

Nuevos lenguajes para el antropoceno: sobre *Fuego la sed*, de María Sánchez

Carlos Isidro FRÜHBECK MORENO
Università di Enna "Kore"

Resumen

El presente artículo estudia *Fuego la sed*, de María Sánchez, desde las coordenadas de la ecocrítica. En particular, antes que nada, el poemario constituye una denuncia de las consecuencias del cambio climático. Desde la perspectiva de un hablante poético plural y con el apoyo de un delicado tono elegíaco, se critican sistemáticamente las estructuras conceptuales que predicen la separación radical entre humanidad y mundo natural. En última instancia Sánchez reinterpreta una noción romántica, el lenguaje universal de la naturaleza, para proponer una visión del mundo basada en la mutua dependencia entre los seres vivos.

Palabras clave: María Sánchez, antropoceno, poesía española contemporánea, ecocrítica, cambio climático.

Abstract

This paper examines María Sánchez's poetry collection *Fuego la sed* through an ecocritical lens, analyzing how it addresses climate change consequences. The work employs a collective poetic voice and a delicate elegiac tone to challenge conceptual structures that separate humanity from nature. Sánchez reclaims the Romantic notion of a herderian "language of nature" to propose an alternative vision of harmonious coexistence among all living beings.

Keywords: María Sánchez, Anthropocene, Contemporary Spanish Poetry, Ecocriticism, Climate Change.

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE *FUEGO LA SED*

La crítica considera la llamada corriente neorrural de la nueva literatura española como un abanico de propuestas estéticas que van desde la evocación utópica de un mundo rural fuertemente idealizado a la reflexión pragmática sobre una vivencia real y efectiva, ajena al ejercicio de la nostalgia (Mora, 2018: 215-216). Más allá de la desigual calidad literaria de estos productos, Vicente Luis Mora (2018: 199-200) considera que esta tendencia es fruto de una tensión que atraviesa la contemporaneidad: nos referimos a la que tiene lugar entre la apertura a realidades transnacionales y la voluntad de recuperación de discursos identitarios, ligados al territorio de pertenencia.

Ciertamente, el mismo marbete de la “neorruralidad” resulta discutible. Como señala Molina Gil (2025a: 475-476), esta etiqueta, por un lado, toma implícitamente como premisa de la existencia previa de una corriente literaria “rural”; sin embargo, a pesar de la abundancia de representaciones de este espacio en la historia de la literatura española difícilmente se puede identificar una tendencia estética definida. Por otra parte, desde un punto de vista sociológico, el alcance de la palabra resulta limitado en exceso: hace referencia exclusivamente a quienes o bien se trasladan al campo en busca de un nuevo modo de vida o bien regresan tras una larga ausencia (Molina Gil, 2025a: 469). En otras palabras, quedan fuera aquellos que escriben exclusivamente desde su propia experiencia rural, sin el filtro de la mirada urbana. Este sería el caso de María Sánchez, la autora de la que nos ocuparemos (Molina Gil, 2025a: 475). Como alternativa, Molina Gil (2025a: 477) propone utilizar un término más abarcador: la categoría “literaturas de la ruralidad” constituye un instrumento crítico más versátil, que permite obtener una visión más rica de las posibilidades que ofrecen este tipo de obras. Coincidimos con su punto de vista.

Dicho esto, una mirada atenta al movimiento consiente el reconocimiento de sus características principales, fácilmente asociables tanto a la mirada al pasado entendida como antídoto a los males de la globalización como a la presentación de una experiencia que sirva de alternativa. En lo que a la segunda tendencia se refiere, en primer lugar, destacaría una voluntad de recuperación del lenguaje del mundo rural, como respuesta a la uniformidad discursiva que caracteriza las sociedades contemporáneas (Molina Gil, 2025b: 309); estrechamente ligada la recuperación del lenguaje, nos encontraríamos con la reescritura de la memoria de las comunidades que quedaron al margen de los vaivenes de la globalización urbana (Molina Gil, 2025b: 313). Obviamente, como ya hemos adelantado, la perspectiva más adecuada para la realización de esta labor reside en una vivencia directa, capaz de cuestionar los estereotipos más extendidos (Molina Gil, 2025b: 322-324).

Si ahondamos más en la tensión propuesta por Mora, la recuperación del espacio rural estaría estrechamente relacionada con la creación de sujetos contrahegemónicos que puedan cuestionar la visión del mundo dominante, basada en la urbanización y en la consiguiente destrucción de las comunidades y los territorios que quedan en los márgenes (Berbel, 2022: 299). Dicho de otro modo, a través del restablecimiento del vínculo con el territorio, este tipo de literatura afrontaría cuestiones de alcance global, a saber, “una problematización general de los sistemas productivos y una transformación de la comprensión de las ciudades” (Berbel, 2022: 299). Se trata de un tema antiguo: con Raymond Williams (2001: 63.), tras la venerable oposición entre campo y ciudad, tras la evocación de una supuesta Edad de Oro o de la presentación testimonial de un mundo en peligro, subyace siempre una voluntad de crítica social, que cambia de vestes y de significado de acuerdo con el tiempo histórico.

En el caso español, no resulta, por tanto, sorprendente que estas prácticas literarias se hayan situado en la órbita de la literatura crítica nacida a la sombra del 15M. En este sentido, ciertas literaturas de la ruralidad se pueden asociar también a las llamadas poéticas del desastre propuestas por Bonvalot (2019: 197). Por tal nos

referimos a una literatura cuya intención reside en “visibilizar y agentivizar a los actores de un desastre total y planetario, afirmando al mismo tiempo la posibilidad de salir de él [...]” (Bonvalot, 2019: 201). Este sería uno de los fines del testimonio y, claro, de la visión crítica que propone.

En el caso de María Sánchez, su itinerario creativo inicia con la publicación de un volumen de poesía, *Cuaderno de campo* (2017). En esta sede esboza, coherentemente con cuanto hemos indicado, un contradiscurso que pone en discusión certezas establecidas sobre el mundo rural, la relación con los otros seres vivos y, sobre todo, la condición de la mujer (véase Cánovas, 2018: 357-360; Frühbeck Moreno, 2020a: 30 y ss.). De hecho, su ensayo *Tierra de mujeres* constituye una reivindicación de la identidad femenina; para ello, ordena los contenidos de la memoria dentro del molde de narrativas novedosas relacionadas con la ética del cuidado (Frühbeck Moreno, 2020a: 28-29). Para terminar, el volumen *Almáciga* (2020), fruto de un proyecto colaborativo en la red, constituye precisamente la reivindicación de un patrimonio lingüístico en peligro de extinción. Particularmente eficaz resulta la estructura de este libro: más que proponer un diccionario al uso, la autora presenta breves textos ensayísticos en los que esboza una relación íntima con el idioma redescubierto, visto como vehículo de sensaciones y recuerdos. En resumidas cuentas, la lengua, más que entenderse como un mero instrumento de comunicación, se presenta como un hogar en el que otro modo de vida es posible:

Reivindicamos tanto una habitación propia que nos olvidamos de que muchas no podrán tenerla porque están fuera del sistema, porque para mucha gente ni siquiera forman parte del imaginario común, porque no existen los márgenes ni otras formas ni otras narrativas, porque hay que romper de una vez este doloroso no-espacio que tienen ellas.

