



LA VIDA QUE CONTINÚA MIENTRAS SUBE EL NIVEL DEL MAR. POESÍA Y ARTE EN EL CARIBE Y CANARIAS EN LA ERA ANTROPOCENA

THE LIFE THAT GOES ON AS THE SEA-LEVEL RISES: POETRY AND ART IN THE CARIBBEAN AND THE CANARY ISLANDS IN THE ANTHROPOCENE ERA

Paula Fernández-Hernández* 

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 20 de abril de 2021

Cómo citar este artículo/Citation: Paula Fernández-Hernández (2022). La vida que continúa mientras sube el nivel del mar. Poesía y arte en el Caribe y Canarias en la era antropocena. *Anuario de Estudios Atlánticos*; n° 68: 068-020.

<http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10793/10384>

ISSN 2386-5571. <https://doi.org/10.36980/10793.10384>

Resumen: La revelación del ser humano como agente de cambio geológico y medioambiental comporta una serie de problemáticas que atañen al modo de organizarse que ha tenido este a lo largo de la historia y al modelo de individuo que vehicula dicho funcionamiento. En medio de las emergencias climáticas que ello implica y de sus consecuencias ontológicas, me pregunto por las propuestas de las jóvenes escritoras y artistas de las islas caribeñas y canarias, como habitantes de espacios tradicionalmente relatados bajo parámetros míticos, en donde se suma un nuevo signo de vulnerabilidad por razón del cambio climático.

Palabras clave: Antropoceno, descolonial, isla, poesía femenina, artes visuales, Caribe, Canarias.

Abstract: The revelation of the human being as an agent in charge of the environmental and geological change involves a succession of quandaries. Some of them are strictly related to the social and organizational systems developed by humans throughout history and to the model of individual that conveys those structures. In the middle of the current climatic emergencies entailed by those attitudes and their ontological consequences, this paper reflects upon the distinctive roles of the young Caribbean and Canarian women writers and artists as inhabitants of spaces traditionally depicted under the scope of the mythical, in addition to the new manifestations of vulnerability generated by climate change.

Keywords: Anthropocene, decolonial, island, women's poetry, visual arts, Caribbean, Canary Islands.

INTRODUCCIÓN

El cambio climático o los desastres naturales demuestran, entre otros aspectos, que lo *antropo* nunca ha sido la entidad estable que la cultura occidental ha pretendido manifestar. La centralidad del ser humano en la organización de la vida en general es una afirmación sobradamente cuestionable, tal como evidencian las perspectivas del Antropoceno.

* Departamento de Filología Clásica, Francesa, Árabe y Románica. Facultad de Educación. Universidad de La Laguna. C/ Heraclio Sánchez 37. La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. España. Teléfono: +34922319647; correo electrónico: fdezhdezpaula@gmail.com



En 1922 el geólogo ruso Aleksei Pavlov denominó la era actual como «Sistema antropogénico o antropoceno»¹. Sin embargo, el uso que alcanza el Antropoceno como perspectiva de crítica política y cultural fundamentada en la emergencia del cambio climático es más reciente. El biólogo estadounidense Eugene Stoermer, en la década de los 80, lo usó para referirse a los efectos sobre la Tierra que estaban causando las actividades humanas. El químico ganador del Premio Nobel Paul Crutzen, en el año 2000, terminó de acuñar el concepto al subrayar que la magnitud de las transformaciones emprendidas por los humanos de la atmósfera forzaba a pensar en una nueva etapa geológica, posterior al Holoceno, la antropocena². El término es controvertido y no todas las áreas de conocimiento lo validan. Bien es cierto que se ha extendido en los últimos años en los estudios culturales, filosóficos y artísticos³, pero no encuentra total aceptación en los debates geológicos⁴. Tampoco existe uniformidad de criterio en el nacimiento concreto del periodo Antropoceno⁵. En todo caso, la gran aceleración geológica encuentra como causas mayores algunas prácticas asociadas al funcionamiento capitalista como la agricultura extensiva, la invención de la máquina de vapor, el uso de la química sintética moderna o la revolución energética que pasó de utilizar viento y agua a las energías fósiles⁶. A su vez, los cambios geológicos por causas humanas se precipitaron violentamente tras las guerras mundiales, con el aumento de los experimentos con energía nuclear, la urbanización, el incremento en el uso de fertilizantes y muchas de las acciones relacionadas con la tecnologización de las sociedades⁷. De un modo u otro, sea válido o no, el Antropoceno contribuye sobremanera a los debates políticos y a una revisión de ciertos aspectos consustanciales a los estudios culturales, por cuanto obliga a reactivar la importancia de incluir la percepción de la naturaleza y del cambio climático para interpretar las producciones culturales⁸, a repensar la noción de agencia en los análisis de biopoder al incluir a los seres no humanos, además de que coloca en intersección a diferentes disciplinas. Sin embargo, el Antropoceno encuentra múltiples límites, de ahí que surjan conceptos relativos a este pero que inciden en determinados factores que se encuentran en el interior del debate, como por ejemplo *capitaloceno*, *chthuluceno*, *plantacionoceno*, *plantopoceno* o *anthropo-not-seen*⁹.

