



**Emergencia climática y necroeconomía
en *Mugre rosa* (2021) de Fernanda Trías**

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

Grado en Lengua y Literaturas Españolas

Estudiante:

Lidia Rodríguez Cervantes

Tutora:

Fernanda Bustamante

Barcelona

2025/2026

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora por haberme acompañado y ayudado en este trabajo, pero también por haber sido una excelente profesora. Cuando alguien ama lo que hace, se nota.

A mis amigos por sacarme una sonrisa entre lección y lección. Habéis hecho este camino mucho más llevadero. Sin vosotros no habría sido lo mismo.

A mi familia por cada uno de esos abrazos que me han dado cuando lo he necesitado y por siempre intentar que vea el lado positivo de cada situación.

En especial a mi madre por haberme concienciado desde bien pequeña en la importancia de la ecología, por enseñarme a respetar como a un igual el medio ambiente y por despertar en mí el interés en la literatura, pero sobre todo por su amor incondicional. Sin ti no sería quien soy.

A mi pareja por haber estado acompañándome en todo este proceso, confiando ciegamente en mí y animándome a continuar cuando más lo necesitaba. Por cada risa compartida y por quererme como lo haces. Gracias por ser un pilar fundamental en mi vida.

Soy muy afortunada por teneros. Os quiero.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. <i>MUGRE ROSA</i> Y SU PROPUESTA PARA NARRAR LA CRISIS CLIMÁTICA.....	10
2.1. Una naturaleza desolada: el clima y la vida no antropogénica.....	10
2.2. El cambio climático y los cuerpos enfermos	17
2.2.1. La enfermedad humana como síntoma	17
2.2.2. Los cuerpos vendidos a la ciencia.....	19
2.2.3. Mauro y la enfermedad de Prader-Willi	21
2.3. Un final incierto.....	24
3. CONCLUSIONES	29
4. BIBLIOGRAFÍA	31

1. INTRODUCCIÓN

Reducir, reutilizar y reciclar. Estas son las tres erres del reciclaje, tres puntos claves que como ciudadanos deberíamos implementar en nuestro día a día. Cada vez se habla más de nuestra conciencia climática, es decir, de nuestra responsabilidad y de nuestro papel activo en el cambio climático. Sin embargo, no todo el mundo tiene la misma conciencia climática. Vivimos constantemente envueltos en noticias que manifiestan la gravedad del asunto: el clima se vuelve cada vez más extremo, especies de animales que están al borde de la extinción, inundaciones en zonas que jamás habían estado en riesgo de ello, el aumento del nivel del mar, incendios forestales que acaban con la vida de la flora y la fauna tan necesaria... la Organización de las Naciones Unidas ha manifestado múltiples veces que debemos actuar como sociedad y que nuestra actuación debe ser inmediata si queremos revertir los efectos del cambio climático:

Alrededor de la mitad de los recortes en las emisiones deben producirse antes de 2030 para mantener el calentamiento por debajo de 1,5 °C. Este logro requiere grandes reducciones en el uso de carbón, petróleo y gas. Para evitar consecuencias climáticas catastróficas, para antes de 2050, debemos reducir en más de dos tercios la extracción de las reservas actuales confirmadas de combustibles fósiles. (Organización de las Naciones Unidas (ONU), s.f.)

Noticias como la anterior son, sin duda alguna, de los más alarmantes. Se nos pide como ciudadanos participación y colaboración en pro del beneficio común a través de algunos cambios como empezar a emplear energías renovables o que, en la medida de lo posible, no hagamos uso de aquellas que no lo son, reducir el uso del coche si no es necesario, etc. Sin embargo, mientras las personas con conciencia activa tratan de reducir el impacto de esta crisis ecológica, la situación está en un punto donde las autoridades de potencias mundiales se niegan a afrontar el cambio. No hace falta referirse a Donald Trump como ejemplo clave de político negacionista, en España uno de los portavoces de Vox, Javier Ortega, ha afirmado que «Nosotros [el partido] aceptamos el cambio climático, lo que negamos es que el clima cambie por culpa del hombre» (Vox, 2024: en línea). Para el partido, todas las catástrofes vividas y por vivir son causadas por las leyes de la naturaleza y son inevitables. Incluso han señalado a otros partidos y a sus «nefastas políticas de fanatismo climático» (Vox, 2024: en línea), refiriéndose al Pacto Verde Europeo. Casi pareciese que no debe haber una preocupación por el futuro climático pues, ni el ser humano es responsable ni puede/debe evitarlo.

Suena de lo más irónico precisamente que aquellas personas con más poder y que más podrían hacer para favorecer la situación, para impedir que los cambios se hagan irreversibles,

sean justamente aquellas que causan y agravan la situación. No hay una responsabilidad real detrás de partidos políticos como el que aquí se ha mencionado. Afortunadamente, no todo está perdido. Hay cada vez más personas activistas que critican o denuncian nuestra situación de crisis actual. El arte se ha visto cada vez más involucrado en esta problemática: canciones políticas como *Apocalíptico* (2017, Puerto Rico) de Residente, películas como *Flow, un mundo que salvar* (2024, Letonia) del director Gints Zilbalodis, *performance* como *Ghost forest* (2021, Estados Unidos) de Maya Lin donde se plantaron en el Madison Square Park cuarenta y nueve cedros muertos, entre otras muchas obras que ponen de manifiesto esto.

La literatura no se ha quedado atrás ante esta situación. «La función de la literatura no es sólo reflejar procesos sociales, sino que también tiene un rol decisivo en determinar cómo se enmarca el problema, limitando y delimitando lo que podemos imaginar» (Mackey, 2024: 184). Así es como en las últimas décadas se ha comenzado a ver un auge de publicaciones literarias que abordan la crisis climática. Cada vez son más los autores y autoras del mundo que atienden en su escritura cómo está nuestro planeta y cuál puede ser precisamente el futuro que nos depara. Esto ha llevado a que hoy en día nos encontremos con un nuevo subgénero literario que está siendo llamado como «cli-fi (ficción climática o clima ficción)» (Mackey, 2024: 189).

Las ficciones climáticas recurren a vivencias y situaciones reales y las extrapolan a un mundo ficticio en el que poder mostrar de forma más inmediata las consecuencias que podría tener el cambio climático en nuestra realidad. El problema al que se enfrentan es también que se enmarcan en el género de ciencia ficción, que arrastra el estigma de ser un género menor. Sin embargo, no presentan «fantasías apocalípticas descabelladas, sino versiones modificadas de las graves crisis del pasado, el presente y de nuestro futuro» (Mackey, 2024: 185). Algunas autorías, incluso, optan por «entender la ficción climática como modo en vez de como género porque eso nos permite reconocer su flexibilidad y su transmedialidad» (Mackey, 2024: 194). Sea como sea, género o modo, sin duda está teniendo un gran auge en estos últimos años. Estamos frente a una literatura reivindicativa que busca causar un gran impacto y, con suerte, crear conciencia.

El fenómeno de la ficción climática se puede encontrar en la literatura anglosajona en obras como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelly, que ha sido considerada como protoficción climática, y *Heat* (1977) de Arthur Herzog, la primera ficción climática. No obstante, sólo se habla de esta crisis desde el norte global. La crisis que sufrimos es a nivel mundial, por lo que

no sería coherente pensar que únicamente los escritores anglosajones son los que hablan de ello. Ejemplos de ficciones climáticas que nacen en el continente asiático son *Bangkok Wakes to rain* (2019) de Pitchaya Sudbanthad o *Leila* (2017) de Prayaag Akbar. Cabe resaltar que el escritor de esta última novela indica que hay una gran diferencia entre aquellas ficciones climáticas que provienen del norte global a las del sur global:

Los escritores de los países colonizadores crean estas historias donde los desastres también son rápidos e inmediatos. En los países colonizados comprendemos mejor cómo el colonialismo extendió lentamente sus tentáculos, el subterfugio, cómo se hicieron los avances y también la resistencia. (Akbar en Mackey, 2024: 225)

También se escribe y se ha escrito ficciones climáticas desde el continente africano, con ejemplos tan representativos como *What it Means When a Man Falls From the Sky* (2017) de Lesley Nneka Arimah o *How beautiful we were* (2021) de Imolo Mbue. En estas historias se plasma la preocupación climática, pero también se le añade una cuestión racial o colonizadora que está estrechamente vinculada con la primera ya mencionada. En este trabajo nos centraremos precisamente en una ficción climática que proviene de América Latina, la novela *Mugre rosa* (2021) de la escritora uruguaya Fernanda Trías (1976). Por lo que, debemos centrarnos brevemente en cuál es la situación actual de la ficción climática en dicho continente.

América Latina es de las zonas donde más prolifera está siendo actualmente la producción de ficciones climáticas. Hay un mayor interés en mostrar estos imaginarios, indagar en ellos y enviar un mensaje claro al lector: estamos viviendo una de las mayores crisis y debemos actuar. Ejemplos de ello son las novelas *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana (República Dominicana, 1977), centrada en la contaminación de los mares y océanos de El Caribe; *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin (Argentina, 1978), que advierte de los peligros de los pesticidas y químicos en la comida y en el agua; *La vi mutar* (2013) de Natalia Rodríguez (Argentina, 1984), entre otras obras, a las que se les podrían agregar cuentos como “Como quien oye llover” (2020) de Andrea Chapela (México, 1990) o “Abel” de Ana Cristina Rossi (Costa Rica, 1952).