Por eso, creo en un cambio, en otras formas de habitar, en otras maneras de compartir, no solo entre nosotros, sino con todo lo que nos rodea. (Sánchez, 2020: 115)

En resumen, para María Sánchez, la resurrección de este léxico consiste, ante todo, en proponer “una nueva narrativa fuera del colapso” (Sánchez, 2020: 125). La denuncia de este colapso –la emergencia climática– constituirá el tema principal de *Fuego la sed*. Como la misma autora declara en sus entrevistas, el poemario se encuadra explícitamente en el ámbito de una poesía de denuncia que no resulta todo lo urgente que debería ser (López García, 2024, 3 de abril).

A este respecto, Bruno Latour (2017: 195-196) considera que los orígenes de la actual inhibición ante las consecuencias del calentamiento global se pueden encontrar en el discurso religioso: en particular, se refiere a la conciencia, cada vez más desmentida, de que el progreso tecnológico del capitalismo liberal nos ha llevado más allá del mito del final de los tiempos; nos encontramos en un momento que supera la periodización histórica que imponen las religiones –vivimos como en un continuo presente–, de ahí la seguridad de que nada malo nos pueda suceder. ¿Dónde reside el origen de esta creencia? En la falsa certeza de que gracias a la ciencia el ser humano ha conseguido total autonomía con respecto a una naturaleza que se encuentra ya bajo su control total.

Por todos estos motivos, cualquier discurso que pueda ser tachado de apocalíptico termina por resultar inverosímil (Latour, 2017: 212).

Para eliminar esta inhibición generalizada, Latour (2017: 217-219) propone como condiciones necesarias, por una parte, la visibilización masiva de la tragedia —no es que el hombre espere el final de los tiempos; más bien lo está viviendo— y, por otra, para conjurarla, la promoción de un nuevo entendimiento de las relaciones entre la naturaleza y la humanidad. Para el sociólogo francés, la combinación de ambos factores puede traer consigo una consideración novedosa del concepto de apocalipsis: más que constituir un motivo de desesperación, se convierte en una invitación a actuar de forma racional ante unos hechos que nos superan (Latour, 2017: 218).

En la propuesta de Latour encontramos un adecuado punto de partida para la realización de nuestro análisis. Por un lado, los poemas de *Fuego la sed* se organizan sobre la presentación de la tragedia en curso a través de un delicado tono elegíaco. En este ámbito, el hablante poético se identifica sistemáticamente con comunidades como los animales —directas víctimas del desastre— o la misma humanidad, que toma el rol ambivalente de verdugo y condenado. Por otra parte, se discute, con la reflexión sobre el lenguaje como excusa, la validez de los sistemas conceptuales que nos han conducido al desastre, con el consiguiente planteamiento de visiones alternativas.

2. LENGUAJE DE LA SALVACIÓN, DISCURSO DE LA DESTRUCCIÓN

La Ilustración, tal y como la ven Adorno y Horkheimer (1993: 59 y ss.), articula la relación entre el ser humano y la naturaleza sobre la lógica del dominio, con la consiguiente identificación entre poder y conocimiento (Sánchez, 1993: 12). La consecuencia necesaria se sustancia en la separación radical de la humanidad con respecto al entorno del que forma parte; de esta forma, en la identificación entre descubrimiento y servidumbre, el supuesto movimiento liberador que debería ser acaba por devenir mito alienante (Sánchez, 1993: 13): bajo la tiranía de la investigación científica, la perspectiva del hombre queda reducida al análisis utilitario de los hechos brutos, que, de este modo, quedan despojados de ulteriores posibilidades de sentido (Adorno y Horkheimer, 1993: 61).

En lo que a los orígenes de esta visión del mundo se refiere, a partir de la propuesta de Descartes, se considera la razón humana como una entidad independiente, desvinculada del cuerpo y de la realidad externa. De esta forma, el conocimiento científico queda despojado de cualquier dimensión moral; su función se reduce a la propuesta de una representación fiel de los mecanismos de la realidad, a partir de los parámetros sobre los que se articula acto de pensar del conocedor (Taylor, 2019: 203-204). Para saber, la única voz que deberá escuchar el ser humano será la de su propio razonamiento, sin interferencias. Para Merchant (1983: 216-217), este entendimiento del mundo como un simple mecanismo se relaciona estrechamente con un nuevo concepto de poder: este ya no se obtiene a través del diálogo con fuerzas ocultas de las que se depende, como sucede en las sociedades animistas; más bien, ahora nace de la capacidad de la humanidad a la hora de manipular y aplicar la tecnología sobre la naturaleza, vista

como una máquina cuyo funcionamiento hay que descubrir, controlar y explotar (Merchant, 1983: 227).

La voluntad de dominio del Antropoceno se sostiene sobre una lógica de naturaleza colonizadora, basada en el llamado dualismo jerárquico: a partir de esta estructura conceptual, el colonizador –la humanidad– niega cualquier relación de dependencia con respecto al grupo colonizado –la naturaleza–, que termina por ser considerado como un espacio radicalmente separado, autónomo, sin ningún punto de encuentro con el grupo dominante (Plumwood, 2003: 48-52); en otras palabras, el mundo natural es definido no a través de las características que realmente posee, sino como negación de las de la humanidad. Las consecuencias de cuanto hemos indicado se sustancian en primera instancia en la instrumentalización: la única razón de existencia de la naturaleza reside en servir a los intereses de los seres humanos. Otro aspecto sería la estereotipación: los elementos que la componen se consideran simplemente como un conjunto de recursos intercambiables entre sí (Plumwood, 2003: 52-55). De esta forma, quedará, por tanto, reducida al silencio: su voz no merece ser escuchada simplemente porque carece de razón de ser.