A su vez, la extensión del discurso del cambio climático expone varios aspectos latentes: la perpetuidad de las diferencias geopolíticas entre regiones mundiales heredadas del colonialismo moderno, lo problemático de considerar a la naturaleza como una fuente ilimitada de recursos¹⁰ y la homogeneización del ser humano como agente de destrucción de la vida en el planeta desconsiderando las diferencias raciales, sexuales y socioeconómicas que confieren a las diversas comunidades humanas una desigual experiencia del deterioro del planeta¹¹. En este sentido, resulta necesario introducir la variable descolonial para evitar que el Antropoceno se convierta en

1 Desde el siglo XIX, para la era actual u Holoceno, se crean denominaciones como era antropozoica o, también, la era del «hombre», para subrayar el cambio fundamental que supuso la aparición del *Homo sapiens* en la Tierra – LEWIS & MASLIN (2015), pp. 172-173–.

2 GRUSIN (2017), p. vii; HARAWAY (2016), p. 44.

3 BRAIDOTTI & HLAVAJOVA (2018), p. 51.

4 LEWIS & MASLIN (2015).

5 GRUSIN (2017), p. viii.

6 BRAIDOTTI & HLAVAJOVA (2018), p. 52.

7 BRAIDOTTI & HLAVAJOVA (2018), p. 52.

8 BRAIDOTTI & HLAVAJOVA (2018), p. 53.

9 El *capitaloceno* fue sugerido por primera vez por un estudiante graduado en Suecia, en 2009, y considera el capitalismo como foco del cambio climático provocado por el ser humano –HARAWAY (2016), pp. 47, 184-185–. El *chthuluceno* es un término que critica el antropocentrismo que domina a las visiones del Antropoceno y el *capitaloceno*, de ahí que su creadora, Donna Haraway, busque aludir al proceso en marcha del ser humano de aprender a vivir y morir con la responsabilidad de haber causado los daños ambientales (BRAIDOTTI & HLAVAJOVA (2018), p. 81). El *plantacionoceno* subraya que el Antropoceno, en resumidas cuentas, es el legado de la economía de la plantación colonial –MITMAN (2019), p. 1–. El *plantopoceno* pretende alejarse del espíritu extintivo del Antropoceno para centrarse en la interrelación que existe entre los seres y las plantas, como una forma de conocimiento útil que contribuya a repensar las acciones humanas que han abocado al cambio climático –MYERS (2017), p. 299–. Con *anthropo-not-seen* Marisol de la Cadena alude a la destrucción de mundos heterogéneos como consecuencia de la división entre elementos humanos y no humanos –DE LA CADENA (2015)–.

10 COLEBROOK (2017), p. 18.

11 GÓMEZ-BARRIS (2017), p. 4.

una renovada etiqueta con la que repetir y perpetuar viejas colonialidades¹². Elizabeth DeLoughrey indica, utilizando una expresión de Dipesh Chakrabarty, que se debe «provincializar» el Antropoceno¹³. Es especialmente en este último punto donde considero que alcanzan especial relevancia las propuestas culturales de las islas caribeñas y canarias, por constituir dos archipiélagos atravesados por la colonialidad moderna y desde donde se evidencian concretas vivencias del discurso universal del cambio climático.

El modelo moderno/colonial concentró los múltiples significados que podían tener la tierra, los recursos o la denominada naturaleza en torno al valor de extracción. La *terra nullius* a conquistar era, además, feminizada en sus representaciones¹⁴. Para conseguir estos dos aspectos, en primera instancia, se tuvieron que dismantelar otras percepciones de arraigo, para lo cual ayudó ampliamente la tesis baconiana de separación entre hombre y naturaleza. Bajo esta se legitimaron persecuciones y violencias contra cosmovisiones que contradecían este principio de disección entre las diferentes esferas ontológicas. Después, esta separación encontraría otra versión con el pensamiento romántico, desde el que lo sublime acentuó la distancia entre la naturaleza inaccesible e indómita, frente a la que se sitúa el individuo que la admira, describe y representa¹⁵. En otra etapa, la regularidad y la supresión del desequilibrio fue la genial invención de la gran narrativa europea moderna¹⁶. La ficción de lo previsible y de lo controlable protagonizó el sistema de creencias, pasándose a privilegiar estas lentes para la construcción de ciertos relatos. Esto, entre otras consecuencias, facilitó un fuerte control social¹⁷. Lo que quedaba fuera de dicho control suponía una fractura o una situación extraordinaria frente a la que apenas existían herramientas para abordarla. En esta área se colocó a la noción naturaleza, pero también a mujer u otras marcas que denotaban subalternidad.

