

**PERSPECTIVA ECOFEMINISTA Y POESÍA DEL CONO SUR
(LILIANA LUKIN, LILIANA ANCALAO Y EMILIA PEQUEÑO
ROESSLER)**

**ECOFEMINIST PERSPECTIVE AND POETRY OF THE SOUTHERN
CONE (LILIANA LUKIN, LILIANA ANCALAO AND EMILIA
PEQUEÑO ROESSLER)**

GENEVIÈVE FABRY

Université Catholique de Louvain (Belgique)

RESUMEN:

Después de proponer una definición del ecofeminismo que realza sus lugares de tensión (materialismo/espiritualismo, centralidad del cuidado/rechazo de la esencialización femenina, teoría francesa/práctica de luchas sociales en América latina), se desarrolla una lectura crítica de tres poemarios escritos por autoras vivas, procedentes de Argentina y Chile, pertenecientes a distintas generaciones y corrientes poéticas. Cada uno de los poemarios seleccionados –*Teatro de operaciones* (2007) de Liliana Lukin, *Rokiñ. Provisiones para el viaje* (2020), de Liliana Ancalao y *La chacra de las fresias* (2022) de Emilia Pequeño Roessler– cuestiona las formas en que se representan la relación entre las mujeres, los hombres y la naturaleza y, sobre todo, los fundamentos de dicha representación en términos de lenguaje, poder y tradiciones culturales. Estos discursos y prácticas no sólo ponen en tela de juicio un imaginario lastrado por representaciones machistas y/o ecocidas, sino que proponen nuevas formas

ABSTRACT:

After proposing a definition of ecofeminism that highlights its places of tension (materialism/spiritualism, centrality of care/rejection of feminine essentialization, French theory/practice of social struggles in Latin America), a critical reading of three collections of poems written by living authors, from Argentina and Chile, belonging to different generations and poetic currents. Each of the selected poems – *Theater of Operations* (2007) by Liliana Lukin, *Rokiñ. Provisiones para el viaje* (2020), by Liliana Ancalao and *La chacra de las fresias* (2022) by Emilia Pequeño Roessler – questions the ways in which the relationship between women, men and nature is represented and, above all, the fundamentals of such representation in terms of language, power and cultural traditions. These discourses and practices not only call into question an imaginary weighed down by sexist and/or ecocidal representations, but also propose new ways of developing an alternative imaginary. The critical reading of

de desarrollar un imaginario alternativo. La lectura crítica de los poemarios investiga en la manera en que cada poética entronca con las principales vertientes del ecofeminismo definidas al comienzo del artículo.

the poetry collections investigates the way in which each poetics connects with the main aspects of ecofeminism defined at the beginning of the article.

PALABRAS CLAVE:

Ecofeminismo – Poesía de mujeres – Cono Sur americano – Liliana Lukin – Liliana Ancalao – Emilia Pequeño Roessler

KEY WORDS:

Ecofeminism – Women's Poetry – South American Cone – Liliana Lukin – Liliana Ancalao – Emilia Pequeño Roessler

El ecofeminismo es un movimiento complejo y proteiforme situado en la encrucijada del feminismo y la ecología. El término fue acuñado en Francia por Françoise d'Eaubonne en 1974, en el crisol de un feminismo francés de raigambre más bien teórica, que se había desarrollado bajo el impulso clave de Simone de Beauvoir. La sospecha de un retorno de la esencialización de lo femenino ha frenado el desarrollo del ecofeminismo en Francia (cf. Larrère). En cambio, en América del Norte y en Australia se ha desarrollado una profunda reflexión acerca de las raíces filosóficas de un paradigma occidental en el que se consideran la naturaleza y la mujer como inferiores, vueltos “naturalmente” objetos de dominio por el hombre. Ejemplos paradigmáticos de esta concepción serían las obras de la australiana Val Plumwood, la española Alicia Puleo y la estadounidense Caroline Merchant. Esta línea de pensamiento, vinculada con la revisión crítica de la historia de la filosofía marcada por el antropocentrismo y la falocracia, se distingue de otra vertiente del ecofeminismo, asociada más bien con las luchas ambientalistas del Norte y del Sur. De hecho, el ecofeminismo se ha desarrollado también al calor de las movilizaciones antinucleares en los EE.UU.¹ y contra los estragos del extractivismo en el Sur global².

En el caso de los colectivos de mujeres latinoamericanas, muchas veces pertenecientes a comunidades indígenas, se ha observado una creciente desconfianza frente a las luchas por la emancipación femenina, consideradas como situadas en la matriz colonial. Las luchas ecofeministas han tenido pues un marcado anclaje popular e interseccional ya que defender el territorio como mujer supone muchas veces llevar a cabo una resistencia en varios frentes a la vez: anticapitalista, antirracista, anti-patriarcal y decolonial. Tales luchas no manifiestan una voluntad de apropiación paralela al gesto extractivista capitalista, sino una tentativa de poner en el centro de

¹ Véase al respecto la antología *Reclaim* editada por Emilie Hache (Cambourakis, 2016).