La literatura y las artes en general no han sido las únicas disciplinas que han decidido estudiar este nuevo subgénero y poner en el foco el cambio climático, sino que actualmente contamos con un aumento de estudios literarios y culturales vinculados a esta temática. Pese a que la lista podría ser muy extensa, menciono algunos que nos sirven de base para entender y resumir las claves para este análisis. “Ficción climática” (2024) de Allison Mackey, capítulo

incluido en *Artefactos para los estudios literarios*, es visto como un manual para entender este nuevo género o modo de hacer literatura. En él se ilustra con ejemplos de ficciones climáticas o ecoficciones, se presenta el germen del subgénero y algunos términos esenciales como solastalgia, trauma climático, la paradoja psicológica del clima, ecoansiedad y ficciones antropogénicas. Se debe resaltar estos dos últimos términos, dado que serán aplicados a *Mugre rosa* (2021): ecoansiedad es un término de psicología que describe el «miedo crónico a la ruina ambiental» (Mackey, 2024: 188), mientras que las ficciones antropogénicas son aquellas que muestran «una cierta autoconciencia que se refleja en estos relatos sobre los impactos antropogénicos en el medioambiente» (Mackey, 2024: 192). También ha sido clave para abordar la novela el libro *Ecocrítica: orígenes y fundamentos* (2022) de la autora Diana Valeria Balerazo Andrade. En este estudio se pone en diálogo a diversos autores y autoras para ver las diferentes formas de ver y plasmar la ecocrítica. Balerazo ve un componente común:

[Se] revela la intención de constituir un modelo de pensamiento que se aleje de las verdades universales y se aventure en la construcción de espacios de diálogo que permitan aproximarse a la tierra y modificar la relación con el medioambiente, para ello se amplía el concepto de alteridad y lo llevan al campo del análisis ecológico. (Balerazo, 2022: 119)

Otro estudio para tener en cuenta es *Necroeconomía, economía de la sociedad actual* (2020) de Jacobo Silva Nogales. En él se debate en base a los términos propuestos por Foucault (soberanía y biopoder), Agamben (soberanía) y Achille Mbembe (necropoder y soberanía). Su autor hace un análisis exhaustivo de cómo se han sobrepasado los límites del sistema capitalista y cómo actualmente nos encontramos a escala global con un nuevo sistema que se encuentra entre el biopoder y la necroeconomía. Silva no habla exclusivamente de las riquezas y poder de este nuevo sistema, sino que habla también de cómo este ve la vida y la muerte y los «convierten en una mercancía cuando existen personas que a cambio de dinero o de algún otro bien se ponen a la disposición de quien que desea que alguien deje de existir» (Silva, 2022: 207). Este último punto es esencial para entender el segundo capítulo de este TFG, “Los cuerpos enfermos y la necroeconomía”.

Como ya se ha anunciado, en este trabajo nos vamos a centrar exclusivamente en *Mugre rosa* (2021) de Fernanda Trías, una novela seleccionada por el *New York Times* en español como uno de los mejores diez libros del año. La novela llevó a la autora a recibir el Premio Sor Juana Inés de la Cruz el mismo año de su publicación (premio que recibió una segunda vez en 2025 por *El monte de las furias*, otra novela donde la naturaleza es eje central). Además, *Mugre Rosa* (2021) ha sido galardonada con el premio de la crítica Bartolomé Hidalgo, el premio

residencia SEGIB-Eñe-Casa de Velázquez, el Premio Nacional de Literatura de Uruguay y el British PEN Translates Award. Y ha sido traducida hasta en quince lenguas diferentes.

En esta novela se nos presenta una ciudad portuaria, la cual podemos relacionar fácilmente con Montevideo, que ha sido invadida por una misteriosa plaga de algas rosadas. Estas algas, que pueden parecer inofensivas inicialmente, han causado la muerte de toda la fauna marina. A su vez, la ciudad es atormentada por unos vientos y unas nieblas rojizas que, al entrar en contacto con las personas, causa que la piel se empiece a caer hasta provocar la muerte de los infestados. La situación no tiene una explicación aparente y el nuevo Estado ha decretado una alerta que mantiene a la población en cuarentena la mayor parte del tiempo. En este marco, seguimos a la protagonista y narradora de la historia, una mujer que tras divorciarse de su marido Max decide cuidar a Mauro, un niño que padece la enfermedad de Prader-Willi. Max se ha visto afectado por los vientos rojos, pero no ha sufrido las causas letales por lo que el Estado lo mantiene en el Clínicas, un hospital donde los afectados pasan sus últimas horas y otros quedan en cuarentena en el grupo de los «enfermos crónicos. Excepciones, tal vez milagros» (Trías, 2021: 37). Este personaje forma parte de estas excepciones y es por ello por lo que se estudia y se experimenta con él. Mauro, por otro lado, es hijo de una familia adinerada que vive en la zona segura. Sin embargo, su familia lo deja a cargo de la protagonista pues, pese a que exponen a su hijo al peligro cada vez que deben entregárselo a su cuidadora, son incapaces de paliar y lidiar con la enfermedad crónica del niño.

En este estudio, la pregunta de investigación con la que partimos es precisamente cómo se narra la crisis ecológica en una ficción climática, en este caso, *Mugre rosa* de Fernanda Trías. El objetivo principal, por tanto, es analizar en detalle cómo en la novela se representa la naturaleza desolada, un futuro posible, pero sobre todo las consecuencias que la crisis ha tenido en el clima y en los seres que habitan la ciudad. En cuanto a los seres, cierto es que más adelante se mencionará las consecuencias producidas en la salud de los humanos, pero en un primer momento se prestará atención justamente a la denominada vida no antropogénica, es decir, toda vida no humana (flora y fauna). Con ello se quiere analizar cómo la autora plasma la complejidad de la crisis climática mediante el proceso de devenir monstruo de la naturaleza, convirtiéndola a su vez en víctima y verdugo en la obra. En una segunda sección, como segundo objetivo, se evidenciará cómo la novela se nutre no sólo del cambio climático, sino también de las necroeconomías para criticar al sistema capitalista. Así pues, se expone cómo la autora usa la enfermedad humana como si fuera un síntoma de un malestar mayor, del planeta Tierra, y para ello se analizarán los personajes de Mauro y Max. Para finalizar, en una tercera sección,

y en base a la idea de que a partir de la crisis climática el texto se ve afectado narrativamente, se analizará el final de la novela, pues en él reside la clave para la comprensión global de la obra. Se parte así de la hipótesis de que temática y forma narrativa van estrechamente ligadas y, no sólo eso, sino que en la obra se utiliza la imagen del monstruo (hay varios monstruos de diferente carácter y simbolismo distinto) para ensalzar y denunciar las deficiencias del sistema capitalista en el que vivimos. El proceso de devenir monstruo se analizará tanto respecto a la naturaleza desolada como a los cuerpos enfermos que habitan ese mismo espacio en crisis. Se cree que ambos monstruos forman uno mismo o se afectan mutuamente. Es por ello por lo que el término cíclico será clave para confirmar dicha hipótesis.

2. MUGRE ROSA Y SU PROPUESTA PARA NARRAR LA CRISIS CLIMÁTICA

2.1. Una naturaleza desolada: el clima y la vida no antropogénica

«Si cada generación piensa su propio apocalipsis, yo pertenezco a la que está protagonizando el terror climático, un terror que asume la forma de un punto difuso en el tiempo después del cual no habrá retorno» (Trías, 2023: 122). Así es como la autora clasifica la propia obra, dentro del terror climático. Se debe tener claro que el papel que juega en la obra la naturaleza va a ser crucial: la naturaleza en sí adquiere casi una agencia, se vuelve un personaje principal en mayor o menor medida y no un simple tema que se aborda en la novela¹. Se debe dejar a un lado por un momento la repercusión que tiene en los personajes humanos la crisis sanitaria y ecológica y, siguiendo los postulados de la ecocrítica, se debe analizar inicialmente cómo es representado todo aquello que es considerado como vida no humana (flora y fauna). La naturaleza ha sufrido cambios y alteraciones que la distancian de como la conocemos ahora hasta el punto de que se acaba convirtiendo en la obra el principio del fin humano, de ahí ese terror climático del que habla Trías. Con esto se inicia la paradoja de la novela pues «el borde de la vida es también el borde de la muerte. Los comienzos y los finales no solo se confunden, sino que son la misma cosa» (Trías, 2023: 121), tal y como sugiere la protagonista. Aquello que inicialmente debería ser creadora de vida es, en este caso, creadora de la destrucción. En *Mugre rosa* nos encontramos con una naturaleza despojada de cualidades positivas y que se transforma en un monstruo, en un enemigo de lo humano. Frente a este punto, resultan interesante las palabras de la autora, manifestadas en una entrevista realizada por Claudia Apablaza en el año 2024, en ella, cuando se está hablando sobre la relación entre la explotación de la mujer y del medio ambiente, Trías señaló que «no podemos seguir escribiendo sin detenernos un momento a pensar en el Otro no humano. ¿Cómo vamos a representar el medio ambiente, la naturaleza, el paisaje, los animales no humanos?» (Trías, 2024: 13).