Dos de las cuestiones que se desprenden de este recorrido por la percepción de la naturaleza o medio ambiente son, por un lado, qué individuo o sujeto los ha definido en cada momento y, por otro, la absoluta centralidad y universalidad con la que se concibe al individuo enunciador visto como ser humano *frente y sobre* otros seres. Así, empezar a considerar la relación del yo con su entorno medioambiental, considerado este como una amplia red de interconexiones de múltiples elementos, supone un cambio radical en la noción de subjetividad¹⁸. A su vez, la definición de medio ambiente como una red en sí misma que casa con otras permite su aprehensión no como una entidad etérea, asociada a una naturaleza intocable o idealizada, sino como una relación compleja de amplia utilidad cuando –en este caso– se hilvana con la reflexión sobre la condición insular en el contexto globalizado. De manera que cuestionar la otredad epistémica en la que se ha colocado a lo considerado como *naturaleza*, así como la continuidad –y no separación tajante– que encuentra esta con el ser humano en sí¹⁹, abren un campo de análisis que no ha sido incluido en los estudios habituales a las producciones culturales de las islas atlánticas²⁰ que presento en este trabajo. A su vez, estos aspectos aplicados a la noción de sujeto descolonial-mujer obligan a una revisión del papel conferido al ser humano –y a esta categoría en sí– como especie destructiva de ecosistemas y modificadora de la geología, tal como se postula desde las teorías del Antropoceno.

En este sentido, la isla problematiza las delicadas tensiones que existen entre lo local y lo global, entre la isla y la Tierra²¹. Esta circunstancia se agrava al considerar el lenguaje poético,

12 GÓMEZ-BARRIS (2017), p. 4.

13 DELOUGHREY (2019), P. 2.

14 MCCLINTOCK (1995), pp. 1-3.

15 MARRERO HENRÍQUEZ (2004), p. 28.

16 MORETTI (2013), p. 15.

17 MORETTI (2013), p. 116.

18 ALAIMO (2010), p. 20.

19 PLUMWOOD en *Alaimo* (2010), p. 43.

20 «Atlánticas» aquí hace referencia a una noción geográfica. No me remito tanto a la «atlanticidad», entendida esta como categoría cultural que unifica a las regiones (especialmente insulares) bañadas por el océano Atlántico –GARCÍA RAMOS (1996, 2012)–. Aunque suscribo parte de los postulados que subrayan el vínculo que une al Caribe y a Canarias, lo hago desde un punto de vista descolonial al entender que es la experiencia colonial, con el trasiego poblacional, la trata esclavista y el modelo económico de la plantación que llevó implícito, la que selló los términos culturales en los que se establece esa unión atlántica.

21 DELOUGHREY (2019), p. 6.

muchas veces perpetuador de una tradición de mitologías y retóricas que contribuyen a mantener, en versiones de exotismos actualizados, estructuras de poder y de diferencia colonial²². De ahí que se dificulte aún más el agarre a la materialidad de las islas descoloniales. En este marco, resulta especialmente valioso el aporte que realizan habitantes insulares que se esfuerzan en develar y en evidenciar aquello que se encuentra al otro lado del mito, como estrategia para entender el lugar isleño. Si una de las revelaciones principales del momento poscolonial es pensar la relación entre el yo y el lugar, teniendo en cuenta la historia de desplazamientos humanos resultantes de la experiencia de la esclavitud, la red de transportes, los circuitos migratorios derivados de los juegos del sistema económico y de la división laboral²³, que deriva en circunstancias políticas y climáticas que obligan a determinados grupos poblacionales a desplazarse, ¿qué concretos contenidos pueden generar las habitantes del Caribe y de Canarias, como archipiélagos atravesados por estas narrativas globales en convivencia con sus particularidades locales? Esta acción de indagar en la relación con el lugar en contexto de deslocalización y de cosificación de la naturaleza y de la mujer, afianzada por el contexto de posible extinción antropocena, entraña múltiples transgresiones. Para el caso de la poesía y la plástica aquí reunidas, estas transgresiones transcurren desde posibilitar que el sujeto isleño-mujer sea capaz de articular un discurso propio, que su producto poético o artístico alcance la esfera pública superando todas las dificultades que encuentra en el interior de la lógica de mercado, en el que no se privilegia precisamente la difusión de la poesía y el arte de las denominadas minorías, hasta que esta pueda ser leída o recepcionada y, por ende, que pueda contribuir a trazar modos de representación útiles para el momento de crisis de imaginario actual como es el derivado de la era antropocena, en el que el ser humano se descubre o asume como agente destructivo de la biodiversidad.



Imagen n.º 1. Fotograma de *Piedra viva/piedra muerta*, de Karla Claudio Betancourt²⁴.

El homenaje visual que emprende la directora hacia las piedras de la reserva de Cabachuelas (Morivís, Puerto Rico), a través de los relatos de Naco y Alice Chévere, traslada el mito o creencia de la vida de las piedras, lo cual encierra consideraciones no antropocéntricas de los elementos que forman el paisaje o la problemáticamente referida como «naturaleza».

Claire Colebrook alude al peligro de considerar el Antropoceno como una noción que no incluye las diferentes historias sexuales, raciales, socioeconómicas, sino como afianzadora del ser humano unificado que, de nuevo, vuelve a ser excepcional como especie, aunque, en esta ocasión, por su impacto destructivo²⁵. Simultáneamente, la crisis epistémica que acompaña al Antropoceno obliga a un replanteamiento de la autorrepresentación del ser humano pues²⁶, ¿cómo entenderse y seguir existiendo ante la creencia de que *Homo sapiens* es una especie destructora de ecosistemas, alteradora de biotopos y aceleradora de los cambios geológicos? Este arraigado

22 «La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica» –MIGNOLO (2004), p. 39–.