² La figura más influyente para el extractivismo agrario tal vez haya sido Vandana Shiva.

las relaciones entre las personas y con las entidades no humanas, lo que se intuye como propio de un modo femenino de habitar la tierra: el cuidado. De hecho, según la socióloga argentina Maristella Svampa:

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

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

De hecho, desde América latina, la concepción de una cultura del cuidado se construye muy expresamente en contra de una cultura del saqueo y del extractivismo (bajo todas sus formas: minera, agraria, forestal, etc.). Son muy variados los movimientos que están en la encrucijada de las luchas contra la violencia de género, por la igualdad, la justicia, la soberanía alimentaria y la defensa de los territorios de los pueblos “originarios”. De ahí la equiparación entre el territorio y el cuerpo: las luchas por el “cuerpo-territorio”³ abarcan un abanico muy amplio de preocupaciones por los derechos sociales y medioambientales basados en la recuperación del control de estos territorios, condición *sine qua non* del acceso a los medios de subsistencia. En este panorama abigarrado, la etiqueta ecofeminista parece resultar más útil a lxs investigadorxs europexs que para designar un objeto de estudio que surge de la rea-

³ Yáñez explica de forma directa y convincente la convergencia de las luchas decoloniales, feministas y ecologistas: “I will compare extractivism to violence against women using the theme of ‘alternatives’ and you will see precisely why. The thing is, that when a community says: “we don’t want mining”, what happens? The state, the companies, the intermediary NGOs come and tell them, “Well, fine, you don’t want mining, so what is your alternative?” And, of course. The communities say: “Our way of living, this is our alternative. The only alternative is no mining. But, the state, or the companies, they’re not satisfied with that answer. So, they demand that they be given an alternative. And why do I want to compare it to violence against women? I want to show what “alternative” means in a context of resistance. If a woman says “I don’t want you to touch my body without my consent,” imagine a scenario where the abusive man says to her, “You don’t want me to touch you, so what’s the alternative?” No, what is the alternative?” (5) Véase también la compilación de Cruz Hernández y Bayón Jiménez.

lidad social o cultural latinoamericana y que sería denominado como tal de acuerdo con sus actorxs.

Por consiguiente, adoptamos el ecofeminismo más como una perspectiva de lectura que como una característica intrínseca reivindicada por las autoras estudiadas en este artículo. Estas son autoras vivas, procedentes de Argentina y Chile, pertenecientes a distintas generaciones y corrientes poéticas. Cada uno de los poemarios seleccionados –*Teatro de operaciones* (2007) de Liliana Lukin, *Rokiñ. Provisiones para el viaje* (2020), de Liliana Ancalao y *La chacra de las fresias* (2022) de Emilia Pequeño Roessler– entra en resonancia con la perspectiva escogida: son poemarios que cuestionan las formas en que se representa la relación entre las mujeres, los hombres y la naturaleza y, sobre todo, los fundamentos de dicha representación en términos de lenguaje, poder y tradiciones culturales. Estos discursos y prácticas no sólo ponen en tela de juicio un imaginario lastrado por representaciones machistas y/o ecodidas, sino que proponen nuevas formas de desarrollar un imaginario alternativo. ¿De qué formas se trata en los poemarios estudiados? ¿Cómo entronca la poética de cada autora con las principales vertientes del ecofeminismo que acabamos de definir?

Tala del cuerpo y tala del árbol en *Teatro de operaciones* (2007) de Liliana Lukin⁴

En su famosa oda “La agricultura de la zona tórrida”, Andrés Bello celebraba las virtudes de la agricultura, virtudes tanto morales como materiales. Para hallar sus “durables goces”, Andrés Bello invitaba a los americanos a ampliar las superficies dedicadas a los cultivos: “el intrincado bosque el hacha rompa,/ consuma el fuego; abrid en luengas calles/ la oscuridad de su infructuosa pompa” (vv. 210-213). La oda presentaba a los campesinos como una “caterva armada [...] de corvas hoces” (v. 256) y describía el cambio producido en el paisaje después de la destrucción de los bosques:

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

⁴ Una versión preliminar de este apartado se presentó en el simposio *Pensar el Antropoceno desde el Sur: Ficciones y paisajes en la zona extractiva* (24, 25 y 26 de octubre de 2023; Coordinación: Valeria de los Ríos y Sophie Halart ; Instituto de Estética, Universidad Católica de Santiago de Chile).

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

Liliana Lukin es la autora de una veintena de títulos. Su obra se inicia con libros publicados en plena dictadura (*Abracadabra* 1978; *Malasartes* 1981) y prosigue con poemarios que indagan en la condición corporal, encarnada del sujeto que escribe. Es un sujeto femenino que problematiza su lugar de enunciación en el discurso falocéntrico dominante (*Cartas* 1992; *Las preguntas* 1998), ahonda en la experiencia del cuerpo vivido desde el pensamiento y la palabra, a contrapelo de toda voluntad de reificación o victimización. *Retórica erótica* (2002) da cuenta de un cuerpo gozoso mientras que un poemario como *Ensayo sobre la piel* (2018) reflexiona acerca de la experiencia de la enfermedad y la incomunicación.

En 2007, como se ha dicho, Lukin publica *Teatro de operaciones. Anatomía y literatura*. Se trata de un hermoso libro, cuyos poemas van escandidos por fotografías y grabados. Las fotos de Gustavo Schwartz representan primeros planos de árboles talados y funcionan de manera indicial al ilustrar la circunstancia de escritura del libro que explicita el primer poema:

La sierra eléctrica trabaja
sobre los troncos peligrosos.
Mi estancia entre los pinos
se ha vuelto literaria:
en la trepidación del sonido
contra el cual despegar
mi escena de escritura,
escribo con *temor y temblor*.⁵

El “teatro de operaciones” es al mismo tiempo visual (lo que se vislumbra desde la ventana del escritorio) y sonoro (la trepidación de las motosierras); invade la “es-

⁵ Cursiva de la autora. El libro consta de dos partes que contienen ambas una serie de poemas numerados. El libro no contiene ninguna paginación.

cena de escritura” sin lograr paralizarla. De hecho, el resto del libro es un intento de circunscribir espacios de reflexión e interrogación que permitan testimoniar acerca de “una forma de exterminio” y de sus efectos en la mujer que escribe:

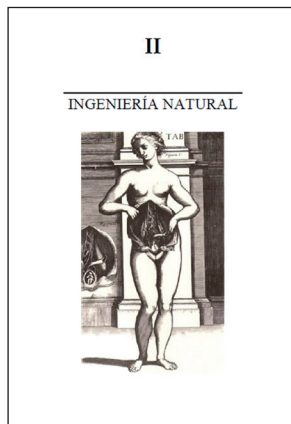
[...]