A esta construcción conceptual se añadiría una ulterior ficción, que se encuadra en la consideración de nuestra era geológica como *Capitaloceno*: los recursos que la naturaleza dominada pone a nuestra disposición resultarían infinitos; de esta manera, se justificaría la explotación masiva como inagotable fuente de beneficios (Federau, 2023: 643). En particular, nuestra era se caracteriza por cómo una minoría privilegiada de la humanidad ha construido, a través de una industrialización masiva basada en el uso de combustibles fósiles, un confortable modo de vida en perjuicio tanto del planeta como del resto de los seres humanos (Rigby, 2020: 8). Vistas las consecuencias catastróficas, empezando por un radical cambio climático, no resulta sorprendente que nuestra era geológica se haya empezado a leer con lucidez, sin las ya citadas inhibiciones, bajo el prisma de la catástrofe.

En las narrativas occidentales, por catástrofe se entiende un castigo divino cuyos fines últimos consisten tanto en que una comunidad expíe una transgresión como en restablecer el orden natural de las cosas (Villalba, 2023: 812). Desde la perspectiva del racionalismo, como ya se ha indicado, se ha intentado superar esta dimensión fatalista tanto a través del descubrimiento de los mecanismos que ordenan la naturaleza como a través de la consiguiente asunción de medidas ligadas a la prevención, la protección y la gestión de riesgos (Villalba, 2023: 812). Ahora bien, los resultados han sido paradójicos. Por tal motivo, la diferencia entre la catástrofe religiosa y su declinación actual reside en que nuestra misma avidez por conocimiento y dominio constituye su causa última, no la ira de ninguna divinidad (Villalba, 2023: 814).

Esta visión de nuestro presente tiene como consecuencia el duelo por el futuro (Vermeulen, 2020: 117-119); sus tres posibles declinaciones se concretan en la llamada solastalgia, el duelo ecológico y el pretrauma. En lo que se refiere al primer término, este hace referencia al dolor psicológico que provoca la contemplación de la destrucción del espacio que se ama y en el que todavía se habita (Albrecht, 2005: 45); por su parte, el segundo se refiere al sentido de indefensión e ira que nace precisamente del exterminio

de las formas de vida con las que se relacionaba una comunidad (Cunsolo y Ellis, 2018). Por último, el pretrauma se identifica con la ansiedad anticipatoria que nace de la certeza de un futuro desastroso (Vermeulen, 2020: 118).

A pesar de tratarse de una presencia continua a lo largo de *Fuego la sed*, la vivencia de la solastalgia se reconoce particularmente tanto en el primer poema del libro como en la sección titulada “Nos quedan veinte años para entender el sol”, dedicada, a partir ya de su título, a una denuncia de las consecuencias del proceso de cambio climático. En general, la pertenencia se define como un lenguaje propio: “cada lugar tomaba el nombre propio / de aquellos que lo habitaban / de aquellos que lo rehacían / –sin separación entre la labor y la casa–” (Sánchez, 2024: 6). Asimismo, la metamorfosis del lugar de pertenencia trae consigo la pérdida de un idioma que continuamente se identifica con morada; dicho de otro modo, la destrucción del espacio se identifica con la del lenguaje. Veamos un ejemplo:

Crecimos pensando
 que habitábamos la fracción más pequeña del mundo
 cada día el alba entre los dedos
 un misterio deshaciéndose
 ahora reconoces a tus iguales
 porque habláis la misma lengua
 la lengua de la sed
 atrás quedaron los regresos
 en los que cada piedra del arroyo
 era conocida
 tenía un nombre
 sin ellas era imposible cruzar
 así te hiciste mayor
 escuchando la misma letanía
 –quién se atreve a cruzar un río
 sin memoria–
 este trayecto hoy solo es
 un desmayo un duelo un mordisco
 en las entrañas
 aprendemos ahora otras formas
 de querer ¿seremos capaces?
 la tierra ya no es la misma
 se transforma en otra cosa
 ¿se irá su sombra con las sombras
 de los muertos? (Sánchez, 2024: 8)

Heidegger, a partir del análisis fenomenológico de la experiencia del contacto directo con la palabra, llega a la conclusión de que el idioma constituye una suerte de horizonte que posibilita la presencia de los entes en el mundo; en el lenguaje “son convocados a la significación” (Rocha de la Torre, 2005). En otras palabras, en el idioma no se reconoce un instrumento de apropiación, sino un espacio de emergencia, de morada, del ser: sirve “para nombrar a los dioses y a todas las cosas en lo que son”

(Heidegger, 1992: 138). El filósofo alemán identifica, en su última etapa, este espacio de revelación de verdades últimas en el contexto del poema.

Ahora bien, se trata de una postura esencialista: en última instancia, el poema se convertiría en un objeto hermenéutico en el que el lector profundizaría, creemos que inútilmente, en busca de tesis ontológicas (véase Landa, 2002: 38). En este poema de *Fuego la sed*, se prefiere proponer otra interpretación. María Sánchez no desea desplegar un lenguaje que revela verdades últimas; más bien, este sirve para sellar pertenencias. En otras palabras, la dicotomía heideggeriana entre verdad –lenguaje– y falsedad –las “habladurías” de su uso cotidiano– (Rocha de la Torre, 2005) se convierte aquí en la que existe entre pertenencia y alienación; en el poema, las piedras, al poseer un nombre propio, acogían la memoria de una comunidad: permitían atravesar el arroyo a aquellos que lo conocían. Sí, ciertamente en esta poética, la palabra posee el estatuto sagrado de la propuesta heideggeriana; ahora bien, la revelación del ser se convierte en performatividad: la lengua no solo sanciona la pertenencia a través de la memoria; también se postula que la recuperación de la palabra se identifica con la salvación del espacio perdido. Como se indica en otro poema perteneciente a la segunda sección, “Los elegidos del agua”, “ahora estrechas las manos / en el pecho / ruegas que esta canción // también el poema // la palabra / el susurro // pueda detener / el desierto” (Sánchez, 2024: 28).

Dicho esto, el poema que hemos tomado en consideración pivota alrededor de la imagen del cruce de un arroyo. Bachelard (2003: 275-277) relaciona esta imagen con el pasaje entre el mundo de la vigilia y el mundo de la ensoñación; para el francés, nuestra vida consciente, guiada por la razón, no tendría más objetivo que verificar nuestras experiencias oníricas e imaginarias. Desde nuestra perspectiva, la pérdida del lenguaje que nos unía a la naturaleza trae como consecuencia la imposibilidad de acceso a todo un mundo que permitía la comunión con los otros.

Por todo lo dicho, la desaparición del idioma –un patrimonio portador de memorias– mantiene una estrecha correlación con la metamorfosis y la destrucción del espacio de la comunidad –“la tierra ya no es la misma / se transforma en otra cosa / ¿se irá su sombra / con las sombras de los muertos?”–. En teoría, por tanto, “la lengua de la sed” se identificaría con la nueva lengua de la solastalgia, de la conversión del hogar comunitario en un espacio inhabitable.