23 ASCHROFT, GRIFFITHS & TIFFIN (2000), p. 53.

24 [Cortometraje documental, 3'30''] (2020). Recuperado de <https://vimeo.com/user4591024> [14/05/2020].

25 COLEBROOK (2017), pp. 4-5.

26 COLEBROOK (2017), p. 1.

conflicto revierte en la necesidad de renovar las expresiones, los relatos y las éticas, para lo cual, la poesía o el arte pueden actuar como agentes valiosos de búsqueda y de salida a la crisis de imaginación, como la denomina Amitav Ghosh²⁷.

Es especialmente en este último punto donde alcanzan especial relevancia las propuestas culturales de las islas atlánticas, por cuanto los productos emanados de la experiencia autocentrada en ellas constituyen ejemplos de resistencia frente a las narrativas globales. A su vez, con el cometido de indagar en la estrategia moderna/colonial que colocó en el mismo plano de objetividad a la naturaleza y la mujer en los parámetros extractivos ya expuestos, recojo ejemplos únicamente de escritoras y artistas en cuya creación resulta fundamental o transversal el cuestionamiento por el sujeto-mujer. En cada apartado me centraré en algún aspecto desarrollado por autoras de Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y Canarias nacidas en torno a la década de los 80 y que, desde la lectura que propongo, anime el debate del Antropoceno, en relación con las representaciones del lugar y del sujeto de escritura, en las particulares realidades insulares o archipelágicas de cada una.

LA ISLA COMO SARGAZO

La escritora cubana Jamila Medina Ríos incorpora signos de otredad derivados del sistema colonial en el poema «Hojarasca»²⁸. Comienza con la imagen de una mujer a la que se le clava un cristal en la planta del pie. La reacción de ella es extraerse el vidrio y soportar el sangrado mientras sigue caminando, dejando su rastro por el zapato y las superficies, hasta que «La tierra cedió bajo la huella empapada / y la hojarasca volvió a la discusión»²⁹. La escena despierta la reflexión subjetiva, amenizada por los presupuestos de Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* y la definición de la Europa moderna a través de la conformación y colonización del otro americano. En esta dialéctica de otredad bajo la que se legitimó la violación y usurpación del territorio y la población caribeña, la voz poética coloca en relación de igualdad a dos de las categorías que emergieron –en los parámetros en que se conocen hoy– con aquel funcionamiento moderno/colonial: «el Caribe» y «la mujer el otro»³⁰. Se alude así a la instauración del «sistema moderno-colonial de género»³¹, esto es, la inscripción sistemática del «diformismo biológico, la dicotomía hombre/mujer, el heterosexualismo, y el patriarcado [...] en el significado mismo del género»³² en las identidades que surgen a partir de la expansión europea³³. Bajo este paraguas, se construye un sistema que coloca a lo considerado «mujer» y también a lo «no hombre» en el lado de lo dominado. En el poema, a este sistema de diferenciación por género y a la otredad impuesta a la representación del lugar, Jamila Medina Ríos añade la variable «caribe» y «calibán», de incuestionable arraigo en el contexto colonial caribeño. En este sentido, la colonialidad no solo es objeto de reflexión desde una de las aristas desde las que se materializa, sino que es desde la intersección donde se evidencian las complejidades en la dominación, ya que esta actúa simultáneamente en los ejes de la raza o del género, entre otros³⁴. Teniendo en cuenta estas premisas, se comprende el paralelo que establece el poema de Jamila Medina entre la otredad por género y la otredad de signo geográfico. Este aspecto queda expresado en «La mujer como agua se desborda se desangra en partur modernidad» con las «islas de corcho, islas sonantes, islas solamente sostenidas por los corales / que van entrando dolorosos en el mar»³⁵. El dolor y el desgarramiento se encuentran en la isla como en el pie de la mujer, de ahí que el poema cierre, para evitar equívocos, recuperando la imagen inicial del pie empapado de sangre pero que continúa su camino: «La planta mojada el pie alzándose y pegándose la hojarasca cediendo / prolongada,

27 GHOSH (2016), p. 9.

28 MEDINA RÍOS (2009), pp. 47-48.

29 MEDINA RÍOS (2009), p. 47.

30 MEDINA RÍOS (2009), pp. 47-48.

31 LUGONES (2008), p. 77.

32 LUGONES (2008), p. 78.

33 LUGONES (2008), p. 79.

34 LEWIS & MILLS (2003); LUGONES (2008).

35 MEDINA RÍOS (2009), p. 48.

infinita como un eco. / Partes blandas que se deshacen bajo el pie»³⁶. Así, quedan expresados de forma poética, por un lado, el encuentro bruto que supuso la colonización europea en el Caribe y, por otro, las consecuencias que sigue emanando, articuladas en torno al dolor y a las heridas sin cicatrizar que dejan su rastro en el suelo.