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

vuelvo a mezclarme con el humo
y me atraviesa el perfume
de una lenta aniquilación.

(poema 6)

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



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

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

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

Históricamente, además, parte de la naciente ciencia de la anatomía tomó forma a la sombra de los patíbulos (o en la soledad nocturna de los cementerios), donde yacían los cadáveres hasta ser desechados. Las primeras observaciones de Vesalio sobre la anatomía humana tuvieron su origen en esta mirada desapegada, que olvidaba metódicamente al hombre y sólo consideraba el cuerpo (Le Breton, 1988: 56⁶).

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

⁶ La traducción es mía, así como todas aquellas citas cuyas referencias bibliográficas finales no remiten a una edición en castellano.

XVII: “La definición moderna del cuerpo implica que el hombre está aislado del cosmos, aislado de los demás, aislado de sí mismo. El cuerpo es el residuo, la parte irreducible de estos tres alejamientos” (Le Breton: 48).

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

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

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

sus escritos [de Bacon] describen la naturaleza como una mujer a la que hay que torturar con inventos mecánicos; recuerdan mucho a los interrogatorios de los juicios por brujería y a las herramientas mecánicas que entonces se utilizaban para torturar a las brujas (2021 :253).⁷

⁷ Larrère insiste en la misma idea: “Metáforas como ‘tierras vírgenes’, ‘la guerra del hombre contra la naturaleza’ que pueden asociarse a la idea de ‘penetrar en los secretos de la naturaleza’, o ‘luchar contra la naturaleza para descubrir sus secretos’, sugieren agresiones sexuales a la naturaleza, o a una mujer, pasiva y sumisa. Bacon utiliza metáforas de este tipo cuando retoma la idea, ya presente en la Antigüedad de que el proceso judicial puede servir de modelo para la investigación de los secretos de la naturaleza. Para ello, utiliza el vocabulario de la violencia, la coacción e incluso la tortura: ‘Los secretos de la naturaleza tienen más probabilidades de revelarse bajo los experimentos que cuando siguen su curso natural’ (Bacon, *Novum organum*, 1620, I, § 129, citado por Hadot, 2004, p. 107)”(Larrère : §8).

Según Park and Merchant, este es el significado profundo del frontispicio de la *Fabrica* de Vesalio.⁸ La escena es conocida y ha sido muy comentada. Vemos a Vesalio en el centro de un teatro de disecciones, al lado de un cuerpo femenino cuyos genitales y vientre están expuestos a la vista y al voyeurismo de los espectadores. Park observa: “El cadáver está expuesto de una forma calculada para llamar al máximo la atención sobre sus genitales, al estilo de los grabados eróticos contemporáneos”.⁹ El erotismo es claramente asumido en el grabado de Cortona que retoma Lukin: la mujer, joven y hermosa, abre sus propias entrañas y las ofrece a la visión del varón. Aunque la ficción visual de Cortona embellece lo que el teatro de disección de Vesalio expone en toda su crudeza, se prolonga la misma violencia que consiste en abrir el cuerpo y ofrecerlo al voyeurismo masculino. También el público, de alguna manera, consiente con este acto de violencia. Según Merchant,

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

(Merchant, 2008: 157)

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

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

⁸ El tratado completo de Vesalio, con su frontispicio, se puede telecargar desde la Universidad de Valladolid (<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15161>).

⁹ Es una cita de Merchant (2008: 156), quien a su vez cita a Katharine Park, *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection* (New York: Zone Books, 2006), 256.

Hoy al fin he salido a mirar
 algo que no soy, el lago
 alrededor del estrago
 de los trabajos: tuve que salir
 a distraer mi cuerpo del daño
 visible: dolores al escribir,
 árboles segados de raíz. (poema 5)

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

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

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

La segunda parte del poemario, titulada “Ingeniería natural”, apunta a un camino de recomposición del yo y de legitimación de su gesto de escritura. Este yo intenta superar las separaciones modernas al concebir su cuerpo como experiencia vivida con y desde el pensamiento: “Tocarse ayuda a pensar” (poema 4). Esta superación de las separaciones modernas no se escribe como camino alternativo o diferente

sino desde dentro de las categorías modernas mismas. Así, la metáfora que abre el poema 7 —“Soy una máquina de morir y otra/ de no morir”— nos recuerda inevitablemente una de las metáforas rectoras del pensamiento de Descartes acerca del cuerpo y la naturaleza: “En primer lugar, consideré que tenía cara, manos, brazos, y toda esta máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver, lo llamé cuerpo” (Le Breton 62). Frente al cuerpo-cadáver de Descartes, Lukin afirma el cuerpo vital, marcado por el dolor y el envejecimiento, pero que escapa a los determinismos: “atada de pies y manos/ a la libertad de envejecer” (poema 7). Se trata de sentir y no de ver:

Cerrar el ojo y el ojo: dejar
el deseo sin cerrar, amar el cuerpo tendido
como se ama el sentido del soñar (poema 15)

