriados.

Y nuestro amor asciende por el cielo. (vv.10-11, “Visiones de futuro”)

CONCLUSIONES

“La conquista del paisaje” consigue articular de manera sintetizada la transformación que sufre la voz lírica a través de todo el poemario, debido a la repetición de las estructuras formales y la continuidad de los símbolos. Además, la voz lírica tiene mucha más fuerza en su sentido comunitario, ocupando en proporción mucho más espacio que cualquier otro poema de la obra.

Una vez seguido el recorrido a través del paisaje de enunciación poética que presenta “La conquista del paisaje” podemos afirmar aún de manera más rotunda sus implicaciones políticas en términos ecotópicos. Los estudios ecofeministas suponen una base valiosa para la articulación del marco poético, y sin el conocimiento de los mismos el lector perdería parte del significado global del poema —e incluso del poemario—, dado que el análisis del texto a través de la “ecometametodología” ecocrítica proporciona una visión expandida de la «planicie boscosa» a la que aludía Chantal Maillard (2008) para referirse a los poemas filosóficos. Es evidente el uso de principios básicos ecofeministas como la ética del cuidado, el dialogismo y la atención plena, junto con el recuento de una serie de símbolos de alta carga ambientalista, además de responder a lógicas ontológicas contemporáneas que reflexionan en torno a la virtualización y desmaterialización del mundo (Han 2021).

Aunque la identificación de la carga teórica ha sido un trabajo fructífero para la comprensión profunda de los sentidos que presenta el poema, también ha generado ciertos obstáculos no esperados debido a la poca solidez de la metodología ecocrítica, unida a la confusión de términos que presentan ciertos estudios. Si bien “La conquista del paisaje” articula una compleja red de sentidos políticos y filosóficos, no debe olvidarse el marco textual desde el que se enuncia: el poema. La poesía, como cualquier otro modo de articulación del pensamiento, requiere de un tipo de enunciación específica que se adapte a su naturaleza, que en todos los casos responderá a una situación de enunciación ficticia. En el poema que hemos analizado hemos podido comprobar como se cumple y, además, como lo refuerza un seguido de elementos de la enunciación: el uso del “nosotros” y el espacio desierto inserto en una temporalidad suspendida. Concluimos entonces que, más que una articulación de ideas políticas y filosóficas fieles al mundo fáctico, lo que nos encontramos en “La conquista del paisaje” es la construcción de una estética poética ecológica.

Por un lado, las condiciones de la vida en el marco del desierto imponen la desmaterialización y descorporeización de las *cosas* junto con la disolución de las estructuras temporales fijas, lo que obliga al sujeto a situarse en una situación paralizada en el colapso colectivo, ambiental y afectivo. Además, su recorrido por la tierra árida se ve marcado por el desamparo físico y moral que le provoca la muerte de los discursos y lógicas capaces de resistir las condiciones de la nueva realidad avocada al abismo. En este contexto catastrófico los ecos de un pasado más fértil, que se enuncian desde el centro de la tierra y que llegan al sujeto lírico a través de ritos que recuerdan la

sacralización de la vida, son la primera evidencia de una posibilidad de futuro. Para afrontarla debidamente la colectividad reúne sus miedos y cuidados en el acto devoto de velar por aquello que late en la muerte del mundo: un futuro ya desecho de ruinas inservibles, y que gracias a ello puede reconocerse a través de un lenguaje más fiel y honesto a las necesidades ecológicas para salvaguardar la vida. Querriamos añadir que en ningún caso la apelación a una generación responsable del despertar de la especie se hace a través de la culpa, ya que intentar hacer sentir mal a la gente por sus acciones individuales no tiene demasiado sentido en el marco de la lucha ambiental. Incluso reconociendo el impacto de la responsabilidad individual en la alimentación el colapso de los ecosistemas, tiene aún mucha más potencia el empoderamiento para la movilización de las comunidades que generen una reforma sistemática: la utilidad del uso del “nosotros” reside en esta intención.