Así pues, en este capítulo, se tratará la naturaleza como un personaje que será visto bajo la condición de la otredad, lo marginal, tal y como resaltan ya otros estudios sobre la obra: «la naturaleza tóxica se presenta en el texto como a un otro, adquiriendo cualidades propias, que la convierten en un personaje más de la obra» (Johansson, 2023: 27). Hay una jerarquía clara

¹ En su última firma de libros en Barcelona (05/03/26), donde la autora presentó su último libro de cuentos, *Miembro fantasma* (2026), tuve el placer de poder intercambiar unas palabras con Fernanda Trías. Le pregunté acerca de los motivos que la habían llevado a escribir *Mugre rosa* (2021) a lo cual me contestó que eran todas y cada una de las noticias de la actualidad, pero que, sin embargo, sentía que la naturaleza había tenido poco protagonismo en su primera ecoficción. No obstante, en este capítulo he querido mostrar que esta percepción puede no ser tan cierta.

en nuestra sociedad y en la que se plantea en la obra: los humanos están por encima, diferenciados entre sí, pero por debajo está la naturaleza de la cual se aprovecha y se explota hasta llegar a extremos inimaginables. Ese Otro no humano ha sido tan discriminado por el individuo que cuando la autora le otorga agencia se vuelve un monstruo capaz de acabar con todo lo que se cruce en su camino, un enemigo de la humanidad. De hecho, en la novela hay diversas alusiones o metáforas bélicas que giran en torno a este monstruo, por ejemplo, cuando la protagonista señala que «Los vientos seguían tranquilos. ¿Cuánto podía durar esta calma? Toda guerra tenía su tregua, incluso esta cuyo enemigo era invisible» (Trías, 2021: 16).

El inicio de la catástrofe climática es difuso para la protagonista, se muestra a lo largo de la novela un juego constante entre cuál es el verdadero inicio y si precisamente se puede determinar o no si hubo *un* inicio. Elige la protagonista marcarnos un falso inicio al que ella titula como «el día del pez» (Trías, 2021: 13). El paisaje que nos dibuja la protagonista de aquel día se sitúa sobre un tiempo no definido, donde se «transformaba el río en un mar sin orillas. La niebla borraba el límite del horizonte. [...] Las algas flotaban no muy lejos, como una flema sanguinolenta» (Trías, 2021: 14). Se nos da así una breve caracterización clave de la catástrofe natural: los límites de la naturaleza (la orilla y el horizonte) han sido traspasados y nos enfrentamos a una naturaleza desbordada, los inicios del monstruo que quiere recobrar lo que era suyo. La problemática en *Mugre rosa* reside en estos dos elementos naturales, el agua y el aire, que son a su vez claves para la supervivencia humana. Más adelante se desarrollará este segundo elemento, pero retomando el primero se debe tener en cuenta que el agua es y ha sido un elemento principal en la ciudad incluso antes de este devenir monstruo.

La historia transcurre en una ciudad portuaria, a su vez atravesada por el río ya mencionado anteriormente. La vida de los habitantes de la urbe gira así entorno a la actividad marítima y es por ello que Trías decide que este sea el inicio del caos climático. Aquel terreno que ha sido el más explotado, el más usado y de donde se ha sacado más provecho tanto para nutrir como para enriquecer a las personas, ahora está conquistado por unas algas, un elemento que de primeras es natural, pero que resulta nocivo. La narradora nos describe cómo fue esa invasión de las algas, donde se plasma el carácter mortífero de este suceso: «Unos meses después, las algas fueron tomando el río y la superficie se tiñó de morado. Un fenómeno bello. [...] Pero la euforia no duró. Unas semanas después aparecieron los peces muertos» (Trías, 2021: 72).

En el día del pez, de nuevo se plantea la dicotomía entre vida y muerte de la naturaleza cuando, tras ver cómo un hombre pesca un pez, la narradora comenta que «Quién sabe qué muerte y qué milagro contenía ese animal, y así lo miramos, el hombre y yo» (Trías, 2021: 16). Es la misma duda que se planteaba la protagonista antes sobre si la naturaleza sigue siendo portadora de vida o ya no. Después de esta reflexión el pescador se deshace del pez devolviéndolo a su origen, sin saber que será de los pocos peces que vuelva a ver con vida. De hecho, la narradora dice que quedan algunos «peces mutantes» (Trías, 2021: 47) que consiguieron adaptarse a ese nuevo ecosistema, pero el resto aparecerán muertos en la arena de la playa al poco tiempo. «La trampa mortal de las algas» (Trías, 2021: 17), tal y como la describe la protagonista, acaba con toda vida marítima, pero también con la de aquellas personas que se adentran en el agua. Casi pareciera que el agua cobre vida propia y rechace o expulse voluntariamente a todo ser que se adentre en él. Este rechazo se puede comprobar con el episodio de los buzos que, enviados por el nuevo gobierno tras la aparición de los peces muertos, debían inspeccionar el río, «pero el estómago también expulsó a los buzos, untados en su ácido» (Trías, 2021: 203). Una vez más, la personificación del monstruo, la naturaleza, pues ahora tiene un sistema digestivo, un estómago con el que digerir a su presa (sin discriminar entre animales y humanos) para después expulsarlos a la superficie a través de su boca. Poco a poco, este monstruo irá tomando forma.

En su estudio, “Figuras del cautiverio: agua e inercia en *Mugre rosa* de Fernanda Trías” (2024), Margherita Cannavacciuolo relaciona el agua natural con el agua en un sentido simbólico, maternal. Para ella la crisis ambiental también «se vislumbra en la experiencia de maternidad disfuncional que vive la protagonista» (208), pues la figura de la madre siempre ha estado vinculada de alguna forma al agua. Propone que en la obra pierde toda connotación positiva y que «se hace hincapié en el matiz mortífero de las aguas para connotar en sentido unívocamente negativo la maternidad. En la novela, las aguas no quieren, sino que expulsan a quienes entren a ellas» (Cannavacciuolo, 2024: 209). Se pierde toda connotación maternal de las aguas, ya no son dadoras de vida, sino que forman parte de este monstruo y son aniquiladoras de vida.

De esta manera, humanos y animales, tanto los peces expulsados del agua como los peces mutantes, son vistos ahora como los deshechos del monstruo. Justamente esta idea ya ronda la cabeza de la protagonista al inicio de la novela cuando, observando la suciedad de la ciudad ella afirma que parecía que la basura «se digiriera y se excretara a sí misma. ¿Y quién te dice que los deshechos no podemos ser nosotros?» (Trías, 2021: 14). De nuevo se muestra

el sistema digestivo del monstruo. Por otro lado, las algas y los peces mutantes son vistos como el enemigo a combatir, pero también como los responsables de la catástrofe climática ya que, cuando la narradora, focalizada en las palabras del nuevo Estado, menciona dichos elementos dice que estos «estaban acabando con el ecosistema» (Trías, 2021: 47). Nótese la ironía en eso pues este monstruo no es más que el resultado de los límites de nuestro sistema capitalista y son precisamente los humanos quienes han destrozado ese ecosistema en un primer lugar.

Dejando el agua a un lado, el segundo elemento esencial para la vida humana y que en la obra se ve alterado es el aire. Al inicio de la novela, mientras la protagonista espera la llegada de Mauro, personaje clave en la obra, fantasea con cómo será precisamente su llegada: «Miraré la tormenta: el cielo naranja como un hierro caliente y apenas unas cuantas nubes finas que no alcanzarán a tomar forma antes del próximo viento» (Trías, 2021: 57). Ese mismo viento del que habla es la segunda forma con la que el monstruo amenaza a la ciudad. Privados ya del agua, ahora quedarán privados los seres humanos del espacio público con la aparición de estos vientos rojos que trae el fenómeno del Príncipe, pues la exposición a estos resulta mortal para los humanos. Cabe resaltar aquí la aportación de otros estudios que han encontrado que en la obra «la toxicidad en la naturaleza se viste de varios colores, aunque es el color rojo y sus tonalidades el que se relata de forma predominante» (Johansson, 2023: 28). Ese rojo en este caso no es el del amor romántico, sino que está ligado, «según Heller (2004), a la violencia, el odio y la guerra, pues se asocia directamente a la sangre, al cuerpo, directamente con la sangre y el odio» (Johansson, 2023: 30), otra referencia bélica que se le está dando en la novela a la naturaleza monstruo.

Ante la presencia de estos vientos rojos se deciden tomar ciertas medidas y se declara el confinamiento mediante una alarma que suena cada vez que estos aparecen. Se entra entonces en la narración en un «tiempo subvertido (el no tiempo del confinamiento) [...] entre lo ya sucedido y el no todavía, donde el tiempo climático se impone y modifica la experiencia humana» (Montoya, 2025: 83). Esto se vincula mucho con lo que dice Mabel Moraña en su libro *El monstruo como máquina de guerra* (2017):

El monstruo es rescatado aquí [en la literatura] como artefacto semiótico, es decir, como el momento y el lugar en el que el transcurrir de la vida y la historia se detienen, de manera provisional, fijados en una imagen icónica en la que cristaliza una multiplicidad de sentidos que se proyectan sobre lo real. (Moraña, 2017: 23)

Con los vientos rojos se llega a la materialización completa del monstruo. La naturaleza monstruo irrumpe en la aparente normalidad pausando el tiempo en este caso. La vida humana no puede seguir su camino con normalidad y todo ello porque la naturaleza ya no desea acoger en su espacio, quiere expulsarlos de él. Quedan así las personas desterradas tanto del agua como del espacio público, relegadas al confinamiento en los hogares, sin apenas recursos y en un tiempo que no les pertenece pues ahora es la naturaleza la que toma posesión de todo.