En un libro posterior, Lukin se entregará a la indagación más sistemática de un camino que abriría a otra concepción del cuerpo y de la naturaleza gracias a la mediación de la filosofía de Baruch Spinoza. Es lo que se hace patente en el libro que publica en 2011: la *Ética demostrada según el orden poético*. Es una reescritura gozosa del libro del holandés, *Ética demostrada según el orden geométrico* (1677). Liliana Lukin invierte aquí la relación más habitual entre poesía y filosofía. Desde Heidegger hasta Alain Badiou, la poesía ha sido considerada como un objeto por la filosofía que le ha aplicado un metadiscurso que de alguna forma supedita la poesía a la elaboración conceptual del filósofo. Con Lukin, se despliega una poesía meditativa que ofrece “citas” y “comentarios” del libro póstumo del gran filósofo holandés de origen sefardí.¹⁰ En esta reescritura espinoziana, el yo lírico elabora su propia meditación enhebrando retazos de la *Ética* alrededor de sus propios hilos: el sueño, el cuerpo y el pensamiento. De la misma manera que el libro desdice una enunciación binaria (el yo lírico es y no es al mismo tiempo Lukin y Spinoza), se opone a todo dualismo, especialmente el que separa cuerpo y pensamiento.

XIX
Puedo todo lo que mi cuerpo
piensa, aunque *nadie sabe*
lo que puede un cuerpo.

Así, sueño que puedo
unir lo que estaba separado,

¹⁰ Empleo adrede los términos “citas” y “comentarios” porque creo que la empresa de Lukin, en este libro, es bastante similar a la que hiciera Juan Gelman en los años 80 con sus citas y reescrituras de místicos españoles, interpolados con citas de tango, entre otras fuentes (*Citas y comentarios*, 1982).

dar con la palabra
que cose sin más goce que dar:
[...]

(51, énfasis en el original que corresponde a una cita del libro de Spinoza)

En oposición al dualismo cartesiano, Spinoza afirma la unicidad del ser, el carácter inseparable y unido del cuerpo y del espíritu (Misrahi 34-35). La unidad intrínseca del ser humano apunta también a una unión íntima entre vigilia y sueño, entre pensamiento y gozo. Jacques Ancet, el traductor de Lukin al francés, nos recuerda al respecto que

la poesía de Liliana Lukin se sitúa de entrada en esta tradición de la meditación de la que Unamuno en su tiempo se reclamaba también y que, de los místicos españoles, de los ‘Metafísicos’ ingleses a Eliot, Cernuda o Valente, pasando por Leopardi, Wordsworth, Coleridge, Hopkins, Rilke, Mallarmé o Borges, tiende y contra todos los dualismos que nos parasitan, a sentir el pensamiento y *pensar el sentir* (10, énfasis en el original).

Como lo muestra esta cita de Ancet, hay en Lukin un verdadero compromiso existencial, ético, filosófico y estético contra el dualismo. Ahora bien, en *Teatro de operaciones*, hemos visto cómo este planteamiento antidualista llevaba a una crítica feminista de la reificación del cuerpo como objeto para ser visto, diseccionado y ofrecido al voyeurismo de los científicos (profesionales o aficionados); al mismo tiempo, esta crítica feminista convergía con una protesta ecologista contra el extractivismo forestal. ¿Cómo se articulan, en el caso de Lukin, las dimensiones feministas y ecologistas? En otros términos, ¿hasta qué punto podemos hablar aquí de ecofeminismo?

Espero haber mostrado cómo Lukin logra entrelazar el vínculo que forma el núcleo del pensamiento ecofeminista: un vínculo entre “la instrumentalización y la voluntad de dominio de la naturaleza y el dominio masculino sobre la mujer o lo femenino” (Luyckx 314). Ahora bien, el dominio masculino no remite a un principio general sino a una encarnación histórica bastante concreta: “el *anthropos* del antropocentrismo moderno no es un humano abstracto, sino la generalización de un caso particular –el hombre blanco, occidental– y de la misma estructura de dominación que prevalece en relación con la alteridad sexual, racial, cultural o natural” (Luyckx 314). Lukin no parece problematizar la dimensión étnica en su libro que, como hemos visto, se sitúa en una tradición europea, con sus referencias a la revolución científica del siglo XVII y a la poesía meditativa señalada por Ancet. Tampoco se realza la naturaleza propiamente argentina, con nombres específicos para la fauna o la flora (sólo se habla de árboles, perales, nogales). Desde este punto de vista, el

ecofeminismo de Lukin se acerca más al ecofeminismo crítico de la tradición de las Luces al que aboga, por ejemplo, la española Alicia Puleo (2019), que al ecofeminismo activista presente en América latina y surgido al calor de las luchas contra el extractivismo, la destrucción del hábitat de las comunidades indígenas o campesinas, y la defensa del territorio. Muy diferente es la poética de otra argentina, Liliana Ancalao, cuya obra busca recuperar una identidad indígena obliterada por siglos de dominación colonial, una identidad estrechamente vinculada con el territorio.