La citada dimensión comunitaria se observa asimismo en las características de la enunciación poética; recordemos, con Ballart (2005: 189), que la elección de un pronombre en poesía constituye ante todo un gesto, una toma de postura; no sirve para identificar sujetos empíricos. En primer lugar, el uso del pronombre “nosotros” posee una dimensión fuertemente generalizante, de vocación universal (Luján Atienza, 2005: 263). De hecho, en la situación ficticia que debe construir el lector a partir de las pistas que le ofrece el texto (Luján Atienza, 2005: 92-93; Ballart, 2005: 187-188), para que este adquiriera una función temática, resulta imposible asignar al hablante a un grupo concreto más allá de la pertenencia a una comunidad general que poseía un hogar.

Por estos motivos, el paso a la segunda persona posee un claro valor autorreflexivo: el “tú” sirve para objetivar una imagen del “yo” (Luján Atienza, 2005:

255); es como si el enunciador deseara verse desde fuera. En otras palabras, se toma conciencia, a través de la creación de una distancia psíquica, de algo que se encontraba dentro del sujeto y que, sin embargo, no podía o deseaba conocer (Luján Atienza, 2005: 259). Un razonamiento similar se puede aplicar al uso de la segunda persona del plural: es como si toda la comunidad se mirara en el espejo y tomara conciencia de sus miserias. Se trata de la pérdida de un lenguaje que acogía una memoria; esta pérdida trae consigo la metamorfosis de un hogar en un entorno hostil: “–este trayecto hoy solo es / un desmayo un duelo un mordisco–”. Para terminar, el regreso a la primera persona del plural coincide con la predicación de una especie de esperanza –“aprendemos otras formas / de querer ¿seremos capaces?”– en un mundo convertido en espacio ajeno.

Mención aparte merece el tono elegíaco que atraviesa este poema, y gran parte de *El fuego la sed*. En particular, el libro se sitúa en la estela de las llamadas elegías anticonsolatorias contemporáneas. Nos referimos a aquellas en las que el lamento se presenta brutal, desprovisto de cualquier vocación de trascendencia. Se niega una trascendencia que, dentro de unos cánones sociales bien establecidos, sea capaz de calmar el dolor por la pérdida (Ramazani, 1994: 4-8). Este tipo de composiciones constituyen un reflejo de una dicotomía contemporánea: la que se establece entre una sociedad que, en modo aséptico e impersonal, intenta ocultar la presencia de la muerte y de los dolores del luto y las emociones turbulentas que experimenta el sujeto (Ramazani, 1994; Harris, 2023: 68); en ámbito anglosajón se puede reconocer su presencia ya en los primeros románticos (Harris, 2023: 35 y ss.). Se trata de una categoría crítica, por desgracia, todavía ausente en gran medida en los estudios sobre literatura española. En cualquier caso, poemas como “La elegía a Ramón Sijé” de Miguel Hernández o, en medida algo menor, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, de García Lorca pueden construir ejemplos adecuados en nuestro contexto cultural. En estas composiciones la constatación de la inevitabilidad de la muerte y del dolor que produce en los vivos deja poco espacio a alternativas en las que exista una esperanza.

Para un mejor entendimiento, recurriremos a la interpretación del duelo que propone Clewell (2004: 55-56), a partir de la revisión que el último Freud realiza en *El yo y el ello* del constructo planteado en “Duelo y melancolía”. En su obra tardía, el vienesés considera que la interiorización del objeto perdido no constituye un proceso patológico, como defendía en su primera explicación de la melancolía; más bien, se trata de una situación común que “participa en considerable medida en la conformación del yo, y contribuye esencialmente a definir lo que se llama su *carácter* [Cursivas en el original]” (Freud, 1992: 30-31). En resumidas cuentas, esta internalización puede entenderse como un necesario acto de amor, no como una enfermedad; la posibilidad de un duelo interior que no termina nunca, que está siempre presente en nuestro interior, serviría, en última instancia, para construirnos como personas (Clewell, 2004: 64). En cierto sentido, Freud postula la existencia de un yo de naturaleza elegíaca.

Fuego la sed participa de este modelo: a lo largo del libro, la solastalgia o el duelo ecológico se presentan como lamento desnudo. De esta forma, se construyen identidades comunitarias a través de la paradójica posesión de una pérdida; de esta forma, se pueden subvertir discursos que o bien intenten sublimar el duelo o bien traten

de convertir el objeto perdido en una entidad externa, desvinculada (Harris, 2023: 128-129). La sola constatación de la pérdida, sin esperanza, nos informa de su interiorización y, claro, de la imposibilidad de superarla. La única cura posible del mal reside en el regreso de lo perdido. Sin embargo, si regresa, nosotros seremos otros.

En lo que al aspecto formal se refiere, una característica ya presente en *Cuaderno de campo* y en la que se redunda en el presente volumen reside en la desaparición de cualquier signo de puntuación (véase Frühbeck Moreno, 2020a: 32), con la excepción de marcadores de modalidad oracional o de inciso. Con Provencio (2017: 101-102), de esta forma se cancela cualquier tipo de seguridad prosódica; las relaciones entre periodos sintácticos se vuelven ambiguas e imprevisibles, con la consecuente multiplicación de sentidos. El efecto es interesantísimo: el lector deberá tomar nuevos puntos de referencia para la construcción de significados; en particular, nos referimos a la división versal, que depende exclusivamente de la voluntad del poeta. La sensación que se produce es que el discurso avanza no siguiendo una estructura establecida y reconocible, sino la respiración de la misma poeta –manifestación de su individualidad, de su estado de ánimo–, independientemente de cualquier tipo de convención. De esta forma, por ejemplo, los miembros de una enumeración se plantean como una única unidad discursiva: “un desmayo un duelo un mordisco” (Sánchez, 2024: 8). Así se crea una sensación de exceso –y, claro, de angustia–; asimismo, en este ejemplo, la eliminación de la puntuación tiene efectos en el procesamiento del poema: es como si los sintagmas se superpusieran entre sí; es como si la ausencia de pausas invitara al lector a combinar los significados de cada uno de los nombres, creando, de esta forma, un nuevo concepto.

En general, este poema transmite la sensación de una respiración irregular, angustiada; el aislamiento de breves sintagmas preposicionales en versos cortos (“sin memoria”; “en las entrañas”) tiene como objetivo que el lector fije su atención en contenidos que, a pesar de no aparecer tematizados o rematizados, poseen una importancia clave. En particular, nos referimos, en estos dos ejemplos, a la profunda relación entre memoria, hogar y lenguaje o a la profundidad del dolor de la pérdida.