El poema «Poco antes de la sopa»³⁷ establece una curiosa relación entre elementos gastronómicos y el ecosistema del sargazo. Este recuerda al pasaje colonial en el que los marinos portugueses denominaron a las algas que encontraban en sus navegaciones por el Atlántico septentrional. Estas algas se acumulan y fluyen con las corrientes marinas. Suelen constituir marañas tan grandes que les impedían a los barcos continuar. Tal apariencia les recordó a los racimos de uvas de la variedad denominada «salgazo», de ahí la etimología de esta palabra que pasó al español y a otras lenguas europeas. Aaron Pinnix aprovecha la fisionomía del alga para establecer una relación con la raíz rizoma de Gilles Deleuze y de Félix Guattari, además de la versión que Édouard Glissant retoma para el entorno caribeño³⁸. De manera que, además de incluir la apariencia contraria a la raíz única, el sargazo también presenta carácter oceánico y de migración constante, junto al aspecto enredado que impide observar jerarquías entre los distintos constituyentes. El sargazo constituye un ecosistema único en medio del océano y desvinculado a la tierra, aspecto que no comprendió Cristóbal Colón cuando, ante la observación de la masa flotante, decidió bautizar como mar de los Sargazos al espacio acuático por el que navegaba³⁹. En este sentido, dicha visión del sargazo equivale a la visión de las islas coloniales: ante la incapacidad de comprender que podía existir un ecosistema de estas características, cuya vida discurre en movimiento entre el Caribe y el norte atlántico, que incluso incluye a varias especies animales y vegetales en su hábitat, pasó a entenderse en clave mítica, de la misma manera que ocurrió con los espacios colonizados, con sus habitantes y con sus recursos. A su vez, esto genera una compleja serie de relaciones, ampliamente estudiadas por las perspectivas poscoloniales y descoloniales. Jamila Medina Ríos alude en el poema a parte de estas complejidades a través de la metáfora del biotopo del sargazo.

Las especies congregadas actúan, cada una, en función de sus propias condiciones, generando una diversidad de comportamientos. El pez de los sargazos o el *Histrion histrion* se mezcla entre las algas y permanece inmóvil para atrapar su alimento. El nombre científico asignado a la especie toma precisamente la raíz latina que designaba al actor de teatro para aludir al disfraz que adopta el pez para mimetizarse con su entorno. Las anguilas que aparecen después presentan un comportamiento diferente. Proceden de agua dulce y llegan, sorteando múltiples peligros y migrando desde Europa, al sargazo para desovar. Su carácter es de resistencia y de lucha por mantener, a toda costa, su intención de poner sus huevos en el lugar designado. La angula o alevín de la anguila aparece representada como «tirante/ como un potro-de-tortura»⁴⁰. La «sopa» a la que hace alusión el título actúa como metáfora para explicar la colonización europea del Caribe, refiriéndose a un elemento acuoso como también es el bautizado como mar de los Sargazos. El poema muestra cómo en este escenario conviven múltiples actores animales y vegetales, mostrándose como espacio previo al saqueo y la conquista de la región caribeña, a partir del cual, se podrían establecer interpretaciones metafóricas con respecto a los actores históricos humanos.

36 MEDINA RÍOS (2009), p. 48.

37 MEDINA RÍOS (2013), pp. 33-34.

38 PINNIX (2019), p. 425.

39 PINNIX (2019), pp. 423-424.

40 MEDINA RÍOS (2013), p. 34.

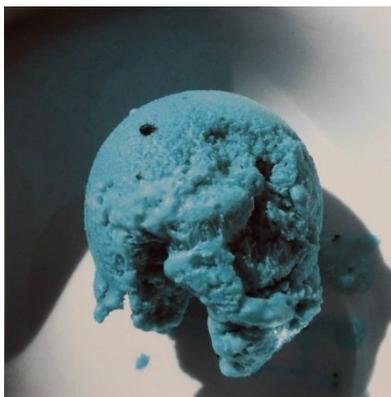


Imagen n.º 2. *Helado de agua del mar Caribe*, de Quisqueya Henríquez⁴¹.

La liquidez epistémica bajo la que se concibe el signo Caribe aparece reflejada en esta fotografía a través de un helado. Este constituye un alimento condenado a derretirse bajo el clima del trópico. Al mismo tiempo, la representación por un motivo gastronómico de un mar fuertemente condicionado por la colonialidad apela a la polifagia que define a la actitud extractiva, por lo que se encuentran diversos motivos de vulnerabilidad en la representación del espacio caribeño.

Una maraña que retrotrae al sargazo, en el hilo de análisis mantenido, aparece en el poema titulado «Caribdis» de Jamila Medina Ríos⁴². La relación aquí se establece con el lenguaje y las tradiciones míticas. El punto de arranque es el monstruo marino de la mitología griega del que procede el título. Una criatura que engullía ingentes cantidades de agua y las devolvía, produciéndose un efecto de remolino y de devastación: «... la vorágine de lo real»⁴³. El lugar que ocupa «el campo de islas» es el de *florar* «en la algarabía del lenguaje»⁴⁴. Ello no genera la formulación de palabras o de enunciados sino, bien al contrario, espasmos lingüísticos, que solo se concretan en «aullidos-dentelladas-estertores-pasadizos-grutas»⁴⁵. Es decir, que ante la circunstancia de agresión o ferocidad a la que se enfrentan las «islas», estas quedan descritas de la manera que sigue en la segunda estrofa: «En un ll/manto de perlas / en un bol de lentej(uel)as / la isla dragada y bojeada / masticando moliéndonos / hasta s/vaciarnos / de recuerdos / los huesos»⁴⁶.