La escritura como mapa del genocidio en *Rokiñ. Provisiones para el viaje*, de Liliana Ancalao

Toda la obra de la argentina Liliana Ancalao (1961) y especialmente su libro *Rokiñ. Provisiones para el viaje* (2020) se propone como una doble exploración del territorio mapuche argentino. Nacida en Comodoro Rivadavia (Argentina, 1961), Liliana Ancalao es hija del éxodo rural de sus padres, criada en la ciudad en un ámbito castellano pero es también nieta de abuelos mapuche cuya cultura y lengua pasa a recuperar ya entrada en la edad adulta. Este proceso de recuperación de la identidad cultural se asocia estrechamente con la exploración de un territorio entendido como realidad espacial y temporal. A nivel espacial, la poeta evoca los territorios de los que fueron expulsados sus ancestros, quienes, después de haber recibido tierras cercanas a Bahía Blanca a mediados del siglo XIX, fueron desplazados por fuerza a la provincia de Río Negro.¹¹ Dice la autora al respecto:

Escribo porque a todos los aprisionaron y los *arrearon* como si fueran animales, cientos de kilómetros, y abandonaron algunos en el camino los dejaron desangrándose después de caparlos o después de cortarles los garrones. [...] Y escribo para que haya un mapa que registre este genocidio. (“Para que drene esta memoria”, Ancalao, 2020: 17. Subr. mío)

La palabra “arreo” tiene connotaciones muy especiales que han sido subrayadas con agudeza por Mellado. El texto de Ancalao, entre otros,

resignifica una problemática propia del XIX poniendo en primer plano la metáfora ganadera (el sujeto arreado) y la tríada indisoluble sujeto-espacio-mercancía. Las referencias a los grandes arreos de humanos y sus dimensiones de tortura reponen ese otro tránsito que, al lado de la arreada que sufre el gaucho hernandiano, aparece apenas delineada en el poema fundante. Esta restitución del arreo de los otros sujetos va de la mano, en el caso de Ancalao, de narraciones orales de origen (Mellado, 2020:50).

¹¹ “En 1866, con ley 476 el presidente Mitre entregó tierras en propiedad al lonko Francisco Ancalao en reconocimiento a los servicios prestados al ejército. En 1902, el gobierno de la provincia de Buenos Aires vendió esas tierras, cercanas a Bahía Blanca, y ordenó el desalojo de su comunidad enviándola al SO de la hoy provincia de Río negro” (*Rokiñ* 27)

Además, la escritura como mapa del genocidio vincula estrechamente la dimensión poética con la territorial y apunta a su dimensión memorial: se trata de hacer visible y sobre todo audible lo que Mellado llama el “*nütram* del arreo”¹², esta historia transmitida a lo largo de varias generaciones y que ha sido silenciada por el discurso oficial. Ancalao quiere dejar rastros y huellas históricamente fidedignas y discursivamente expresivas de la violencia colonial. Esta violencia no es solo física sino que es también cultural y espiritual. “Escribo, dice Ancalao, por los que fueron arrancados de su nombre y condenados a ignorar su *kupalme*” (18), esto es, su linaje patrilíneo (Ñanculef Huaiquinao 35). A contracorriente de esta ignorancia, Ancalao se apropia de la significación de su apellido para resignificar también su lugar de residencia:

Escribo porque así me alivio un poco, como mis ojos se alivian cuando miro lejos porque ser Ankalaufken es estar en la mitad del mar o en la mitad del lago, esa planicie extensa de mi sangre *nampulkafe*, que arrancó desde el Pacífico hasta el Atlántico y se instaló en la precariedad de un trato con el *winka*, desde donde fue desalojada. Escribo para convenirme de que por eso vivo en Comodoro Rivadavia, lugar donde miro el mar y sus aguas que a veces son de plata, y otras, aguas ensuciadas (15).

La preocupación por la contaminación se cruza aquí con la exploración de la memoria transgeneracional. Según Fernanda Moraga, se trata de una característica recurrente de la poesía actual de mujeres indígenas en Argentina y Chile que desarrollan “construcciones de memorias de la violencia y su relación con diferentes lugaridades¹³ de enunciación”. De ahí, la concepción de esta producción poética como “producción cronotópica, ya que se trataría de memorias que establecen y densifican relaciones inevitables entre tiempos y lugares de la experiencia” (Moraga: 34). Ahora bien, ese gesto escritural también se encuentra en otros poetas de procedencia indígena en el Cono Sur: un caso emblemático sería el de Jaime Luis Huenún en Chile. Tanto en Huenún como en Ancalao, encontramos la voluntad de contrarrestar la amnesia impuesta por la guerra de colonización en sus respectivos países. En el proceso de chilenización/argentinización, ambos han perdido el *mapuzungun* y buscan recuperarlo, cada uno a su modo¹⁴, aferrándose al recuerdo dejado por sus abuelos. Si bien comparten una mirada decolonial hacia la historia nacional —lo que implica una fuerte necesidad de reformulación del relato hegemónico y de visibilización de

¹² “*Nütram* es una noción mapuche compleja que refiere tanto la instancia de diálogo, conversación, como aquello que se cuenta o se dice en un intercambio, una historia con pretensión verídica.” (Mellado, 2020:52). Se destaca aquí una poética definida como escucha profunda del *nütram* acerca del trauma.

¹³ La crítica chilena define lugaridad de la forma siguiente: “la lugaridad emerge como la relación de construcción del habitar que un sujeto —o una comunidad— mantiene con un lugar” (39).

¹⁴ Ancalao trabaja con Traductores, pero también está aprendiendo su idioma originario.

los traumas vividos por la comunidad—, así como una aguda preocupación por los estragos ambientales causados por el extractivismo, ¿cuál sería aquí la dimensión propiamente ecofeminista de la poética de Ancalao?