Dicho esto, para una mejor comprensión del conjunto del poemario, el paso sucesivo, después de la presentación del lenguaje humano como lenguaje de la pérdida, resulta necesario profundizar en cómo representa la poeta el lenguaje de la naturaleza. Para ello, se utilizará un poema de “Los elegidos del agua”:

Estábamos dormidas
pero ignorábamos al sueño
la sabiduría se escondía
en el riachuelo
fuera de manuales y poemas
lejos de preguntarnos

¿qué nos diría el regato si pudiese hablar?

ya no corre agua por ese río
aprendimos
demasiado tarde

a escuchar (Sánchez, 2024: 23)

En el Antropoceno, la humanidad resulta a la vez víctima y verdugo de sí misma: buena prueba de ello es el estrecho vínculo que se establece entre el ejercicio de la guerra, la industria militar, y la explotación del medio ambiente (Bonneuil y Fressoz, 2016: 147-152). Tal proceso de destrucción se relaciona con una radicalización de la consideración del ser humano como ente autónomo respecto a la naturaleza: esta se entiende como categoría marcada que se opone a cultura (Latour, 2017: 16-18); por ejemplo, la solución a la catástrofe climática, para los científicos firmatarios del Manifiesto Ecomodernista, reside en el descubrimiento de tecnologías que nos permitan llevar tal autonomía hasta sus últimas consecuencias; de esta manera, libre ya de seres humanos, la naturaleza se salvaría (Vermeulen, 2020: 16). En otras palabras, más que por la pertenencia, se apuesta por la total alienación; de hecho, la interpretación cultural de la catástrofe climática, a través de hábiles dispositivos retóricos que, como hemos dicho, nos sitúan fuera de la historia, ha conducido a su descrédito, a su negación, o a su consideración como un fenómeno siempre ajeno al ser humano (Latour, 2017: 24-28).

El poema se articula sobre la sordera de la humanidad con respecto a la palabra de la naturaleza; resulta incapaz de escuchar su idioma y, por tanto, sus verdades: “la sabiduría / se escondía en el riachuelo / fuera de manuales y poemas”. Se empieza a postular un modelo de lenguaje bien preciso: el idioma de la naturaleza no es humano –“¿qué nos diría el riachuelo si pudiese hablar?” (Sánchez, 2024: 23)–; sin embargo, su escucha, que hubiera resultado también salvación, resulta no solamente posible, sino también necesaria.

Estas primeras consideraciones beben de una fuente bien precisa: el movimiento romántico. En particular, nos referimos a la consideración de la naturaleza como un torrente que fluye, resonante, en todas las cosas (Taylor, 2019: 504); el ser humano forma parte de este orden en continua metamorfosis. En su seno, todos sus integrantes mantienen entre sí una relación de mutua dependencia (Rigby 2014: 65). Como señala Rigby (2014: 64) en relación con la aportación de Spinoza, cada ser vivo mejora, evoluciona, se compone y se descompone a sí mismo a través y en las relaciones que establece con los demás. Por ello, una postura moral correcta ante el orden natural se identifica con el acceso a una voz propia, que posee su origen en el orden natural (Taylor, 2019: 505). Esto nos lleva a una última consideración sobre la identidad romántica: visto que la naturaleza constituye una suerte fuente interior, la realización del ser humano se considera como una expresión de esa voz comunitaria: para ser nosotros mismos, nos basta con seguir ese impulso natural que habita en todos nosotros (Taylor, 2019: 514). La comunión con uno mismo, por tanto, depende del establecimiento de una relación armónica con el resto de los seres que forman parte del mundo. De acuerdo con todo lo dicho, para Herder, el lenguaje humano originariamente no constituiría un instrumento de separación, como nos propone la lectura que defiende la existencia de una razón desvinculada; más bien, habría nacido como declinación de un canto en el que participan todos los seres vivos, una canción de la Tierra (Rigby, 2016: 54).

De gran eficacia tanto en este poema como en el resto de la sección resulta el uso del simbolismo acuático. Bachelard (2003: 278-279) asocia al río un lenguaje fluido que se caracteriza por la comunión de ritmos en su interior; se trata de un idioma que mantiene vivos los orígenes, el discurrir del agua en los manantiales. Se trata de una idea que se enriquece con la aportación de Cirlot (2002: 391): como símbolo, el río representaría la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo; de ahí que pueda relacionarse simultáneamente tanto con la fertilidad como con los dolores ligados al abandono y al olvido.

El mismo poema se presenta como una larga fluencia en la que la división versal mantiene una cierta armonía con la sintaxis; la pregunta retórica que divide en dos el texto se convierte, al aparecer aislada, en una larga detención. La respuesta, desde el punto de vista prosódico, nos llega en la última estrofa: el largo primer verso, que se despliega de forma armónica en una única oración, contrasta de forma profunda con los tres últimos, muy breves, que seccionan, de forma violenta, el discurrir de la sintaxis.

La impresión general que queda reside en la identificación del canto de la naturaleza con el agua que avanza. Su interrupción en la prosodia del poema supone entonces la pérdida. Esta identificación de la fluencia del río con un lenguaje idealizado es una constante a lo largo de toda esta sección. Veamos otro poema:

Temblaba tu corazón
en la otra orilla
fue allí donde te quise

pero ya no hay agua
que arrastre
todo aquello
que no supimos decir (Sánchez, 2024: 27)

De nuevo, la imposibilidad de asignar un referente empírico a los pronombres personales permite la proliferación de niveles de lectura. En el “tú” conviven tanto la existencia de un interlocutor –el lector, o un amante que se recuerda– (véase Luján Atienza, 2005: 311-312), como la posibilidad de un uso autorreflexivo. En otras palabras, podría entenderse tanto como una elegía amorosa como, con el resto de la obra como contexto, como un nuevo lamento elegíaco. No creemos que el lector deba elegir entre una lectura u otra; más bien, la vaguedad de las referencias impone la convivencia de ambas posibilidades: una sirve para matizar el significado de la otra.

La ambigüedad impone la asignación de significados simbólicos, de difícil representación (Durand, 1968: 12-14). De nuevo, nos encontramos con la imagen del río que discurre entre dos orillas; asimismo estas orillas indican los límites de dos mundos entre los que el agua funciona, más que como frontera que separa, como punto de encuentro. Dicho de otra forma, siempre en el contexto que edifica el libro; no es que el río lleve al olvido las palabras no dichas, como sugeriría una interpretación negativa del símbolo; más bien se propone que solamente en su interior podrían haber sido posibles. La desaparición del río se convierte de nuevo en la desaparición de un lenguaje.