Imagen n.º 3. *La marea*, de Tamara Campo⁴⁷.

La instalación medita sobre la existencia en un marco global cuyos conflictos y variabilidades en función de diversos factores coloca a la persona en una relación incierta con lo que la rodea. Las dimensiones de la instalación, su disposición en el espacio y la ingravidez de la madera con la que está elaborada crean la sensación de fragilidad. *La*

41 (2002) [Fotografía digital a color sobre papel, 100 x 100 cm]. Centro León, recuperado de <https://centroleon.org.do/cl/genesis-trayectoria> [10/05/2020].

42 MEDINA RÍOS (2013), pp. 51-52.

43 IZQUIERDO (2017), p. 317.

44 MEDINA RÍOS (2013), p. 51.

45 MEDINA RÍOS (2013), p. 51.

46 MEDINA RÍOS (2013), p. 51.

47 Más de 650 billetes tallados en madera y con impresiones gráficas. IX Bienal de la Habana. 2012. CAMPO HERNÁNDEZ (2012), p. 28.

marea está realizada con xilografía objetual recreando billetes suspendidos desde el techo, a diferentes alturas, simulando la forma dinámica de una ola (con semejanza a la isla de Cuba). La metáfora, entonces, se aposenta, por un lado, en la conversión del agua o, por extensión, de todo elemento propio del lugar y el lugar en sí, por el valor del mercado; y, por otro, en las fluctuaciones constantes bajo las que se experimenta la habitabilidad en el contexto Antropoceno.

Emergen en este punto varios elementos que retrotraen a conocidos relatos coloniales y míticos del Caribe: las perlas y las lentejas. Ambos se convirtieron en metonimias alusivas a la condición insular-colonial, aplicándose así una estrategia recurrente al interior de la cosmovisión extractiva que es denominar el lugar geográfico por el recurso que se pueda extraer de él al interior del mercado global⁴⁸. El motivo de la extracción aflora en distintos momentos en la estrofa, a través del verso «la isla dragada y bojeada» o «moliéndonos / hasta s/vaciarnos»⁴⁹. Ante el vacío resultante, el lugar al que acudir es el lenguaje o «La patria como lengua»⁵⁰. Sin embargo, este lugar tampoco es del todo halagüeño, ya que es «jaula corsé», *coarta* «el reír/ el hablar»⁵¹, «La chupadora la trepa(na)dora la carnívora / que nos deja zombis»⁵². Ante las dificultades y agresiones coyunturales, ante la imposibilidad de refugiarse en el lenguaje, queda «solo tu cuerpecito roto de libélula»⁵³ y, como expresión, un *crujido* fragmentado en sílabas dispuestas como versos monosílabos que cierran el poema.

HABITAR LA ISLA O LA EMERGENCIA CLIMÁTICA

La globalización encuentra tal peso en las narrativas de estos entornos que las personas necesitan, como contraparte, desarrollar un «sentido del lugar» como forma de acceder al ecosistema o hábitat que las rodea⁵⁴ no aislando a la naturaleza como abstracción, sino comprendiendo los diferentes marcos socioculturales implicados⁵⁵. Esto supondría pensar el escenario –sea *natural*, *artificial* o ambos– en el que se encuentran insertas. La puertorriqueña Mara Pastor acude para ello a una metáfora: la del rompeolas.

Las condiciones de vida en la isla resultan tan precarias, las acciones de sus habitantes tan rozando o entrando de lleno en la subsistencia, que se asemeja a morar en un rompeolas, esto es, en una trinchera costera a la que se acude una vez tras otra para «detener la marejada»⁵⁶. Además, este poema, «El rompeolas», atribuye la fortaleza de resistencia a las mujeres que retornan de sus exilios: «Esta isla está llena de mujeres / que regresan como vuelven / las osamentas con las marejadas / o las tortugas a la orilla natal»⁵⁷. Este retrato de Puerto Rico dista mucho, como indica Vanessa Vilches Norat, del «paraíso fiscal que se legisla»⁵⁸. De manera que, a la «isla del encanto» que plagan los lemas turísticos, se oponen los «paraísos percederos», esto es, una serie de poemas que Mara Pastor reúne para, precisamente, destacar el reverso del mito. En ellos se ponen de relieve el desconocimiento sobre las condiciones atmosféricas: «...si tan solo no supiéramos / de los metales pesados / en el aire»⁵⁹, «mientras el cielo / se llena de azules plomizos»⁶⁰; la contaminación del mar: «Los tiburones no son los más peligrosos. / Ya es mucho el mercurio / que los ahuyenta de esta costa»⁶¹, «No hay quien devuelva / su cardumen al mar»⁶²; precarias condiciones socioeconómicas: «...cada guaraguao / es un aviso de algo / que podría