A estas medidas de seguridad impuestas tanto por el nuevo Estado como por la fuerza de la naturaleza se le contraponen la pasividad e inocencia con la que se reciben los primeros indicios de la crisis climática. Los vientos rojos causan estragos en la vida humana, pero también lo había hecho en un primer lugar el agua y las algas. Sin embargo, se deben recordar ciertos episodios de la novela donde el agua comenzaba a mostrar síntomas de este malestar climático para evidenciar que, efectivamente, los humanos no entendían la gravedad del asunto inicialmente:

Unos meses después, las algas fueron tomando el río y la superficie se tiñó de morado. Un fenómeno bello. Íbamos a la rambla a verlo; no lo creíamos peligroso. El río ya no era marrón o verde, según la ilusión óptica del cielo, sino que aparecían secciones completamente rojas, a veces una franja resplandeciente a lo largo del horizonte, a veces un círculo morado, como si del agua subiera una lengua de fuego. (Trías, 2021: 73)

En ese fragmento nos volvemos a encontrar con la imagen del monstruo, ahora con una lengua con la que hacer daño, y también se muestra una gran acumulación de colores que pasan precisamente de tonalidades más naturales (marrón y verde) a otros más llamativas o violentas (morado y rojo). Esta mutación que sufre la naturaleza es percibida por los habitantes de la ciudad como un «fenómeno bello» (Trías, 2021: 73), como quien acude a ver un festival de pirotecnia. La inocencia y la incredulidad, o falta de querer reconocer, de los humanos queda reflejada en ese fragmento, aunque no es el único momento en el que encontramos escépticos que se niegan a reconocer la gravedad del asunto. Como, por ejemplo, cuando el taxista que lleva a la protagonista a ver a su madre le explica que en una ocasión tuvo que llevar a un enfermo contaminado por el viento rojo y añade que «el ministerio me dio un tiquecito para que me desinfectara el auto, pero yo nunca fui. Para qué perder el tiempo» (Trías, 2021: 46). Este escepticismo puede deberse también a que el malestar se inicia en ese Otro y no en el yo. Los primeros indicios de la crisis ecológica no se manifiestan directamente en el ser humano y por ello dejan de ser relevantes, casi como si las primeras personas afectadas sufrieran más

bien de ecoansiedad, ese «miedo crónico a la ruina ambiental» (Mackey, 2024: 188), y no de una enfermedad fisiológica mortal.

Retomando el viento, la niebla, las nubes y otros elementos atmosféricos de este tipo también se aprecia que adquieren una personificación determinada, al igual que lo hacía el agua. Las primeras frases con las que se introduce en la historia ya se manifiesta la naturaleza monstruo cuando la narradora dice que «Los días de niebla el puerto se convertía en un pantano. Una sombra cruzaba la plaza, vadeando entre los árboles, y al tocar cualquier cosa iba dejando las marcas alargadas de sus dedos» (Trías, 2021: 13) o bien, en la última página, al cierre de la novela cuando la ciudad ha sido completamente desalojada, y se señala: «La niebla presiona con su puño gris y ni un solo reflejo rosado perturba el cielo» (Trías, 2021: 276). Ya no es un monstruo que únicamente devora, sino que ahora también es capaz de tocar, golpear e incluso de generar una sombra. Cada vez es más corpóreo este monstruo y va adquiriendo a su vez más espacio, expulsando de él a su enemigo. Con este nuevo clima llega también la desaparición de las aves en toda la ciudad: «Los pájaros dejaron de verse. Nadie lo advirtió, porque se fueron de a poco, en bandadas, y cuando la primera persona se dio cuenta, los demás le habremos restado importancia» (Trías, 2021: 95).

Más avanzada la novela, casi al final, la protagonista tiene un encuentro con un pájaro en una jaula. El animal se encuentra en un estado deplorable que le despierta toda simpatía:

Junto a la ventana sin vidrio, solo cubierta con un nailon opaco que no filtraba la luz, una jaula blanca, grande, de barrotes y ornamentos finos, algo abollada pero elegante, y dentro de la jaula un animal – ¿un pájaro? – quieto, asustado. [...] Volví a oír el roce, ahora con claridad; el pájaro se había movido, un leve y monstruoso sacudimientos de las alas. [...] El pájaro estaba moribundo, con unas malformaciones blancas en el pico y en los ojos. (Trías, 2021: 215)

Para los estudios de la obra centrados en las cartografías afectivas este encuentro resulta ser una escena clave pues «ante la revelación metafórica del ave moribunda, la protagonista no puede dejar de verse reflejada en su propia condición existencial como sujeto de cuidados» (Saldías et al., 2025: 86). Pero, esta escena, también ha sido abordada como la «representación de presente de encierro (la jaula) y el recuerdo de lo que fue y ya no es (el pellejo del ave)» (Cannavacciuolo, 2024: 206). La protagonista se identifica con el ave, pues al igual que ella es prisionera de la crisis que se está viviendo, y le sirve también para darse cuenta de la gravedad del propio asunto. Es más, también es el único momento donde naturaleza y humanidad parecen

estar más en conexión: se establece un vínculo emocional entre el ave y la protagonista, quien mantiene un reconocimiento en el otro como un ser indefenso y enfermo. Tras dejar al ave en su jaula, pues este no puede ni siquiera volar, la alarma por el viento es activada y la protagonista se verá obligada a enjaularse ella misma en su casa. Al regresar se encontrará con Mauro asustado y le explicará de forma alterada este mismo encuentro: el pájaro tenía unas alas de muchos colores y estaba volando por el cielo. La imagen ficticia del ave es lo que seguramente había sido alguna vez y que ya no podrá ser nunca más. Incluso es lo que nunca volverán a ser los personajes, pues nada puede permanecer igual e inamovible después de esta crisis ecológica y sanitaria. Es imposible recuperar un pasado que ya se ha perdido.

Esa imposibilidad de la que hablamos de volver a un tiempo en el que la situación era aparentemente normal y estable recuerda a uno de los fragmentos que interrumpen la historia, donde se puede ver un diálogo que posiblemente la protagonista mantuvo con Mauro en una de esas veces que le contaba historias:

Había una vez.

¿Qué?

Había una vez una vez.

¿Lo que nunca hubo?

Lo que nunca más. (Trías, 2021: 19)

Solo en los cuentos, en la ficción, es donde podemos contar aquello que parece imposible. En este caso su cuento no es sobre un mundo de fantasía, simplemente inventa sobre lo que ya fue y nunca más volverá a ser. De este modo, en la novela se nos muestra cómo la ciudad va acabando poco a poco deshabitada, volviendo a ser gobernada por la naturaleza de una forma monstruosa. Antes la naturaleza era la fuente de explotación principal para los habitantes de la ciudad, ahora que este otro monstruo ha despertado es un enemigo que combatir. La tercera ley de Newton establece que toda acción tiene su reacción. Esto es precisamente lo que ha sucedido en la obra: la explotación constante y masiva de los recursos naturales junto a la contaminación de estos mismos (acción) han acabado creando una naturaleza en un estado tóxico y monstruoso que, defendiéndose, ha intentado poner fin al individuo que tanto daño le ha causado (reacción). La madre naturaleza deja de ser la madre que era, ya no provee como lo hacía antes. Sin embargo, aunque lo común sería hacer frente a este problema, el nuevo Estado decide

simplemente crear una madre sustituta: la fábrica de mugre rosa. Esta solución forma parte de biocapitalismo, aspecto que se explicará en el siguiente apartado.

2.2.El cambio climático y los cuerpos enfermos

2.2.1. La enfermedad humana como síntoma

Ya se ha visto cómo la obra se nutre del uso de la metáfora bélica² para referirse a la crisis climática, pero esta metáfora puede conducir irremediablemente a otra del mismo estilo y que mucho tiene que ver con la obra. Se trata justamente de la metáfora empleada para «referirse a la enfermedad como guerra cuyo campo de batalla es el cuerpo del enfermo» (Cannavacciuolo, 2024: 202). Así pues, se libran dos batallas en la novela: el hombre contra la naturaleza (o viceversa) y el hombre contra la enfermedad. En este capítulo se va a desarrollar la segunda.

Como se ha evidenciado en el anterior apartado, los habitantes de la ciudad portuaria inicialmente no entienden la gravedad del asunto cuando esta problemática solo afecta a los peces y al agua, incluso siendo este su principal fuente de ingresos económicos y de consumo. Se empiezan a tomar medidas mucho más serias, como lo es el confinamiento, tan solo cuando el malestar ecológico se manifiesta en forma de enfermedad a través de esos vientos rojos que provocan que la piel se caiga hasta causar la muerte. La primera vez que la protagonista descubre este suceso es en una de esas visitas que hace a su madre, cuando un taxista religioso le explica los síntomas que causa la enfermedad:

– ¿Alguna vez viste cómo queda uno de esos contaminados? – dijo.

– ¿Usted sí?