Si profundizamos un poco más en este tema, en el poema de cierre del volumen, “El día que nació mi abuelo plantó un peral”, la convivencia armónica con el medio ambiente y su lengua constituye, antes que nada, un descubrimiento de la propia identidad. Escuchar la voz de la naturaleza constituye un ejercicio de encuentro interior:

[...] las cosas suceden
 porque también creemos

en sus crines
 ya existía el lenguaje

sus huesos no dejaron
 de hablaros de la lluvia

un solo gorrión
 podrá por qué no

enseñaros
 otra forma de imaginar

el mundo siempre fue
 así de pequeño
 así de simple

el mundo es
 solo un niño
 buscando la sombra
 de un peral (Sánchez, 2024: 69)

El lenguaje de la naturaleza se relaciona con el enriquecimiento: escucharla es sinónimo de cambiar el mundo, empezando por nosotros mismos. De esta forma, a la conocida imagen de una máquina compleja cuyos mecanismos resulta necesario desentrañar se opone otra bien diferente, a través de la sencilla metáfora que identifica el mundo como un niño que busca la sombra de un árbol. En otras palabras, el mundo se asocia a las nociones de inocencia y, claro, de hogar. Como la autora explícitamente indica en sus entrevistas, la llamada buena sombra simboliza un hogar en el que todos sus seres se encuentran en comunión (Aday, 2024, 10 de septiembre; Colleoni, 2024; 20 de mayo). También en este poema el idioma de la naturaleza constituye la manifestación de una realidad en continuo movimiento: “hablas la lengua de los árboles / el mundo a cada momento / seguirá creándose” (Sánchez, 2024: 70). Asimismo el fundamento de este lenguaje reside en el establecimiento de vínculos entre seres vivos: “ligar cada vida / a un árbol // frutal será el arraigo // ellos también le dan / la palabra” (Sánchez, 2024: 66). En conclusión, la naturaleza no solo posee un lenguaje fluyente, sino que, a través de la comunión, nos otorga la posibilidad de hablarlo y de formar parte de él.

En esta semblanza lingüística del abuelo se encuentra presente asimismo un rechazo explícito a las ya citadas lógicas de la colonización y del dominio, tan lejanas de la propia voz interior: “a él nunca le importó / desconocer los nombres científicos / de

los seres y las cosas // no hubo intento de memoria / con el fruto y el ave // prefería / que fueran quienes lo recordaran // para qué el nombre / si un mañana / seguirá viviendo” (Sánchez, 2024: 66-67). En otras palabras, se considera que el buen destino reside en ser memoria en los ojos de otros seres y no en convertirlos en objeto de conocimiento. Por este motivo, resulta necesaria la renuncia al propio nombre, entendido como tumba: “quieres deshacer tu nombre / no quieres ser solo mortaja” (Sánchez, 2024: 71). El lenguaje –un cierto tipo de lenguaje– constituye la tumba –la muerte– del sujeto. A la pregunta sobre a qué lenguaje se refiere la poeta quizá pueda responder el siguiente poema:

Quisisteis cambiar el rostro de un paisaje
a la fuerza

fiebre nueva el deseo

de nombrarlo todo
absolutamente todo (Sánchez, 2024: 24)

Para poder continuar con nuestro razonamiento, resulta necesario corregirnos: llegados a este punto, resulta poco preciso hablar de lenguaje; sería más adecuado indicar que la poesía de María Sánchez constituye una crítica a los discursos¹ oficiales basados en la dominación. Esta labor se realiza a través del planteamiento de contradiscursos (Frühbeck Moreno, 2020a). En este poema se critica el discurso ligado a la historia natural dentro del marco de la episteme cartesiana², cuyas características ya se han esbozado sumariamente más arriba más arriba. En particular, en el ámbito de la historia natural tendría lugar la “nominalización de lo visible” y su ulterior clasificación en taxonomías (Castro, 2011: 133). El conocimiento de los individuos empíricos se produciría a través de su asignación a una categoría en el ámbito de un esquema que da cuenta de todas las diferencias posibles (Foucault, 1968: 157). En el poema la obtención del conocimiento, la adopción de su discurso posee, de nuevo, un valor performativo: la asignación de un nombre se convierte en un acto de dominio; la mirada del conocimiento se convierte en violencia epistémica.

Qué duda cabe que, llegados a este punto, es posible establecer una relación entre este poema y las reflexiones de Bruno Latour (2017: 16-17) sobre la representación pictórica de la naturaleza: en la pintura occidental, los contenidos de un cuadro se disponen para ser contemplados por el espectador solamente en condiciones tales como la alineación y distancia del espectador respecto a la obra, por ejemplo; su función reside

¹ Para el estudio de este aspecto, la noción foucaultiana de discurso resulta particularmente útil. Para el filósofo francés, el discurso constituye un conjunto de enunciados cuya proveniencia reside en un mismo sistema de formación y que, por tanto, remite a idénticas condiciones de existencia (Castro, 2011: 109). El discurso necesita de un dispositivo –la episteme– que permita diferenciar lo verdadero de lo falso; lo científicamente calificable de lo incalificable; de esta forma, se crea una suerte de marco para el saber “permitido” (Castro, 2011: 131).

² Para una lectura de la interpretación del filósofo francés, consúltese Foucault, 1984: 31-50.

en ser objetos pasivos, que solamente existen cuando se dan las circunstancias necesarias que les permiten resultar siempre falsamente visibles. La historia natural realiza una labor similar: sustituye la realidad medioambiental por un discurso de matriz cultural. En el poema se considera que tal sustitución es sinónimo de ceguera: el discurso científico no revela, sino que oculta –a través de cómodas ficciones– lo contemplado. Esta también resulta la clave de interpretación más adecuada para la comprensión de poemas como el siguiente, que forma parte de la sección “Los animales hablan”:

No tengáis prisa
tarda
tarda el sueño

¿recordáis las formas del agua en nuestras pieles?

llegaba también lento el tiempo de las flores
y los enfermos besaban las crías de las golondrinas
para despertar de la ceguera

seguís nombrando
uno a uno los ríos

hace mucho
dejó de correr el agua (Sánchez, 2024: 40)