Quedan fuera del análisis símbolos como «la fiesta» y «el fantasma», muy presentes en el poemario dada su implicación con el marco de “lo insólito” y “lo oblicuo”. La poética de Rosa Berbel es un gran terreno a explorar que, como el abismo que se abre a los pies de la voz lírica en “La conquista del paisaje”, aguarda chispeante a ser descubierta. Las letras de la escritora andaluza levantan un grito de esperanza tanto a nivel ecocrítico como ecoliterario, con la formulación de estrategias inusuales que empujan al cuestionamiento del lenguaje y las lógicas discursivas, y su estudio recoge las semillas que siembra una escritura en constante florecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

❖ *Bibliografía primaria:*

Berbel García, Rosa María (2022). *Los planetas fantasma*. Barcelona: Tusquets Editores.

❖ *Bibliografía secundaria:*

Balarezo Andrade, Diana Valeria (2022) “Ecocrítica: orígenes y fundamentos”, *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, núm. 52, pp. 111-124. <https://doi.org/10.32719/13900102.2022.52.8>

Ballart, Pere (2005 [1994]). “5. El ventrílocuo” en *El Contorno del poema*. Barcelona: Acanalado.

Berbel García, Rosa María (2023a) “A las poetas jóvenes se nos trata como animalillos exóticos” / *Entrevistada por Ania Otaola Allende*. Revista Pikara magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2023/05/a-las-poetas-jovenes-se-nos-trata-como-animalillos-exoticos/>

——— (2023b). “Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las *Siluetas* de Ana Mendieta”. *Artnodes*, UOC, 31, pp. 1–8. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402840>

——— (2020) “Ecofeminismos y feminismo rural en *Tierra de mujeres* de María Sánchez”. *Úrsula*, núm. 4, pp. 1-13 <https://revistaursula.com/wp-content/uploads/2020/12/Berbel-Rosa-Maria.pdf>

——— [Proyecto Kamaleon] (2022b) *Especial Rosa Berbel ‘Los planetas fantasma’* [Vídeo]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=BZJCyXf6zMw&t=8s>

——— (2022c) *Los planetas fantasma / Entrevistada por Isabel Ruíz Lara*. Tres en la carretera. [audio] <https://www.rtve.es/play/audios/tres-en-la-carretera/planetas-fantasma-14-05-22/6536304/>

——— (2022d) “Nuevas direcciones para la estética ecológica en la literatura española neorrural (2013-2020)”. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, núm. 19, pp. 297-316. <https://doi.org/10.7203/KAM.19.21748>

——— (2022e) “No quería una poesía que se rompiera para el ojo, sino que se fracturara para el oído, como los conjuros” / *Entrevistada por Juan Gallego Benot*. Revista Contexto y Acción, núm. 286 <https://ctxt.es/es/20220701/Culturas/40202/Juan-Gallego-Benot-Rosa-Berbel-Los-planetas-fantasmas-poesia-politica-crisis-climatica.htm>

——— (2022f) *Rosa Berbel: “La poesía escrita por mujeres se trata con condescendencia” / Entrevistada por María G. de Montis*. Revista Efeminista. <https://efeminista.com/entrevista-rosa-berbel-planetas-fantasma/>

——— [Facultad Filología Universidad de Sevilla] (2023c) *Recital poético de Rosa Berbel* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QtynWOBx0Q&t=484s>

Cabrera Iniesta, Marta (2020) “La luna antes de Lorca: herencia y diacronía del símbolo selénico en la tradición poética”. *Anales de Literatura Española*, núm. 33, pp. 9-30. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.01>

Campos López, Ronald (2018) “Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea. Hacia un estado de la cuestión” en *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, núm. 18, pp. 169-204. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/2518>

Culler, Jonathan (1978) “Capítulo 8. La poética de la lírica” en *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.

Ferrater, Gabriel (1995 [1954]) “¿A dónde miran los pintores?” en *Cartes a l’Helena i residu de materials dispersos / A cura de Joan Ferraté i José Manuel Martos*. Barcelona: Empúries. pp. 73-83.

Flys Junquera, Carmen (2013) «Las piedras me empezaron a hablar: una explicación literaria de la filosofía ecofeminista». *Feminismo/s*, núm. 22, pp. 89-112. <https://doi.org/10.14198/fem.2013.22.07>

Gahete Jurado, Manuel (2018) “La generación *Selfie*: radiografía exprés de la joven poesía andaluza” en *Nuevas poéticas y redes sociales: Joven poesía española en la era digital*, pp. 205-214

Han, Byung-Chul (2021) *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Barcelona: Taurus.