– Despellejado. El otro día tuve que llevar a uno. Me dejó el asiento lleno de piel, como si fuera caspa, ¿viste?, toda así, seca, blanca, un poquito trasparente. Se despellejan, van quedando en carne viva. (Trías, 2021: 31)

Es ahí cuando el nuevo Estado declara la emergencia sanitaria, cuando las personas quedan en carne viva, aunque para el lector se hace evidente que el origen de la verdadera problemática viene mucho antes que la enfermedad humana: «El comienzo nunca es el comienzo. Lo que confundimos con el comienzo es solo el momento en que entendemos que las cosas han

² «Toda guerra tenía su tregua, incluso esta cuyo enemigo era invisible» (Trías, 2021: 16). La naturaleza monstruo se ha convertido en ese enemigo invisible del que habla la narradora, un enemigo que la humanidad debe combatir pues intenta acabar con él. La crisis climática y sus efectos son los ataques del monstruo naturaleza.

cambiado» (Trías, 2021: 45). La enfermedad no es el inicio de la crisis sanitaria que están sufriendo, sino que es más bien una forma de evidenciar que se han traspasado unos límites y que tal vez ya no exista una vuelta atrás, es un síntoma. Es el comienzo para el nuevo Estado, el punto decisivo donde se toman medidas, pero el inicio real es anterior y tiene lugar en esa sobreexplotación y contaminación del medio. Se muestra así el egocentrismo típico del antropoceno, tan focalizado en exclusiva en los seres humanos que no es capaz de ver un problema si este no le afecta directamente. Es el ser humano y «el desinterés de este por lo que no sea el goce o el provecho inmediato y lucrativo conducente a explotar desmesuradamente los recursos» (Araya, 2017: 28) lo que ha llevado a esta sociedad ficticia a sufrir las consecuencias de la crisis ecológica y sanitaria. No se piensa en las consecuencias que pueda tener en un futuro pues está ese goce o provecho del que habla Araya. Todo parece apuntar a que a los gobiernos les «corresponde realizar el tránsito desde la ego conciencia a la ecoconciencia, esto es, evolucionar desde una conciencia especular y narcisista a una conciencia habitada por la real identificación del hombre con su matriz natural» (Araya, 2017: 31). De haber pensado en la naturaleza como a un igual y no como a ese Otro del que sacar rendimiento, probablemente no se enfrentarían a esa crisis ecológica y a su vez sanitaria.

Si antes se señalaba a la naturaleza desolada como ese «enemigo invisible» (Trías, 2021: 16) que los humanos debían combatir por el bien de su existencia, ahora que se ven amenazados, también se habla en la novela acerca de que están «expuestos a enfermedades sin nombre» (Trías, 2021: 15). El nivel de desconocimiento del nuevo Estado respecto a la causa de la enfermedad y la propia enfermedad en sí es tan grande que ni siquiera tiene un nombre inicialmente. Más adelante se le conocerá como el efecto del Príncipe refiriéndose a los vientos rojos que despellejan a las personas. Teniendo esto en cuenta es natural pensar que el Estado considere a esta naturaleza monstruosa como un enemigo invisible, pues nunca se creyó que la naturaleza pudiera revelarse contra quienes la explotaban. Jamás se plantearon que sus acciones podían tener graves repercusiones y que estas, a su vez, repercutirían en ellos mismos. Esto es uno de los fundamentos que presentan las ficciones ecológicas o ecoficciones pues esta literatura «permite comprender la relación bidireccional y compleja entre la cultura humana y el mundo natural como espacios que se afectan mutuamente» (Balarezo, 2022: 114). Lo que afecta a uno tarde o temprano acabará afectando al otro en mayor o menor medida. En el caso de *Mugre rosa*, los efectos que ha tenido en los habitantes son múltiples: se han quedado sin recursos, no puede habitar los espacios con libertad, quedan reclusos en sus casas en un no tiempo y los que se exponen acaban enfermando hasta morir.

2.2.2. Los cuerpos vendidos a la ciencia

Sin embargo, no todos los enfermos sufren el mismo destino. Dentro del Clínicas, el centro hospitalario donde se recluye a cualquier enfermo contaminado por los vientos rojos, se habilitan diversos pabellones según la gravedad de la enfermedad. Se diferencia sistemáticamente así a los enfermos críticos, recluidos en el pabellón de agudos, y aquellos a los que, por motivos desconocidos, la enfermedad no mata y los vuelve crónicos. Max, el exmarido de la protagonista, forma parte de este segundo grupo de «excepciones, tal vez milagros» (Trías, 2021: 37). No obstante, se puede considerar que el personaje de Max siempre ha estado enfermo de una forma u otra. No ha estado contaminado por los vientos rojos antes, pero ha sufrido de problemas de salud mental durante toda su vida. La protagonista va diseminando diversos rasgos característicos de su exmarido: «él había pasado los últimos años haciendo ejercicios extravagantes. Purgas, privaciones, ganchos que tiraban de la piel» (Trías, 2021: 16), «Yo a Max lo vi crecer y cambiar la voz. Y luego lo vi secarse como una rama, vi el abdomen hundido por el ayuno» (37). Y no se debe olvidar sus repetidos intentos de suicidio, como cuando enferma por los vientos rojos, ya que cuando suena la alarma él decide salir, contaminarse y morir, o cuando la protagonista dice que «con esa hoja filosa de metal Max se había cortado los brazos una vez» (275). Max parece haber estado atormentado por alguna u otra enfermedad toda su vida. Sus problemas de salud mental también son reflejo de un sistema capitalista que falla pues lo somete a presiones estéticas, esa obsesión por un cuerpo supuestamente cuidado, que no podrá alcanzar si no es con esas prácticas extremas de las que la protagonista habla.

La protagonista puede reencontrarse con su exmarido en este pabellón de crónicos a través de una tarjeta de visitas, la cual solo se podía conseguir tras rellenar muchos documentos y esperar semanas o meses. También explica la protagonista que estas visitas tan solo duran media hora ahora que Max ha salido de esos «dos meses que estuvo en cuarentena en la sala de incubación» (Trías, 2021: 35). Será en una de esas visitas que descubrirá lo que el nuevo Estado planea hacer con Max y el resto de los enfermos crónicos:

- Del bono – se metió Patricio –. El bono del Estado para los crónicos.
- Ya se aprobó el decretito – dijo Max.

Ahora entendía por qué, para el viejo Patricio, de pronto la vida valía más que la libertad; tenía la ilusión de salir vivo y rico de ese pantano. (Trías, 2021: 156)

A lo que se refiere este fragmento es precisamente que el Estado había decretado que aquellos enfermos crónicos que voluntariamente entregasen su cuerpo para hacer pruebas, con el fin de encontrar la cura a la enfermedad, serían beneficiados económicamente. No se profundiza mucho sobre cuáles son dichas pruebas, simplemente que los «están bañando en luz ultravioleta» (Trías, 2021: 154). Se trata entonces de la venta de cuerpos humanos a la ciencia: reciben los enfermos una compensación económica mínima mientras que pierden toda su libertad. Esto se vincula directamente con la necroeconomía, entendida como «economía de la muerte» (Silva, 2020: 205), un sistema en el que se establece una «relación de la economía capitalista con la muerte, donde la primera causa necesaria e inevitablemente la segunda» (Silva, 2020: 205). Lo que sucede en la novela es precisamente esto, se comercializa con el cuerpo humano en pro de un supuesto beneficio común, sin tan siquiera especificar al sujeto qué consecuencias tendrá en él más allá de prestar su cuerpo a la ciencia. De hecho, este sistema se encuentra a medio camino entre la necroeconomía y el biopoder, pues «el biopoder [...] hace vivir y deja morir» (Montag en Silva, 2020: 205).

El gobierno acumula enfermos en el pabellón de agudos a la espera de que estos fallezcan o bien se vuelvan crónicos y con ellos poder experimentar. Ya se ven las dinámicas de poder en cuanto a que las familias adineradas se permiten mudarse a las zonas seguras, como la familia de Mauro que viven en el interior, en el campo, mientras que aquellos que tienen bajos recursos económicos deben permanecer en la zona de peligro. Así pues, teniendo esto en cuenta, no es difícil especular sobre a quiénes beneficiaría el Estado primero cuando encuentre una supuesta cura. La narradora, incluso, deduce esto cuando menciona que «Según el ministerio, todos los enfermos valían lo mismo (*Cada vida es única*, decía el nuevo eslogan), pero los médicos querían vivos a los crónicos mucho más que a los agudos o a los de cuarentena» (Trías, 2021: 38. Cursiva del original). Se debe hacer hincapié en el verbo “valer”, se les asigna un precio a las personas enfermas como si fueran un producto mercadotécnico y queda de manifiesto cuáles son aquellos productos defectuosos (los enfermos que tienen mayor riesgo de morir) frente a los productos de interés (los crónicos).

Si hay un producto en el mercado es porque hay un comprador y, en este caso, sería el nuevo Estado y las familias adineradas aprovechándose de la situación. Respecto a cuál es el beneficio que se extrae de esta situación, siguiendo con las bases de la necroeconomía/biopoder, vemos que no se trata directamente de un beneficio económico «lo que interesa es la capacidad de poder despojar a la gente de sus propiedades particulares o de lo común. El dinero no es el objetivo sino el poder depredador que se puede tener con él. Lo

que se acumula es necropoder» (Silva, 2020: 209). Lo que este nuevo Estado quiere conseguir es el control sobre el pueblo, al igual que quería tener el control de los recursos naturales. Esa libertad es lo que se desea arrebatarse y es justamente por ello por lo que Max y su compañero de habitación, al recibir la noticia del bono, le hacen la siguiente pregunta a la protagonista: «¿Para vos que vale más, la libertad o la vida?» (Trías, 2021: 153). Ambos son conscientes de que en esta transacción con el gobierno ganarán dinero a cambio de renunciar a su propia libertad. Nadie parece alarmarse por esta situación. Se normaliza completamente e incluso llegamos a encontrar a una enfermera que culpabiliza a estos enfermos. Mientras la protagonista siente compasión por ellos y entiende que el compañero de Max inicialmente, antes del bono, quiera dejar de alimentarse para morir, la enfermera la corrige diciéndole que «es egoísta [...]. Cuántos darían por estar en su situación» (Trías, 2021: 41). La situación del enfermo crónico es deseable, tal vez porque los agudos acaban falleciendo, pero puede que también lo sea porque sacaran rendimiento a su enfermedad. De esta forma, en la novela Trías nos muestra cómo el Estado no sólo le falla a aquellas personas que sufren de salud mental y a los enfermos, desahuciándolos, sino que también lo hace comercializando con estos otros cuerpos enfermos-útiles.