En primer lugar, resulta necesario detenerse, de nuevo, en las características de la enunciación. Ya el mismo título de la sección nos informa de que el nosotros exclusivo (Luján Atienza, 2005: 267-268) se identifica con una comunidad animal que se dirige a la comunidad humana con un tono entre doliente y acusatorio. Se trata de un ejercicio de antropomorfismo crítico: los animales se representan a través de conceptos y comportamientos humanos; sin embargo, tal medio se utiliza, sobre todo, para expresar su diferencia o su interdependencia con respecto al mismo ser humano (Garrard, 2012: 156-160). Para Berger (2023: 19 y ss.) la representación antropomórfica resulta siempre ambivalente: el animal constituye tanto el origen humano antes de la aparición del lenguaje articulado y la cultura como la otredad más radical. En resumidas cuentas, no sería sencillamente parte de la naturaleza, sino que también realizaría una labor de mediación entre esta y la humanidad (Berger, 2023: 20). La condición de mediador está muy presente en la estructura de estos poemas: como hemos dicho, la mayoría se organizan como un apóstrofe a una comunidad de destinatarios –siempre la humanidad– a quienes se acusa de la catástrofe que está viviendo el planeta. Por lo tanto, que la poeta adopte la voz del animal que canta su propia elegía, si suponemos que se establece una relación metonímica entre la imagen pública que el poeta ofrece de sí y los enunciadores presentes en su obra (Frühbeck Moreno, 2020b: 439-440; véase Ballart, 2005: 226), nos informa de que construye su identidad a través de la asimilación tanto del misterio de la condición animal como del duelo por su desaparición. De nuevo, la pérdida construye a la persona y le otorga lucidez.

La prosodia del poema sirve para enriquecer el mensaje final, a saber, que el discurso de la historia natural sirve para ocultar la realidad y no para revelarla. Las descripciones de la naturaleza como milagro a través de detalles de gran plasticidad – “¿recordáis el brillo del agua en nuestras pieles?”– o con imágenes de raigambre surrealista se sitúan en largos versos que abarcan de forma armónica los periodos sintácticos. De nuevo, el presente se describe a través de versos breves, que dividen la oración con violencia. Es como si los estuviera pronunciando una voz entrecortada.

La conclusión a la que se llega es que el discurso oculta la realidad. Esta adquiere tintes trágicos: las construcciones discursivas de la razón desvinculada no revelan la verdad final de las cosas; en realidad, sirven para enmascarar el advenimiento de la catástrofe (véase Latour, 2017: 191 y ss.). De esta forma, en otro poema de la misma sección se afirma que:

[...]
 olvidasteis el azar el clima el destello
 que decide por vosotros

 asombroso mecanismo
 el del pensamiento que se cree
 superior a todas las cosas (Sánchez, 2024: 43)

Para terminar, comentamos un último poema, siempre de “Los animales hablan”; presenta de forma eficaz la oposición entre los dos lenguajes descritos: por un lado, el evocado lenguaje originario de la naturaleza y, por otro, el discurso de la razón desvinculada, que a través de su sed de dominio no solo adultera, sino que también termina por destruir el mundo que intenta comprender:

Murieron muchas ballenas para que el hombre
 solo pudiera descubrirlas

 nombrar y poseer
 así elaborabais el conocimiento

 lo común hoy
 es extraordinario
 inevitablemente
 seguimos viviendo
 entre vosotros

 pero dentro sigue el verdor
 y queremos invocar
 la canción de los antiguos

*que crezcan tus hijos
 con la misma facilidad
 que la hierba* (Sánchez, 2024: 35)

Obsérvese el contraste entre la fría descripción del funcionamiento de la razón desvinculada y su sed de dominio y la del lenguaje de la naturaleza, que toma la forma de una bendición bíblica. A pesar de la destrucción que ha impuesto el Antropoceno, a pesar de la profecía que en otro poema se lanza contra quienes se separan del hogar que habitan y proceden a su destrucción –“ellos se convertirán en ancestros / nosotros en fantasmas” (Sánchez, 2024: 25)–, el mensaje final indica que el regreso a la comunión de un mundo compartido, a un hogar que es verdadera pertenencia, continúa siendo posible.

3. CONCLUSIONES

En *Fuego la sed* se cuestionan sistemáticamente los sistemas conceptuales que defienden una relación entre el ser humano y la naturaleza basada en el dominio y en la desvinculación de la razón humana con respecto a la realidad. En otras palabras, el libro constituye una crítica amarga tanto de la visión cartesiana del ser humano, como una reflexión sobre los fantasmas de la Ilustración, tal y como los presentaron autores como Adorno y Horkheimer. En estas coordenadas culturales, se individualizan las causas últimas de la crisis ecológica.

El libro cumple con eficacia su cometido gracias, entre otros, a dos recursos: la constitución de varios hablantes poéticos comunitarios y el uso de la retórica asociada a la elegía anticonsolatoria de la contemporaneidad. En lo que se refiere al primer aspecto, María Sánchez debe afrontar el inevitable desafío para cualquier poeta que se presenta como portavoz de una colectividad: el problema de la legitimidad. El riesgo es importante: dar voz desde una posición de autoridad cultural a los llamados “sin voz” tiene como consecuencia la creación de una literatura de corte paternalista y, claro, impostada, quizá lejana de la realidad de los hechos (Becerra et al., 2013: 52-53). En otras palabras, la imagen romántica del poeta como elegido resulta claramente contraproducente. María Sánchez supera con habilidad este obstáculo a través de un discurso que, más que declarar verdades absolutas, cuestiona órdenes dominantes y propone alternativas. Todo ello se consigue a través de un tono elegíaco que sirve para que el lector establezca sin imposiciones un vínculo entre su vivencia interior y su situación en el mundo; se trata de una visión lejana del llamado “doble lenguaje” utilizado tradicionalmente para representar el mundo rural (Moreno-Caballud, 2016: 528 y ss.): nos referimos a su caracterización contradictoria como espacio de autenticidad, de pureza, que, paradójicamente, debe ser destruido en aras del progreso.

En segundo recurso sirve para dar visibilidad a la realidad del cambio climático: la experiencia del desastre se presenta como un duelo que no solo no se puede elaborar, sino que asimismo forma parte de la identidad de quienes lo sufren, de ahí la urgente necesidad de buscar una alternativa. Esta se propone con la tradición romántica como principal referente cultural. Nos referimos al regreso a un lenguaje de la naturaleza, entendida como fuente de la que beben todos los seres vivos. Este idioma se presenta como una suerte de canto universal, de hogar dentro del cual se establecen relaciones de interdependencia y no de dominio. Obviamente, más que un lenguaje al uso, se trata