En varios libros de la autora, es sensible una temática propiamente femenina como es la del tejer, la del trabajo doméstico combinado con otras preocupaciones y la de la relación entre madres e hijas.¹⁵ Sin embargo, la aportación propia de Ancalao me parece estibar en su abordaje de la dimensión espiritual de la existencia. Es una dimensión que ha sido doblemente anegada: bajo el peso de una religión rígida, de dioses masculinos, y bajo el peso de un materialismo capitalista. La reivindicación de la espiritualidad no debe sorprendernos en el marco del ecofeminismo. Según Charlotte Luyckx (314-315):

Se puede identificar una [...] divergencia dentro del movimiento ecofeminista, entre un polo materialista (Merchant 1980, Plumwood, 1991) y un polo espiritualista (Starhawk, 2003, Stengers, 2004). El primero pretende describir una situación histórica, la de las mujeres oprimidas por la dimensión patriarcal de la agricultura moderna, el desarrollo agrícola, científico y/o industrial sin referencia a ninguna forma de trascendencia, considerada irracional o mistificadora (Biehl, 1991). El segundo, en cambio, considera el ecofeminismo como una oportunidad para revisar y enmendar las representaciones religiosas tradicionales [...], para volver a conectar con prácticas espirituales ancestrales (paganas, animistas o chamanistas, por ejemplo), o para crear nuevas formas de religiosidad que reconozcan las formas immanentes de lo sagrado en la naturaleza (como en la obra de Starhawk o Stengers). El ecofeminismo espiritual, en sus distintas variantes, pretende hacer explícita la intuición de una relación específicamente femenina con lo espiritual que la estructura patriarcal de las religiones monoteístas tradicionales ha silenciado.

En este contexto, se vuelven significativos los poemas que denuncian a la vez la destrucción ambiental y asumen una cosmovisión animista que es/fue la de los Mapuche, una perspectiva más propicia para tener relaciones ya no destructivas sino de cuidado mutuo con la naturaleza. Es lo que nos deja entrever este fragmento final del proemio (“Para que drene esta memoria”):

Escribo por los machi condenados a alejarse de su rewe y su lawen, encarcelado su newen para que puedan avanzar las garras de las forestales, las mineras, las hidroeléctricas, destruyendo lo que aún nos queda

Escribo por temor a que los ngen de las montañas de los cerros de las piedras de las aguas se cansen de esta prolongada herejía y nos abandonen (19)

¹⁵ Estas temáticas se plasman ampliamente en *Tejido con lana cruda* (2001; 2010).

También en esta perspectiva cobran sentido las alusiones a la “shumpall” (29)¹⁶ o la asimilación de la poeta a una “druida” (35). Este interés por la espiritualidad mapuche se manifiesta también por la preocupación lingüística acerca de la posibilidad de traducir, en castellano y en mapuzungun, las palabras referidas al léxico básico de la espiritualidad. A este tema dedica Ancalao un cuidadoso estudio en un libro publicado por Mellado. Al comentar su trabajo, la autora declara: “Este trabajo de indagación espiritual partirá desde mis propias dudas, aquellas que han surgido en mi proceso de aprendizaje del mapuzungun como segunda lengua, y aquellas que surgen de mi práctica religiosa mapuche” (Ancalao, 2019: 13). Ambas prácticas, la lingüística y la espiritual, se proponen como camino de descolonización del imaginario en sus raíces más hondas –la lengua y la espiritualidad–, antes de desembocar en una poética bilingüe de alcance a la vez político y literario.

Para completar el corpus, hemos escogido hablar de una poeta más joven que no se limita a situar el conflicto en la ocupación del territorio entre distintos modos humanos de habitar. Lo que viene a explorar Emilia Pequeño Roessler es cómo el territorio es lugar de cohabitación entre humanos y no humanos.

El jardín como lugar de negociación entre especies en *La chacra de las fresias*, de Emilia Pequeño Roessler (2022)

Emilia Pequeño Roessler (1997-) es una joven poeta chilena que acaba de ganar el Premio Joven de Poesía Vaso Roto 2023 por su obra *Notas para una cartografía de los fiordos*. Está muy vinculada con talleres de escritura y traducción, como el colectivo Frank Ocean, un grupo que, a raíz de las violencias policiales durante el estallido social, ha intentado desarrollar nuevas estrategias de creación y de resistencia. Anteriormente había publicado *La chacra de las fresias* (2022) por el que había recibido el Premio Roberto Bolaño a la Creación Joven 2018. Esta colección presenta 39 poemas breves alrededor de la instalación de un sujeto lírico (a veces en singular, otras veces en plural) en una chacra. El poema inicial subraya el mínimo núcleo narrativo: “¿recuerdas el día que llegamos y este era un sitio eriazo?” Todo el poemario cuenta la transformación de este “eriazo” en un jardín cuidado y vigilado por un Yo, asociado con un tú y que evoca una familia que nunca termina de concretarse (“mi madre”, “mis hijas”, 43).

Tradicionalmente, el jardín ha representado un orden espacial y natural que remite al Paraíso. No solo el libro bíblico del Génesis sino otras tradiciones también

¹⁶ Es el nombre de una deidad marina mapuche. Así se titula un poemario de una poeta chilena de origen mapuche Roxana Miranda Rupailaf, publicado en 2018.