Herrero, Yayo [La Casa Encendida] (2020) *Caminar por otros mundos (Parte 1)*, por Yayo Herrero y José Luis Fernández Casadevante [Vídeo]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=1NL1AeN1iH4>

López Eire, Antonio (2004) “Lenguaje, ritual y poesía”. *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, núm. 7, pp. 95-121. <http://hdl.handle.net/10366/55532>

López Fernández, Álvaro (2018) ““La alegre libertad en la catástrofe”: tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)” en *Kamchatka: revista de análisis cultural*, núm. 1, pp. 179-203 <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12286>

Maillard, Chantal (2021) *Las venas del dragón. Confucionismo, taoísmo y budismo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Maillard, Chantal (2009). «Poesía y pensamiento». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10, pp. 50–52.

Martín Gijón, Mario (2018) “Sobre una “poesía que se piensa en el lenguaje”. ¿Hacia una nueva vanguardia en la poesía española?” en *Kamchatka: revista de análisis cultural*, núm 11, pp. 145-162 <https://doi.org/10.7203/KAM.11.11497>

Moyano Casiano, Félix (2020) “Voces de mujer en la última poesía española (2015-2020): cartografía de la escena poética-joven contemporánea” en *Poéticas*, año VI, núm. 14, pp. 89-105 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8251197>

Parotto Paterno, Giulio Nerino & Parotto Hernández, Rosanna (7 a 9 de noviembre de 2018) *Eco-meta-metodología: investigación innovadora y transformadora (enfoque metodológico cuyo sustrato es el método dialéctico del paradigma epistémico socio-crítico)* [objeto de Conferencia] VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, Universidad de Cuenca, Ecuador. <http://elmeecs.fahce.unlp.edu.ar>

Sánchez García, Remedios, & García Montero, Luís. (2018) *Nuevas poéticas y redes sociales: joven poesía española en la era digital* / Remedios Sánchez (coord.). Tres Cantos, Madrid: Siglo XXI.

Schiller, Federico & Leroux, R. (1963 [1795-1796]). *Poesía ingenua y poesía sentimental* Buenos Aires: Editorial Nova. [Traducido por Juan Probst y Raimundo Lida]

Sierra, Juan Carlos (2019) “*Las niñas siempre dicen la verdad*, de Rosa Berbel, por Juan Carlos Sierra” en *Paraíso: Revista de poesía*, núm. 19, pp. 158-160 <https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-paraiso/revista-paraiso-15.pdf>

Warren, Karen (2003 [1996]) *Filosofías ecofeministas*. Barcelona: Icaria. [Traducido por Soledad Iriarte]

ANEXOS

ANEXO 1. “La conquista del paisaje”

Íbamos a través del desierto.

El día era claro y gris
y la noche era azul
y generosa.

Las jornadas tenían quince horas, diez,
treinta, en función de los tramos,
y a menudo mirábamos la luna
ignorando sus fases.

Habría estado bien tener a mano un libro,
hablar de astronomía.

Aprendernos los nombres de las cosas.

Pero a falta de un libro, tuvimos que avanzar
sin prestar atención al universo.

Todos los animales eran la misma bestia.

Todas las plantas eran
el mismo tallo seco y puntiagudo.

Era el desierto un sitio sin edad,
por el que ahora vagábamos
huyendo de la muerte.

Habíamos dejado atrás la casa
con la ilusión antigua de encontrarnos con otra.

Pero no había una casa en el desierto,
solo ruinas y piedras y restos de otro mundo
que se nos caía encima
como copos brillantes.

Copos blancos y tibios como una nieve bíblica.

Portábamos entonces todo el amor posible:
posesivos, obsesos, fetichistas,

todo el amor cabía en nuestras manos.

Estaba en nuestras manos,

era nuestro.

Durante el día buscábamos la sombra,
protegíamos la piel de quemaduras.

La ficción del oasis pareció sostenernos
por un tiempo.

Nos protegía la idea del refugio,
el recuerdo del agua nos saciaba.

Sucedan tantas cosas mientras nos falta el agua...