2.2.3. Mauro y la enfermedad de Prader-Willi

Los cuerpos enfermos no se encuentran únicamente recluidos en el Clínicas, tenemos el ejemplo de Mauro que además sufre también un devenir monstruo. Mabel Moraña habla de las diferencias que hay entre los monstruos clásicos y aquellos monstruos cuya imagen se empieza a generar en América Latina porque, en sus palabras, la «especificidad de esos escenarios periféricos de producción cultural incorpora particularismos y recortes sustanciales al proyecto de monstrificación universal que se desarrolla a lo largo y ancho del mundo occidental» (Moraña, 2017: 24). Aquí ya hemos visto lo particular que era esa naturaleza monstruo, pero también lo es Mauro y su enfermedad. El niño que debe cuidar la protagonista se sale de esa esperada normalidad, pues sufre la enfermedad de Prader-Willi, una enfermedad que anula su sensación de saciedad y que le provoca un hambre feroz constante. Tanto es así que en la primera aparición del personaje se ve cómo esta hambre se apodera de él: «mientras revisaba la basura y se llevaba a la boca todos los desperdicios que encontraba, comestibles o no, incluso el envoltorio de aluminio de una hamburguesa» (Trías, 2021: 26). Aquí la imagen del niño comienza a distorsionarse, abandona su lado más civilizado y parece un animal rebuscando en la basura. No solamente hay esta animalización o monstrificación, en términos de Moraña, del niño a través de sus actos, la misma protagonista, su cuidadora, reflexiona al respecto: «vivía

para el síndrome, buscando agotar a ese animal y acceder, acaso por un momento, al verdadero Mauro, el que estaba detrás del hambre» (Trías, 2021: 88). Poco a poco se va convirtiendo en el monstruo del hambre y el exceso.

Precisamente estos dos elementos, el hambre y el exceso, son señalador por Lina Barrero Bernal, en su estudio “El hambre como síntoma de la enfermedad social en “Mugre Rosa” de Fernanda Trías” (2022), como elementos que «constituyen dos polos semánticos de la novela que se materializan como síntomas de un modelo autodestructivo en sus dinámicas de producción y consumo» (Barrero, 2022: 17). El niño monstruo, Mauro, encarna a la perfección las fallas de este sistema capitalista que devora con ansias, no se sacia nunca y sería incluso capaz de devorarse a sí mismo. Parece que la narradora teme que la enfermedad se apodere de él y lo lleve «al extremo del autocanibalismo y el vampirismo» (Amaro, 2021: 22), otro monstruo clásico, en referencia a cuando en el texto la protagonista dice: «me interrumpió la imagen de Mauro devorándose a sí mismo, clavando los dientes en su propia carne. [...] A veces me preguntaba si de verdad podría llegar a tanto, a comerse sus propios dedos, a beber su propia sangre» (Trías, 2021: 128). Tras devorar todo lo que hay a su alrededor, este monstruo apoderado por la enfermedad podría devorarse a sí mismo para tratar de saciarse. Esto es lo que hace el sistema capitalista que, tras explotar por completo los recursos naturales, en este caso de las aguas, recurre a la explotación de los cuerpos humanos, visto anteriormente con los cuerpos vendidos a la ciencia.

La enfermedad del niño es un problema mayor pues con la crisis ecológica apenas hay recursos para alimentarse, se han creado mercados negros de víveres y la solución del Estado es la fábrica «carnemás [...] “la carne de todos”» (Trías, 2021: 134). Este producto es conocido también como «mugre rosa y olía a sangre coagulada y al líquido que Delfa usaba para lavar el baño» (Trías, 2021: 49), tal y como explica la narradora. Es un producto con el que el Estado se beneficia pese a que parece ser un producto tóxico y nada nutritivo. La protagonista intenta no alimentar a Mauro con la mugre rosa, aunque al final no le queda más remedio, pues conoce de primera mano cómo se fabrica este pseudo alimento:

La mugre rosa es un subproducto cárnico que la industria prefiere llamar “recortes finamente texturizados” y cuya premisa es abaratar costos y hacer que todo, hasta lo indigesto, sea rentable. Se trata de un aditivo a base de desechos, una mezcla de grasa, pellejos, cartílagos, vísceras, huesos, cabezas y patas que luego se recalienta, se centrifuga, se desinfecta con amoníaco y se tiñe de rosado. (Trías, 2023: 124)

La mugre rosa —que le da título a la novela— será lo único que puedan llegar a comer las familias con menos recursos. La narradora comenta que «Carnemás era el producto estrella de la nueva procesadora, y los de adentro lo evitaban siempre que fuera posible» (Trías, 2021: 113), es decir, las familias adineradas que han conseguido huir de la crisis ecológica, ahora también rehúyen de este alimento de segunda. La nueva creación capitalista que promete alimentar al pueblo es rechazada por aquellos que tienen poder, mientras que el resto no tienen más elección. La fábrica es vista entonces desde dos perspectivas: como un monstruo o como la deidad del consumismo. El monstruo se puede observar cuando la protagonista comenta que «la fábrica se abría como una gran boca para escupir esa mugre rosa» (Trías, 2021: 113) en contraposición con el hecho de que «también habría quiénes adoraran la procesadora nacional, quienes sintieran orgullo y le perdonaran todo» (113). La protagonista rechaza la fábrica procesadora, también la ve como un monstruo, por lo que trata de no alimentar a Mauro con mugre rosa. Frente a este punto, la autora comentó en su entrevista con Claudia Apablaza (2024) que «la mugre rosa en sí, el producto cárnico, es para mí una imagen terrible porque se basa en el concepto de que todo absolutamente todo puede ser rentable» (Trías, 2024: 13). El sistema no busca soluciones reales para la población, sino que busca las formas para poder lucrarse de la crisis ecológica, incluso si eso significa crear comida a partir de desechos. La basura, los restos, pueden ser un nuevo producto.

Retomando con la figura del niño-monstruo, Mackey habla, en su estudio sobre *Ficción climática* (2024), de una tendencia que están adquiriendo las últimas ecoficciones y es justamente usar «la figura del niño como significante del futuro» (Mackey, 2024: 217) y de cómo se muestra un «proceso fallido de la procreación y cuidado de niños en el Antropoceno» (Mackey, 2024: 218). Sabiendo cómo es Mauro, ese niño animalizado o monstruo, más bien hablamos no de símbolo de futuro, sino del «símbolo del no futuro: un niño solitario poseedor de un síntoma alimenticio que lo hace insaciable» (Barrero, 2022: 24). En este caso, debemos pensar cuál es el final de Mauro: en los últimos capítulos de la novela es abandonado por sus padres, dejado en manos de la protagonista, su ahora madre adoptiva. Tanto Mauro como la protagonista parecen satisfechos con su situación, el niño no parece echar en falta a su familia pues estos eran incapaces de hacerse cargo de su enfermedad y la protagonista es la única que sabe cuidarlo de verdad. Sin embargo, ambos tendrán que renunciar a esa calma cuando la verdadera madre de Mauro se lleve al pequeño. «No le importaba eso, le compraría ropa, le compraría todo lo que su niño monstruo pidiera, incluso comida» (Trías, 2021: 258), esa será la primera vez que la narradora no hable de Mauro como alguien enfermo, sino como un

monstruo que consumirá y cuya familia acomodada le comprará todos sus deseos. De vuelta se convierte en el niño monstruo creado por el capitalismo, alejado de la única persona que realmente se interesa en cuidarlo. La familia del pequeño seguirá siendo incapaz de ayudarlo satisfactoriamente y recurrirán al dinero para mantener en calma al monstruo. Ejemplo así de otra de las fallas del sistema capitalista.

2.3.Un final incierto

Las ficciones climáticas toman el cambio climático no sólo como elemento de ambientación para la acción narrativa, sino como cuestión existencial, ontológica y/o epistemológica, y por lo general, comienzan por explorar el impacto de la crisis climática en la trama y en los personajes, además de que producen innovaciones en la caracterización y hasta en las estrategias formales. (Mackey, 2024: 191)

Anteriormente se ha analizado el impacto de la crisis climática y a ciertos personajes, pero, como apunta Mackey, las ficciones climáticas también producen determinadas innovaciones en sus estrategias formales. En “Ecoansiedad y el proceso creativo de *Mugre rosa*” (2023), ensayo de Fernanda Trías, publicado en *Mora*, la misma autora es quien nos relata cómo fue el proceso de creación de la novela, qué la llevó a hacerlo y diferentes puntos claves para entender cómo ella decidió narrar la crisis climática. Como lector, uno ya se percata de ciertos detalles llamativos en la novela que nos hacen reflexionar sobre ella, como la falta de linealidad estrictamente hablando, pero hay otros que pueden pasar desapercibidos en una primera lectura.