destacan la preeminencia del jardín como símbolo paradisíaco; a esta estructura mítica casi universal pertenecen el jardín griego de las Hespérides, los jardines persas, el *jannât* musulmán, etc. (Chevalier-Gheerbrant: 531-534) que se presentan a la vez como fuente de belleza, imagen de orden, promesa de vida sobrenatural. Todo jardín necesita un o una jardinero o jardinera. La vida vegetal y animal que florece en los jardines es una vida domesticada, que responde a las necesidades materiales, espirituales y estéticas de los seres humanos. En un texto de presentación del libro, Nadia Prado se inscribe en esta comprensión del jardín como espacio donde lo natural está subordinado a las aspiraciones humanas y desarrolla una lectura muy interesante del poemario desde la analogía entre el jardín, el cuerpo y el poema: “Un jardín, por tanto, no es sino la posibilidad y metáfora de instalar las férreas defensas que el cuerpo necesita. Nadie sabe lo que puede un cuerpo.¹⁷ Nadie sabe lo que puede un poema”. En la lectura de Prado, el jardín es fundamentalmente metáfora; todo lo que cuenta el sujeto lírico necesariamente remite a otra cosa: “El poema, el jardín, escribe su defensa mientras todo se desmorona y embiste la hostilidad, las plagas, los colmillos de un cachorro, el frío, la aridez. [...] Las palabras, como la tierra, se aprietan, se remueven, se criban, se cavan, sostienen una vana e improductiva creencia”. Prado traduce metafóricamente las dificultades del cultivo del jardín en avatares de la escritura y subraya las adversidades como si fueran experiencias de la “hostilidad”.

Desde una perspectiva ecofeminista, propongo más bien leer *literalmente* el jardín: “Terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales”, nos dice el DRAE. El poemario despliega la significación del jardín, ante todo como jardín, que la autora se propone definir en relación estrecha con el acto de habitar: “Un jardín es una casa que se habita desde fuera/ el sueño de poder apropiarse del lujo/ en la comodidad del hogar” (26). Es una definición que juega con la paradoja ya que la inversión entre lo interior (la casa) y lo exterior (el jardín) se tensiona en un habitar afuera, en un habitar con otros, tanto animales como plantas. El jardín se convertiría así en un Oikos, un hogar *compartido*. El tratamiento peculiar que le da Pequeño Roessler a ese tema tiene que ver precisamente con el carácter enigmático de las relaciones múltiples que se anudan en esta convivencia. Por un lado, el yo lírico multiplica medidas de protección y aislamiento; debe “trizar vidrio y clavarlo/ sobre el cemento fresco de la tapia” (12) para evitar la visita intempestiva del gato; “basta el mínimo descuido / un día sin lavativas [para que los hongos] (...) tome[n] confianza” (37). Estas medidas profilácticas no son realizadas con indiferencia; es el resultado de una elección difícil:

¹⁷ Es una cita de Spinoza, también presente en Lukin.

cuernos de caracoles rajan mis piernas
su baba morando las parras tornasol
moluscos de tierra con dientes
la salmuera es lo preciso
derretirles los ojos
que no sepan que estoy llorando (38)

El llanto de la jardinera la muestra sensible a la vida de los moradores del jardín, unos caracoles dotados de agencia y de conciencia. El poemario insiste en la labor que supone el jardín: “el cuidado del suelo nos roba/ varias horas al día” (18). Pero sobre todo recalca la inutilidad de los esfuerzos para forzar el desarrollo de tal o cual planta: las estrategias para cultivar las plantas son solo un “amasijo de artimañas”; la “incubadora”, “las luces infrarrojas” no logran resultados, “el nido nunca prosperó” (22). Las flores mismas son más listas y se resisten a la manipulación:

las plantas son capaces de memorizar el paso del tiempo
identificar la estación según la longitud del día
la temperatura del agua
y el estado anímico de quien las riega

falseo las luces para que no pierdan humedad
las engaño y las orquídeas fruncen los pétalos
se marchitan allí en la sombra
secan los pistilos arrumbados (16)

La sensibilidad es una característica no sólo de los animales sino también de las plantas. En este poema, se invierte la jerarquía habitual entre plantas y seres humanos: son las plantas las que son sensibles a los humanos, los cuales no entienden los “pactos” que rigen la vida vegetal:

algunas plantas se llevan mejor con otras
cuchichean
se ríen de nuestro cariño
sus raíces abrazan pactos que no entendemos (15).

El jardín literal que leo en Pequeño Roessler es un espacio donde conviven animales y plantas, mujeres y caracoles, donde cada ser necesita ser reconocido en su existir situado en un espacio que tiende a producir su propia “parcelación” (15). Así, la separación entre casa y jardín tiende a difuminarse. Proliferan “las plantas indiginas de nombre” “que se cuelan en el paisaje” (13). El espacio doméstico es lugar

de vida de otros seres, dotados de una sensibilidad que los asemeja a los humanos: “desde la alacena los hongos miran con ojos de animales muertos”. Antes de ser una plaga, un problema, los hongos de la casa son habitantes que “miran”, tienen “caras” y forman parte de la familia: son “como parientes de antes” (45). Según Emanuele Coccia, no existe lo natural opuesto a lo artificial; toda la naturaleza es un jardín, espacio diseñado a múltiples escalas y para responder a múltiples necesidades de múltiples seres orgánicos y no orgánicos: “cada vez que tratamos con un espacio, en realidad estamos lidiando con el diseño de otras especies, estamos negociando una relación. Estamos diseñando un espacio ya diseñado, por lo que estamos tratando de encontrar el camino dentro de este contexto” (16).

En el poema clave del libro, se afirma el pacto de amor entre el yo lírico y las fresas, su deseo de que crezcan con un alimento salido de su propio cuerpo:

en silencio lamerle los parásitos a cada una
petricor de enzimas transplantadas
llueve la sangre de mi sangre (29).