Sin embargo, el deseo
es una lengua única.

Tuvimos que aprender otras palabras.

Durante el día dormíamos

O escribíamos poemas en la tierra,
versos como conjuras que nos venían traídos
de otro tiempo, de otro lugar más fértil
donde los hombres eran
puros como los árboles.

Y los poemas salían del interior del suelo,
del centro de la tierra.

No recordamos nunca

Dónde habíamos leído esos poemas.

Sus semillas profundas,
sus frutos deslumbrantes.

Y tampoco importaba demasiado,
tan sabios como éramos entonces.

Solo a la noche estábamos despiertos
y podíamos reanudar la marcha,
cogernos de la mano,
rodar como salvajes.

Cuántas exclamaciones concentradas.

¿Recuerdas esos western increíbles que te gustaban tanto?

Pues no era parecido, era mucho más suave.

El ojo del futuro se abría a nuestros pies

y dentro de él veíamos a Dios.

O a un enigma de Dios.

Tan real en su textura

Como una alfombra mágica.

¿Vivíamos así?

¿De verdad que así éramos dichosos?

Evitábamos siempre las preguntas más simples.

Con frecuencia temía lastimarte,

empujarte al abismo

guiada por la belleza del desierto.

Pero asistíamos juntos a la muerte del mundo.

Y era su alegría tierna, y su razón,

Terrible.

Y así fuimos andando a través de la imagen.

No encontramos jamás un final a esos días.

¿Pero es que la belleza requiere de un final?

¿No nos bastó con verla?

Cuando todo cambió, continuó el misterio

y seguimos vagando por el mundo,

arrancando los cardos, profanando la larga

naturaleza muerta.

La historia rodeaba nuestros pies

e igual que dos acróbatas

saltábamos encima.

En honor del fracaso y en nombre de la vida

consagrábamos rezos.

En honor del presente hacíamos liturgias.

Y también ofrecíamos sacrificios,
nuestro terror y toda la ternura
en el nombre de un mundo que bullía,
de un futuro que apenas comenzaba
y se abría
a nuestros ojos.

Mira cómo lo bello resplandece también
cuando está muerto.

ANEXO 2. Poemas citados pertenecientes a “La muerte natural”

2.1. No mires ahora

La casa se ha llenado de fantasmas.

No todos pueden verlos.
Solo tú y yo que estamos
hablando con lenguajes imposibles.
Las emociones crean realidades.
Hay lugares que existen solo para nosotros,
porque han sido nombrados a propósito.

A quién damos las gracias por una casa llena
de reflejos dorados,
por la calma de algunas pesadillas,
por darnos otras llaves.

No dormiremos solos esta noche.
No viviremos solos.
Y la magia recorre el camino a la inversa.

¿A Dios, a la ternura,

a la imaginación?
¿Al misterio que irrumpe
en la normalidad
y la desgrana?

2.2. Vuelo de brujas

Estaba el mundo a oscuras y nosotras
tuvimos que nombrarlo.

Toda forma de vida era una ofrenda.
El deseo era el único motivo
y a él nos aferrábamos como animales torpes,
mujeres de aire o fuego,
queriendo conquistar otras palabras.
¿Recordáis ese tiempo en que el mundo era un llano
virgen y disponible para el gozo?

Las cosas cotidianas solían ser nombradas
con extraños conjuros,
en lenguas sorprendentes,
con sonidos terribles.
Para hablar de la muerte, nos fue preciso
arrancarnos la ropa.

Para hablar del futuro, pusimos nuestro cuerpo
a su servicio, como la fruta seca
que se abre en la rama.
Para hablar del amor, debimos inventar
otro lenguaje.

El sacrificio a la palabra era
el sacrificio más hermoso.
De su fuerza venían todas las cosas bellas,
las buenas y las útiles,

las cosas más salvajes,
que bullían en la tierra como fuentes
en medio del desierto.

Pero la oscuridad no duró demasiado.
La luz ocultó pronto la belleza.

Sobrevuelan el mundo palabras terroríficas,
conscientes de que existen
perversiones sin nombre.

2.3. Luna de la cosecha

Escuchamos -perdidos- una canción antigua
que no reconocemos.
Rara vez desciframos
los secretos guardados por los hombres.
Y nunca los de la naturaleza.