Retomando la cita con la que se inicia este capítulo, a lo largo de este estudio ya se han mostrado diversos procedimientos o estrategias formales innovadoras que ha empleado la autora para reflejar que la crisis climática afecta en múltiples aspectos y, por lo tanto, también repercute en el propio texto. Esto se ha podido ver en la pregunta metaliteraria que se hace la propia protagonista sobre cuál debe ser el inicio de la historia que nos va a contar, los capítulos donde se entremezcla pasado y presente sin ningún tipo de transición, capítulos donde pasamos de los sentimientos y recuerdos personales de la protagonista al caos de su presente sin ningún tipo de correlación o la mezcla de tiempos verbales en un mismo capítulo. También se ha recurrido al uso de ciertos fragmentos que interrumpen la narración o la dividen en capítulos, que tienen, incluso, un tono mucho más lírico que el resto de la obra y que son en su mayoría diálogos que pueden volver a aparecer dentro de la propia obra. Todos estos fragmentos se anticipan a los capítulos de la narración, pero ninguno de ellos está numerado como si formasen

parte y a la vez no de la obra. Estos diálogos pueden suceder en otro tiempo y espacio o tal vez incluso en el mismo que el de la narración. Todas estas técnicas escriturales, evidencian que presente y pasado se entremezclan, al igual que lo personal y lo que afecta a la sociedad. Pero, sin duda, la técnica narrativa más importante en la obra reside en el final, y es por eso que este capítulo se va a centrar en el final de la novela en exclusiva, pues entender este es clave para el sentido global de la obra.

Con anterioridad se ha hablado de cuál ha sido el final del personaje Mauro, cuya carga simbólica es muy importante, pero esta vez se debe prestar atención al final de la propia protagonista pues con ello finaliza la narración. La protagonista nos explica cómo es ese último día que pasa en la ciudad. Tras recoger lo indispensable (documentos y unas latas de atún) se dirige a la plaza de la ciudad desde donde se queda observando «el muelle que se metía como una lengua en una boca enferma» (Trías, 2021: 274), volviendo a hacer referencia a ese monstruo de la naturaleza y a su sistema digestivo. Sin embargo, el monstruo aquí aparece diferente para ella pues lo siente como un ser enfermo. De estas reflexiones saltarán a su mente los recuerdos de Max y Mauro, pero casi puede parecer que no los percibe del todo humanos, sino que habla de sus respectivas enfermedades. Recuerda el hambre animal de Mauro cuando dice «Mauro tragaba y su estómago agradecía por un segundo antes de reclamar más» (Trías, 2021: 275) y salta a la depresión de Max pensando en que «con esa hoja filosa de metal Max se había cortado los brazos una vez» (Trías, 2021: 275). Pasa así de un enfermo (la naturaleza) a otro (sus seres queridos), todos afectados por el mismo sistema que los había convertido en monstruos.

Hacia el final de la última página se dice que «pasarán horas antes de ver al camión, un Ford viejo con la caja llena de fierros, muebles rotos y botellas reciclables» (Trías, 2021: 276). Este mismo camión, que ahora se lleva los deshechos de la ciudad abandonada, nos recuerda al camión que en las páginas anteriores se llevaba del pueblo a las personas que aún quedaban habitando allí: «Los camiones llegaron y cargaron a la gente. [...] Llevarían a la gente a campamentos de reubicación, eso dijeron en la tele. [...] Lo que yo vi fueron los camiones militares con techo de lona estacionados en las esquinas y el hilito de gente que iba saliendo de los edificios» (Trías, 2021: 265). Esos campamentos de reubicación eran desconocidos, nadie los había visto y tan solo se había hablado de ellos en televisión. La protagonista no parece confiar en este método del nuevo Estado, pues el día anterior había sido alertada por la madre de Mauro. Esta mujer la instaba a irse antes de la llegada de los camiones, y es por ello que parece rechazar la opción de subir a ellos. A esto se le suma otro motivo que hace desconfiar

pues aquellos que suben no pueden llevarse ninguna de sus pertenencias. No se sabe a dónde van estas personas, ni con qué fines realmente son desplazadas.

La clave del sentido de la obra reside precisamente en estos camiones. Se han visto estos en la ciudad portuaria para desplazar a las personas como si fueran «ratones encantados» (Trías, 2021: 265), una plaga a la que se debía poner fin tal vez. También han sido vistos cuando se llevan la basura restante de la ciudad, pero es que ya se habían visto en un tiempo anterior: «Los peces ni siquiera aleteaban, estaban tiesos desde hacía rato, incluso antes de que el agua los expulsara. [...] Después llegó el ejército; envolvieron los pescados en grandes redes y subieron los costales a un camión. Se los llevaron. No dijeron adónde» (Trías, 2021: 45). Este es el mismo procedimiento que emplean con las personas: no se les dice adónde van realmente, o no lo especifican, se les recoge como deshechos de la ciudad (idea que la misma protagonista había sugerido en las primeras páginas³), se les sube a camiones y no se opone resistencia contra estos métodos. Los peces estaban ya muertos cuando los militares vienen a deshacerse de ellos, pero la protagonista también advierte que las personas que recogían «parecían rendidos» (Trías, 2021: 265), «como ratones encantados» (Trías, 2021: 265) e incluso los llega a comparar con «niños de escuela que se han metido en un lío sin precedentes y lo saben» (Trías, 2021: 265). Toda esta caracterización remarca el estado de sumisión del pueblo frente al poder del nuevo Estado, o incluso del poder militar y es la misma sumisión que muestran los peces.

El final de la novela se acaba tornando de esta manera en algo cíclico de lo que no se puede escapar. Animales y humanos son tratados de forma idéntica por aquellos que tienen poder sobre ellos. Es el gobierno quien debe proteger al pueblo, pero, como se ha visto a través del análisis de la necroeconomía en la obra, nos encontramos frente a un gobierno que para subsistir requiere de «la muerte de un número significativo de individuos y más precisamente, que ellos mismos permitan ser muertos para que otros puedan vivir» (Montag en Silva, 2020: 205). Las distancias que separan a los animales del resto de personas ahora se reducen hasta crear una especie de simbiosis donde uno y otro son un mismo ser. Lo que queda también claro es que el Estado está por encima de todo esto, inmune, y que en situaciones de crisis los más afectados son siempre los más desfavorecidos por el sistema, aquellos que no tienen la capacidad económica de trasladarse a las zonas seguras.

³ La idea de la que se habla es precisamente la que se extrae de cuando la narradora explica que ve a la ciudad como si esta «se digiriera y se excretara a sí misma. ¿Y quién te dice que los deshechos no podemos ser nosotros?» (Trías, 2021: 14).

Ya la autora y la protagonista habían ido dejando pistas de la importancia de lo cíclico en la obra y en el estudio sobre esta misma. Pensando en la creación de la novela, Trías se pregunta «¿Qué ocurrió primero: la idea o el libro? ¿Es el proceso de escritura de una novela una línea, aunque sea zigzagueante, o se trata más bien de un círculo, un uróboros que se traga la cola?» (Trías, 2023: 121) y como respuesta afirma que todo pasa de forma simultánea y es complejo descifrar cuál fue primero: «el borde de la vida es también el borde de la muerte. Los comienzos y los finales no solo se confunden, sino que son la misma cosa» (Trías, 2023: 121). Esto mismo es lo que se plantea la propia protagonista pensando en el acontecimiento que marcó el inicio de la crisis ecológica y sanitaria. Vemos la idea de la circularidad y la retroalimentación precisamente en ese uróboro tragando su propia cola, ese eterno retorno y la unidad de todo en un mismo ser. Se vincula todo esto con esa falta de orden cronológico en los hechos narrados y sobre todo con ese final ya explicado, la paradoja entorno a la que gira la obra.

El final de los peces, aquello con lo que se inicia la obra (se debe recordar el llamado día del pez), es exactamente el mismo final para los habitantes de la ciudad con lo que se acabará la novela. Incluso cuando la autora se refiere al mundo real y no al ficcional, comentando acerca de los elementos nocivos que trajo consigo el antropoceno, establece que «nadamos en vacaciones, muy tranquilos, sin pensar que nosotros mismos somos los peces mutantes» (Trías, 2023: 122), idea claramente vinculada con la interpretación que aquí se ha desarrollado sobre el final de su obra. Se confirma con este paratexto que los habitantes restantes que permanecieron en la ciudad son a su vez los peces, la naturaleza es todo un sólo ser.

Se habla sobre el final de la propia novela en uno de los fragmentos que interrumpen la narración y permiten crear capítulos con los que dividirla. No se especifica quiénes son los interlocutores, pero se puede aludir las palabras a la protagonista y a su exmarido Max:

Explicámelo.

¿Por qué?

Quiero entender.

¿Y qué pasa si te digo que ya sabés todo lo que hay para saber?

Entonces ya sé el final de esta historia. (Trías, 2021: 225)

En la cita, se debe recalcar ese demostrativo “esta” que acompaña a “historia”, en esa frase metaliteraria. Los personajes hablan de su propia historia y ya saben cuál es el final

precisamente por esa ciclicidad que se encuentra a lo largo de toda la obra. Sabiendo el inicio de la novela, con esa escena de los peces, ya se sabe cómo va a terminar la novela. Así pues, se demuestra no sólo con paratextos de la autora, como es su ensayo “Ecoansiedad y el proceso creativo de *Mugre rosa*” (2023), sino incluso en la propia narración, que lo cíclico tiene una relevancia importante a la hora de transmitir el mensaje deseado. La novela es una especulación sobre la crisis climática, sobre una sociedad consumida completamente por las consecuencias de sus actos, sobre las necroeconomías que nos gobiernan, pero, sobre todo, sobre cuál es el futuro que nos espera. Y ese es el punto de novela, ese es el final que Trías propone: uno desconocido inicialmente, pero ya vivido. La historia de los humanos es tan cíclica como lo es la naturaleza en sí y no se puede obviar que todo forma un único ser.