El petricor, ese olor a tierra húmeda, se liberaría gracias a la saliva de la sujeto poético, la fresa entregándole así enzimas que penetran en su sangre. Este contacto íntimo y protector entre la mujer y la fresa sería típico de lo que es la vida misma: dinamismo de transformación entre dos entidades distintas y sin embargo unidas por un flujo vital de intercambios y negociaciones espaciales: “la vida es siempre lo que se encuentra entre los mundos, sin ser un mundo” (Coccia: 13).¹⁸

En resumen, la poética de Pequeño Roessler es profundamente y coherentemente antidualista, a contracorriente de la oposición entre cultura y naturaleza, seres humanos/seres animales o vegetales, espacio exterior/espacio doméstico. Desde esta perspectiva, el motivo del jardín como casa de afuera sería, en este libro de Pequeño Roessler, el pivote que permite responder a la pregunta de Coccia: “la pregunta no es sobre la oposición entre el espacio natural y el artificial; sino ¿qué tipo de intervención podemos proyectar para convivir de forma digna con otras especies? Es una pregunta totalmente distinta. El tema no es si respetar lo natural o no. Es, más bien, cómo combinar nuestra agencia con la de otras especies y, a la vez, dar espacio a otras especies” (17).

En conclusión, el carácter proteico del ecofeminismo se manifiesta con creces en nuestro corpus poético. El poemario de Lukin es representativo de la primera veta del ecofeminismo al indagar en la genealogía cultural y filosófica que ha desembocado en la doble dominación de la mujer y de la naturaleza por el sistema patriarcal.

¹⁸ Esta idea se explicita en el último libro de Coccia: *Metamorfosis* (Buenos Aires: Cactus, 2021).

El énfasis de Ancalao en la memoria traumática de los Mapuche y la exploración y defensa de su territorio la sitúan en la estela de las activistas decoloniales, ambientales y feministas latinoamericanas. Estas también habían subrayado la centralidad del cuidado, que vemos encarnarse en la práctica del sujeto lírico como jardinera en el poemario de Pequeño Roessler. En los tres poemarios, sobresale un acercamiento no dualista al cuerpo y a las relaciones entre seres humanos y naturaleza. Desde esta perspectiva monista, la poesía parece ser un medio especialmente adecuado para explorar la sensibilidad, la conciencia y los pactos silenciosos de los seres vivos dotados de agencia que existen en mundos conectados con pero distintos del nuestro.

Bibliografía

- Ancalao Meli, Liliana (2019). “Tras las huellas de la espiritualidad mapuche”. En Silvia Mellado. *La Patagonia habitada: experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino*. Viedma, Editorial UNRN, 59-70.
- Ancalao Meli, Liliana (2020). *Rokiñ. Provisiones para el viaje*. Rada Tilly, Espacio Hudson..
- Ancet, Jacques (2014). “Le verbe et l’espérance”. En Lukin, Liliana. *L’Éthique démontrée selon l’ordre poétique*. Traducción de J. Ancet. Paris, Caractères, 9-14.
- Bello, Andrés (1826). *Silva a la agricultura de la zona tórrida*. Biblioteca virtual universal. Recuperado de: <https://biblioteca.org.ar/>libros>.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont.
- Coccia, Emanuele y Godoy, Jorge (2020). “Coexistencia entre distintas especies: Emanuele Coccia en conversación con Jorge Godoy”. ARQ (Santiago), 106, 12-27. ISSN 0717-6996. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000300012>.
- Cruz Hernández, Delmy Tania y Bayón Jiménez, Manuel (2020). *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas desde el Feminismo*. CLACSO.
- Harrison, Robert (1992). *Forests: the shadow of civilization*. The University of Chicago.
- Larrère, Catherine (2012). “L’écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe”. *Tracés. Revue de Sciences humaines* [Online], 22. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/traces/5454>
- Le Breton, David (1988). “Dualisme et Renaissance. Aux sources d’une représentation moderne du corps”. *Diogène*, 142, 42-63.

- Lukin, Liliana (2007). *Teatro de Operaciones. Anatomía y Literatura*. Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- Lukin, Liliana (2014). *La Ética demostrada según el orden poético*. Buenos Aires, La Cebra.
- Luyckx, Charlotte (2017). “Écoféminisme”. *Dictionnaire de la pensée écologique*. En D. Bourg y A. Papeaux (eds). Paris, PUF, 313-316.
- Merchant, Carolyn (2021). *La mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la révolution scientifique*. Traducción de M. Lauwers. Editions Wildproject. Edición original: 1980.
- Merchant, Carolyn (2008). “Secrets of Nature: The Bacon Debates”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 69, 1, 147– 162. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/30139672>.
- Misrahi, Robert (2000). *Spinoza et le spinozisme*. Paris, Armand Collin.
- Moraga, Fernanda (2018). “Poéticas de memoria y lugaridad: aproximaciones a la actual poesía de mujeres chilenas, argentinas y mapuche”. *Taller de Letras*, 63, 33-48.
- Ñanculef Huaiquinao, Juan (2016). *Epistemología mapuche. Sabiduría y conocimientos*. Universidad de Chile.
- Pequeño Roessler, Emilia (2022). *La chacra de las fresias*. Santiago de Chile, Libros del Pez Espiral.
- Prado, Nadia (2022). “El jardín que el lenguaje desentierra”. *Origami*. Recuperado de: <https://revistaorigami.cl/2022/07/18/el-jardin-que-el-lenguaje-desentierra>
- Puleo, Alicia (2019). *Ecofeminismo : para otro mundo posible*. Madrid, Cátedra.
- Svampa, Maristella (2015). “Feminismos del Sur y ecofeminismo”. *Nueva Sociedad*, 256, 127-131.
- Yáñez, Ivonne; Lamas, Isabella; Barca Stefania y Souza Ferreira, Bernadete (2021). “Ecofeminist Horizons”. *Ambiente & Sociedade*, 24, 1-13.