48 BECKMAN (2013).

49 MEDINA RÍOS (2013), p. 51.

50 MEDINA RÍOS (2013), p. 51.

51 MEDINA RÍOS (2013), p. 51.

52 MEDINA RÍOS (2013), p. 52.

53 MEDINA RÍOS (2013), p. 52.

54 HEISE (2008), p. 28.

55 HEISE (2008), p. 45.

56 PASTOR (2018), p. 60.

57 PASTOR (2018), p. 58.

58 VILCHES NORAT (2019), p. 92.

59 PASTOR (2018), p. 53.

60 PASTOR (2018), p. 67.

61 PASTOR (2018), p. 70.

62 PASTOR (2018), p. 72.

echar vuelo / aunque no cobremos / el mes próximo»⁶³, entre las que destaca la referencia constante a la deuda multimillonaria que mantiene Puerto Rico; y la falta de agencia de los habitantes de las islas míticas: «Estoy en lo invisible de lo entrecortado»⁶⁴, «floto en el agua / como flotan las islas sobre un atlas»⁶⁵. La vulnerabilidad desprendida de esta recopilación de versos traslada la dificultad no solo de las condiciones de vida y habitabilidad, sino también de la autorrepresentación.

A las condiciones habituales de imposibilidad de la expresión, se añaden las derivadas del cambio climático y de las prácticas contaminantes: «Cuesta hablar en esta isla / porque a cada bocanada de aire / te entra un puñado de repelente»⁶⁶ o «escribí el trapesiasta // cuando pensaba en contaminación / hace unos segundos // me tomo trapesiastas / en las tardes / cuando la contaminación / y yo armonizamos»⁶⁷. El poemario al que pertenece este último poema, titulado *Sal de magnesio*, contiene únicamente textos cortos, que funcionan a modo de porciones con objetivo curativo, al igual que el compuesto químico que porta el título⁶⁸. La intencionalidad sanadora que puede revestir al contenido y aspecto de los poemas aquí recogidos responde a una realidad enferma o dañada de la que se busca una recuperación. Así lo anuncia uno de los primeros poemas que es, simultáneamente, declaración poética y ejercicio intertextual con respecto a los conocidos versos de Dulce María Loynaz –«La criatura de isla trasciende siempre al mar que la rodea y al que no la rodea»⁶⁹–, los cuales constituyen también la cita introductoria al poemario: «criatura de isla / marherida / en algunos sitios / se nace marcriada / en otros se marvive / en este nos / marherimos»⁷⁰.

Las malas condiciones de habitabilidad y las heridas parecen definir a esta nueva versión de la criatura de islas que propone Mara Pastor. Las condiciones a las que alude, o el «marvivir», se concretan a lo largo del poemario. Muchas de ellas están directamente relacionadas con la contaminación, como denotan los siguientes versos: «qué escucharemos / cuando se le acabe / el sulfato al mar»⁷¹ o «el agua de esta ciudad también está contaminada // aún así las mujeres toman baños de tina»⁷². Aun con todo, el objetivo es remontar, por lo que la voz poética también incluye mecanismos para superar la situación. Muchos de ellos sugieren la incorporación de miradas no antropocéntricas y más inclusivas de vida no humana: «todo se pega / todo deja su celaje / musgo / en primera persona / conjugado en presente / acción yo musgo / tu musgas»⁷³.



Imagen n.º 4. *Paisajes*, de Yolanda Velázquez-Vélez⁷⁴.

En el marco de cuarentena general por la pandemia del COVID-19, la artista y grabadora puertorriqueña Yolanda Velázquez-Vélez desarrolla el sentido de la máscara como barrera para la expresión y para acentuar las limitaciones que, más allá del confinamiento, ya encuentran las mujeres en general y las puertorriqueñas en particular, así como el

63 PASTOR (2018), p. 79.

64 PASTOR (2018), p. 54.

65 PASTOR (2018), p. 61.

66 PASTOR (2018), p. 100.

67 PASTOR (2015), p. 41.

68 PORTALATÍN RIVERA (2017), p. 18.

69 LOYNAZ (2000), p. 128.

70 PASTOR (2015), p. 9.

71 PASTOR (2015), p. 33. El no uso de las mayúsculas iniciales en todo el poemario responde a esta estética de lo mínimo, que se asemeja a las porciones diminutas en las que se presenta la sal de magnesio y las dosis de los elementos curativos. A su vez, se constata la ausencia de signos de puntuación –PORTALATÍN RIVERA (2017), p. 20–.

72 PASTOR (2015), p. 38.

73 PASTOR (2015), p. 48.

74 [Césped artificial, papel higiénico y material reutilizado casero] (2020). Fotos cedidas por la autora.

paisaje como elemento restringido por un sistema neocolonial. Cada máscara retrata algún aspecto en concreto de la actividad política reciente o ya institucionalizada (como los corderos del escudo colonial de Puerto Rico) que afianza la trampa de la mascarilla.