de un motivo literario evocado hábilmente a través de un uso sapiente de las posibilidades retóricas del poema. En realidad, el principal objetivo reside en proponer una visión del mundo diferente, con diferentes manifestaciones discursivas. Un análisis atento de *Fuego la sed* nos revela algo que ya se observó en el anterior poemario de la autora: la denuncia se combina con la voluntad de transgresión del discurso establecido. Superadas las tentaciones esencialistas de Heidegger, en este libro existe una búsqueda a través de la poesía de nuevos modos de expresión que sean capaces de presentar el mundo que nos rodea de otra manera. Y, claro, de cambiarlo a través de la toma de conciencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAY, Román (2024): “María Sánchez: ‘Los pájaros no dejan de recordarme que el mundo se está haciendo a cada instante’”, *Vein*, 10 de septiembre.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1993): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Editorial Trotta.
- ALBRECHT, Glee (2005): “‘Solastalgia’: a New Concept in Health and Identity”, *PAN*, 3, pp. 41-55.
- BACHELARD, Gaston (2003): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BALLART, Pere (2005): *El contorno del poema*, Barcelona: El Acantilado.
- BECERRA, David; ARIAS CAREAGA, Raquel; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; SANZ, Marta (2013): *Qué hacemos con la literatura*, Madrid: Akal.
- BERBEL, Rosa (2022): “Nuevas direcciones para la estética ecológica en la literatura española neorrural (2013-2020)”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 19, pp. 297-316.
- BERGER, John (2023): *Por qué miramos a los animales*, Madrid: Alfaguara.
- BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste (2016): *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*, Londres: Verso.
- BONVALOT, Anne-Laure (2019): “Nuevas territorialidades y ontologías políticas en la ficción española post-15M: horizontes estéticos y antropológicos de la literatura indignada”, en Cagliao Conde, Jorge; Touton, Isabelle (eds.): *España después del 15M*, Madrid: Libros de la Catarata, pp. 193-202.
- CÁNOVAS, Ana (2018): “Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 351-378.
- CASTRO, Edgardo (2011): *Diccionario Foucault*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2002): *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- CLEWELL, Tammy (2004): “Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52(1), pp. 43-67.
- COLLEONI, Mario (2024, 20 de mayo): “María Sánchez: ‘Somos fantasmas porque el sistema nos hace creer que no necesitamos a nadie’”, *Revista Mercurio*.
- CUNSOLO, Ashlee; ELLIS, Neville (2018): “Ecological Grief as a Mental Health Response to Climate Change-Related Loss”, *Nature Climate Change*, 8, pp. 275-281.
- DURAND, Gilbert (1968): *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FEDERAU, Alexander (2023): “Capitalocene”, en Wallenhorst, Nathanäel; Wulf, Christoph (eds.): *Handbook of the Anthropocene. Humans between Heritage and Future*, Cham: Springer, pp. 641-643.
- FREUD, Sigmund (1992): *Obras completas XIX. El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- FRÜHBECK MORENO, Carlos (2020a): “El monólogo dramático en la poesía contemporánea: José Hierro y Pedro Provencio”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29, pp. 415-444.

- FRÜHBECK MORENO, Carlos (2020b): “La poética ecofeminista de María Sánchez”, *Rassegna Iberistica*, 43(113), pp. 25-39.
- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1984): *The Foucault Reader*, Nueva York: Pantheon Books.
- GARRARD, Greg (2012): *Ecocriticism*, Londres: Routledge.
- HARRIS, Judith (2023): *The Poetry of Loss. Romantic and Contemporary Elegies*, Londres: Routledge.
- HEIDEGGER, Martin (1992): *Arte y poesía*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LANDA, Josu (2002): *Poética*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LATOUR, Bruno (2017): *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climate Regime*, Cambridge: Polity.
- LÓPEZ GARCÍA, Tania (2024): “María Sánchez: ‘Muchas veces en el mundo cultural se exige que se esté continuamente opinando sobre todo’”, *El Salto*, 3 de abril.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*, Madrid: Arco/Libros.
- MERCHANT, Carolyn (1983): *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San Francisco: Harper & Row Publishers.
- MOLINA GIL, Raúl (2025a): “Del neorruralismo a las literaturas de la ruralidad. Debate terminológico y propuesta de categorización sobre una tendencia en auge”, *Signa*, 34, pp. 463-483.
- MOLINA GIL, Raúl (2025b): “Poéticas de la ruralidad en la España contemporánea: lenguaje, memoria e idealización”, *RILCE*, 41(1), pp. 303-329.
- MORA, Vicente Luis (2018): “Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea”, *Tropelías*, 4, pp. 199-221.
- MORENO-CABALLUD, Luis (2016). “Trasplantando al pueblo. Las contradicciones del discurso moderno sobre el mundo rural y su vigencia en el franquismo”, *Hispanic Research Journal*, 17(6), pp. 522-538.
- PLUMWOOD, Val (2003): *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres: Routledge.
- PROVENCIO, Pedro (2017): *Un curso de verso libre*, Madrid: libros de la resistencia.
- RAMAZANI, Jahan (1994): *The poetry of mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney*, Chicago: University of Chicago Press.
- RIGBY, Kate (2014): “Romanticism and Ecocriticism”, en Greg Garrard (ed.): *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford: Oxford University Press, pp. 60-89.
- RIGBY, Kate (2016): “Earth’s Poesy: Romantic Poetics, Natural Philosophy and Biosemiotics”, en Martin Middeke, Gabriel Rippl y Hubert Zapf (eds.): *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology, Vol. 2*, Berlín: De Gruyter, pp. 45-65
- RIGBY, Kate (2020): *Reclaiming Romanticism. Towards an Ecopoetics of Decolonization*, Londres: Bloomsbury Academic.
- ROCHA DE LA TORRE, Ángel (2005): “Más allá de las palabras. El lenguaje en la filosofía de Heidegger”, *Revista de Filosofía*, 23(49), pp. 2-3.

- SÁNCHEZ, Juan José (1993): “Introducción. Sentido y alcance de Dialéctica de la Ilustración”, en Adorno, Theodor; Horkheimer, Max: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Editorial Trotta, pp. 9-46.
- SÁNCHEZ, María (2017): *Cuaderno de campo*, Córdoba: La bella Varsovia.
- SÁNCHEZ, María (2019): *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural*, Barcelona: Seix-Barral.
- SÁNCHEZ, María (2020): *Almáciga. Un vivero de palabras de nuestro mundo rural*, Barcelona: Planeta.
- SÁNCHEZ, María (2024): *Fuego la sed*, Barcelona/Córdoba: Editorial Anagrama / La bella Varsovia.
- Taylor, Charles (2019): *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona: Paidós.
- VERMEULEN, Pieter (2020): *Literature and the Anthropocene*, Londres: Routledge.
- VILLALBA, Bruno (2023): “Catastrophe”, en Wallenhorst, Nathanäel; Wulf, Christoph (eds.): *Handbook of the Anthropocene. Humans between Heritage and Future*, Cham: Springer, pp. 811-816.
- WILLIAMS, Raymond (2001): *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.