Desde nuestro escondite podemos ver la luna
de septiembre.
El verano ha acabado por sorpresa.
Si muriera esta noche, junto a ti,
En la desolación de este paraje mágico,
todos recordarían una grande luna llena,
poderosa y extraña.
Y, sin embargo, ¿cuántos
podrían recordarla si siguiera con vida?

Sobre la tierra húmeda, en medio de la noche,
nos buscamos descalzos.

El idioma del mundo ha dejado su huella
en nuestro cuerpo.
¿Cuál sería esa canción que nos pone tan tristes?

Esperamos -perdidos- que el cielo nos alcance.

2.4. Posibilidad de la luz

Hablamos de la luz,
de esas motas de polvo que el sol hace visibles,
como nuevos planetas.
Cada vez más brillantes, cada vez más ambiguos,
iguales a nosotros.

No sé pedir perdón,
hemos pasado a oscuras tanto tiempo...

Me gustaría nombrarte de otras formas
y disfrutar también en la penumbra,
del idioma sutil de los objetos.
Guardarla para mí, ahuyentar los deseos
de pureza, de alegría sin límites.
Confiar en la penumbra.

Hablamos de la historia
Hablamos del desorden
y del fulgor minúsculo
de los tiempos futuros.

La idea de luz
ocupa nuestro amor
y lo devasta.

ANEXO 3. Poemas citados pertenecientes a “Cuando acabó la fiesta”

3.1. Los reconocimientos

Estoy en una fiesta
y todos mis amigos son extraños.

No nos reconocemos, pero aún así bailamos
Con un impulso insólito:
somos niños salvajes
sobre una bicicleta que está rota.
Hemos llegado aquí y ahora debemos
Continuar con los ritos,
deber del mismo vaso, proteger el futuro
de las desolaciones del lenguaje.

Y es la extrañeza una virtud alegre,
un esplendor que bulle,
que explota y nos alcanza

3.2. Visiones de otro mundo

Voy a través de un cielo sorprendente.
Todo cuanto era sólido
se desvanece ahora ante la luz.
Casas desperdigadas por un desierto rojo,
chalecos reflectantes, los restos de la fiesta.
Vamos reconociendo el misterio que crean
las cosas que se esfuman,
las cosas que se olvidan y se esfuman,
fantasmas del realismo.

Somos ángeles torpes, somos desmemoriados.
Y nuestro amor asciende por el cielo.

3.3. Las palabras y las cosas

¿Qué hubo antes de nosotros?
¿Cómo dábamos nombre a los objetos
sin haberlos visto nunca?

La tierra estabas a oscuras.
No había nada de luz en la belleza,

Tampoco había espacio:
solo tiempo.
Hablábamos apenas con las manos.

Y era tanta la oscuridad del mundo
y era tanta la urgencia de palpar los objetos
para poder nombrarlos,
que todos los idiomas eran táctiles.

Una fiesta es un triunfo del lenguaje.

3.4. Saquear el templo

Nos han dejado aquí a la intemperie:
no hay paredes, ni casa, ni amor para las cosas
que ya no poseemos.

Tendemos en el suelo el mantel sucio
Y admiramos con qué silencio pueden
Desvanecerse los lugares sagrados.
Nadie en el bosque, nadie en la ciudad.

Deberíamos buscar una palabra para nombrar
El gesto de quien queda en la casa
Cuando todos se han ido.
Esto es lo que somos.

Se llama devoción.

ANEXO 4. Textos citados de otras autoras

4.1. “Teluria” (Plétora, 2017) de Arantxa Romero

“Siento que el mundo se introduce en mí como los frutos que como, en
verdad, me nutro del mundo.”

Saint-John Perse

Hundo los poemas en la tierra
los empapo de limo
para que sean origen
para que hagan raíz

toco el barro y pienso con las manos
de la humedad a lo extraño
surco a surco
esqueje-crecido-metáfora

labios como ramas germinan en bosque
son caminos enteros de semillas semánticas
ocultando la lengua de ceniza que
hace sombra a la respiración

todas las flores resuenan al dictado
la raíz corresponde a la voz
y sin hablar
reconozco el canto
también es tierra mi garganta