3. CONCLUSIONES

El proceso de devenir monstruo en la novela, en especial en el caso de la naturaleza desolada, tiene una finalidad concreta. Se debe tener en mente que «el carácter del monstruo se destaca como dispositivo cultural orientado hacia una interrupción productiva de los discursos dominantes y de las categorías que los rigen» (Moraña, 2017: 23). En este caso, la autora, a través de su creación, interrumpe el mandato del sistema capitalista y muestra la fragilidad que en él reside. Cualquier sobreexplotación sin límites acaba teniendo repercusiones que afectan a la flora y fauna, pero que de la misma manera tienen un impacto sobre los seres humanos. Ya aludía Fernanda Trías a esta idea en su entrevista con Claudia Apablaza al mencionar que «el feminismo debe ser ecologista y debe ser anticapitalista, porque la idea de un crecimiento *ad infinitum* no es viable ni para la vida del planeta ni para la vida de las personas precarizadas, incluidas las mujeres e incluidos otros animales» (Trías, 2024: 13). Es justamente eso lo que ha representado en la novela, que explotar un terreno desmesuradamente conlleva graves consecuencias. Es el sistema capitalista el causante de la creación de los monstruos que han ido apareciendo en *Mugre rosa* y si no han sido creadores, como en el caso de Mauro, sí son quienes lo alimentan. En esta línea, cabe remitir a las palabras de Moraña quien plantea que «El monstruo arruina el statu quo, “el cortejo triunfal” de la modernidad, al develar algo que debió haber permanecido oculto, como sugiere Freud con su noción de lo *uncanny* (noción que junto al significado de extrañeza connota, asimismo, los sentidos de amenazante, ominoso, incongruente)» (Moraña, 2017: 23).

Ese *uncanny* que se revela no permanece únicamente en mostrar las consecuencias devastadoras del sistema capitalista en la naturaleza, sino que traspasa la barrera y muestra lo que el propio sistema hace con los seres humanos: el mercado de la muerte. Ante una situación como la que se plantea en la novela, el gobierno no surge como un héroe capaz de restaurar ese *statu quo* previo a la catástrofe, sino que busca aprovecharse al máximo, sacando rendimiento de los enfermos crónicos y de la falta de alimentos con la fábrica de mugre rosa. Los gobiernos inscritos en los sistemas de necroeconomías o de biopoder no sólo acaban creando monstruos, sino que todo, incluso las personas, acaba siendo visto como un producto explotable o bien como un producto que desechar.

Tal se muestra en la novela, la naturaleza era explotable hasta su devenir monstruoso, entonces se vuelve desechable y sustituida por esa fábrica de mugre rosa. De la misma manera las personas antes eran producto explotable en cuanto a que eran trabajadores del sistema, una

vez afectados por la enfermedad se vuelven desechos y aquellos de los que se puede extraer una cura se vuelven de nuevo en explotables. Es precisamente en ello, en lo explotable y desechable, donde se muestra que naturaleza y humanos forman un único ser: son afectados por la misma crisis y desechados de la misma manera por un mismo sistema, como ya se ha evidenciado en lo cíclico del final de *Mugre rosa*. En la idea de ese uróboro que se devora la cola a sí mismo vemos esa hermandad entre ese Otro no humano, la naturaleza, y la vida humana. Las acciones de uno tienen consecuencias en el otro y viceversa. Las distancias que separan a los humanos del resto de la naturaleza se van acortando a medida que se hacen cada vez más visibles los errores del sistema capitalista, tan característico del Antropoceno, a través de las imágenes de los monstruos que se proponen en la obra.

Para futuros estudios sobre la novela, sería interesante abordar el papel de la prensa y los medios de comunicación como instrumento de adoctrinamiento, evidenciando lo sencillo que para ellos resulta en la trama mostrar únicamente aquello que les conviene y ocultar aquella información. La verdadera información en la novela es algo a lo que solo unos privilegiados pueden acceder. No se ha encontrado hasta la fecha bibliografía que analice este hecho en la novela por lo que sería de interés analizar en profundidad los capítulos y escenas donde esto se plantea. Sin embargo, aunque esto también es una crítica al sistema que impera en nuestra sociedad actual, no es desde la perspectiva que se ha querido trabajar en este estudio.

En este estudio, atendiendo a la pregunta de investigación y a la hipótesis principal se confirma, mediante el análisis de la obra, sus técnicas narrativas y sus personajes, que el proceso múltiple de devenir monstruo sirve a la autora para nutrir la crítica al sistema capitalista tanto por las explotaciones del territorio como por la mercantilización de las vidas humanas. Es la alteridad, refiriéndose en un sentido amplio a los enfermos, las personas de bajos recursos económicos, las infancias y, sobre todo, la naturaleza, la que acaba sufriendo más gravemente las consecuencias de un sistema capitalista que, como Mauro, es capaz de devorarse a sí mismo.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Amaro, Lorena (2021). “Infancias monstruosas: *Debimos ser felices*, de Rafaela Lahore, y *Mugre rosa*, de Fernanda Trías.”, en *Mistral: Journal of Latin American Women’s Intellectual & Cultural History*, vol. 1, n.º 2, pp. 20-34. DOI: <<https://doi.org/10.21827/mistral.2.38026>>.
- Araya Grandón, Juan Gabriel (2017). “Hacia una mirada ecocrítica de la Literatura Hispanoamericana”, en *Desde el Sur*. vol. 9, n.º 1, pp. 27-38. DOI: <<http://doi.org/10.21142/DES-0901-2017-27-38>>.
- Balarezo Andrade, Diana Valeria (2022). “Ecocrítica: historia y fundamentos”, en *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 52, pp. 111-124. DOI: <<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.52.8>>.
- Barrero Bernal, Lina (2022). “El hambre como síntoma de la enfermedad social en *Mugre Rosa* de Fernanda Trías”, en *Mitologías hoy*, vol. 27, pp. 14-26. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.927>>.
- Cannavacciuolo, Margherita (2024). “Figuras del cautiverio. Agua e inercia en *Mugre Rosa* de Fernanda Trías”, en *Oltreoceano: Rivista sulle migrazioni*, vol. 22, pp. 197-213. DOI: <<http://doi.org/10.53154/Oltreoceano91>>.
- Mackey, Allison (2024). “Ficción climática”, en Golubov, Nattie (ed.), *Arte-factos para los estudios literarios*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 181-254.
- Montoya Juárez, Jesús (2025). “Urbanismo, crisis ecológica y destrucción de la ciudad: Daniela Catrileo (*Chilco*) y Fernanda Trías (*Mugre rosa*)”, en J. Montoya Juárez (ed.), *La narrativa del siglo XXI frente a la crisis ecosocial*, Editorial Lit-Future, pp. 78-87, URL: <<https://digitum.um.es/entities/publication/a3585510-f767-4c67-ae92-7424c94aa1ee>>.
- Moraña, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. España, Editorial Iberoamericana Vervuert. URL <<https://elibro.net/es/ereader/uab/37116?page=24>>.
- Organización de las Naciones Unidas, (s.f.). “¿Qué es el cambio climático?”. URL: <<https://www.un.org/es/climatechange/what-is-climate-change>> (04/04/2026).
- Saldías, Gabriel et al. (2025). “¿Quién te necesita tanto?: Catástrofe y cartografías afectivas en *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trías”, en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 40, n.º 2, pp. 75-89. DOI: <<http://doi.org/10.1353/cnf.2025.a959134>>.

Silva Nogales, Jacobo (2020). “Necroeconomía, economía de la sociedad actual”, en *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, n.º 90, pp. 204-216. DOI: <<http://doi.org/10.5281/zenodo.3872558>>.

Trías, Fernanda (2021). *Mugre rosa*. Barcelona, Penguin Random House.

____ (2023). “Ecoansiedad y el proceso creativo en *Mugre rosa*”, en *Mora: Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, vol. 2, n.º 29, pp. 121-128. DOI: <<https://doi.org/10.34096/mora.n29.13931>>.

____ (2024). “Entrevista a Fernanda Trías / Entrevistada por Claudia Apablaza”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 889, pp. 4-13. URL: <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/fernanda-trias/>>.

Johansson, Pia (2023). “La toxicidad en *Mugre rosa*: Bajo los postulados de la Ecocrítica y de la Sociocrítica”, en Linnéuniversitetet. URL: <<https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1833849&dswid=-4196>>.

Valle Lattanzio, Camilo del (2025). “*Dossier*. El amplio espectro de la ecocrítica: pájaros, desiertos y otros humanos y no humanos en la literatura”, en *Perífrasis*, vol. 16, n.º 34, pp. 86-90. DOI: <<https://doi.org/10.25025/perifrasis202516.34.09>>.

VOX (2024). “PLENO | Ortega: “Las políticas de fanatismo climático nos han llevado a que falten infraestructuras hidráulicas, presas o embalses”, en VOX Madrid. URL: <<https://www.voxespana.es/noticias/pleno-ortega-las-politicas-de-fanatismo-climatico-nos-han-llevado-a-que-falten-infraestructuras-hidraulicas-presas-o-embalses-20241126?provincia=madrid>> (04/04/2026).