Nicole Cecilia Delgado en el poema «Solsticio de verano / Noche de San Juan»⁷⁵ describe el transcurso de cada hora en una jornada a través de veinticuatro textos muy cortos, que funcionan a modo de instantáneas. El recorrido temporal por el día actúa como itinerario a través de circunstancias y problemas que podrían aplicarse a una temporalidad mucho más amplia. Afloran comentarios políticos, sobre la emigración masiva de población puertorriqueña y, también, algunos que aluden a la vulnerabilidad de habitar una isla maltratada en a las «9 AM»: «Puse velas en un altar con piedras encontradas sin ningún poder sobrenatural y me he sentido protegida. La protección es prioridad cuando se hunde una isla»⁷⁶ o a la contaminación a las «6 PM»: «Cuántos amigos se fueron hoy del país, pregunto, mientras miro atardecer bruma insecticida sobre ciudad con playa»⁷⁷. La misma autora emprende su particular relato de «La historia de Puerto Rico»⁷⁸ a partir de una enumeración de elementos como por ejemplo: «... gringos invasores / indígenas fugados a la Península de Yucatán / grupos clandestinos y armados / explosivos, mujeres poetas que nadie lee / un archivo y una imprenta destruidos por una inundación»⁷⁹. Entre la cantidad de componentes asociados a hechos políticos, también se encuentran aspectos relacionados con los desastres naturales y la contaminación, esto es, las consecuencias de un sistema de extracción colonial que no consideró la tierra más que como una fuente de recursos: «tormentas anuales», «comunidades sin luz ni agua potable»⁸⁰, «estuarios contaminados y luchas antimineras»⁸¹.



CUÁNDO HARÁN SABER EL CONTEO DE MUERTES. LA CIFRA REAL.

Imagen n.º 5. *Cuándo harán saber el conteo de muertes. La cifra real*, de Rosaura Rodríguez⁸². El paso del huracán María en septiembre de 2017 destapó una deficitaria gestión por parte de la Administración puertorriqueña, siendo la más sangrante la incapacidad para revelar el número de muertos que había dejado la tormenta. Sabrina Ramos Rubén indica a propósito de esta acuarela que «el enlace del texto y la imagen sugiere la vulnerabilidad humana ante el inmenso poder de la naturaleza y la incapacidad del Estado para lidiar con los efectos de un clima cambiante en el cual los desastres naturales son cada vez más comunes»⁸³.

Amitav Ghosh ahonda en el debate de cómo se ha entendido la «naturaleza» en las grandes narrativas y relatos occidentales. Estima que, más que habitar en una sociedad «postnatural», ha sido el modo en cómo se ha construido la idea del ser humano lo que ha obligado a separaciones

75 DELGADO (2017), pp. 157-162.

76 DELGADO (2017), p. 159.

77 DELGADO (2017), p. 161.

78 DELGADO (2019), pp. 38-40.

79 DELGADO (2019), p. 38.

80 DELGADO (2019), p. 39.

81 DELGADO (2019), p. 40.

82 [Acuarela sobre papel, 30.4 x 44.4 cm] (2018). RODRÍGUEZ (2019).

83 RAMOS RUBÉN (2019).

arbitrarias con respecto a la naturaleza misma⁸⁴ y, por tanto, a alimentar el *uncanny* como percepción ambivalente, entre lo siniestro y lo conocido, para entender la relación entre desastres naturales y personas⁸⁵. Así, aunque los huracanes no son un fenómeno moderno en el Caribe, sí lo es la forma de afrontarlos y de entenderlos desde las estructuras de poder. Junto a las desigualdades en el impacto derivadas de las diferentes condiciones socioeconómicas que hacen que los principales afectados de las condiciones atmosféricas adversas, derivadas o no del cambio climático, sean los grupos humanos pobres o marginales⁸⁶, también los denominados «desastres naturales» vienen a recordar la presencia y proximidad de interlocutores no humanos que, por mucho que se quieran opacar en el interior de la lógica de orden y previsión heredada de un sistema racional moderno, existen en esa frontera entre lo familiar y lo no familiar de la percepción⁸⁷. Este *uncanny* aparece reflejado de forma poética en «Sun Bay» de Nicole Cecilia Delgado: «... a mi país / lo borraron las inundaciones // acaso este terror de nacimiento / al aliento del verano, al huracán»⁸⁸. La recurrencia del fenómeno natural colisiona con su falta de comprensión, engendrando el miedo, pues el trauma se ha repetido en una herencia dramática. Tal es el punto de devastación que no solo implica terror inconsciente, sino también la elisión de uno de los grandes elementos de arraigo del individuo: la nación o el país.

LA ISLA Y «LOS SIGNIFICANTES SALVAJES»

La representación del Caribe como proyecto frustrado del ser en relación con el lugar asoma en varias propuestas poéticas. Es el caso de la dominicana Farah Hallal en el poema «No es lo mismo»⁸⁹, cuando define el Caribe como «tierra que nace vencida / y muere imbatible bajo un solitario ojo de huracán»⁹⁰. La condena aparece expresada de muchas maneras: «Por alguna razón *caribes*, por alguna razón piel muerta. / Todo acento se cruza en la desgracia de la memoria. / Toda promesa anda como ciguapa (pies pa' tras, *Men*) / como canción de batey fusilada en su pobreza»⁹¹.

La artista y poeta dominicana Michelle Ricardo repite en el poema extenso «La ciudad de los reflejos»: «El territorio nacional no existe»⁹². Alude entonces al «territorio caribeño» que la poeta describe en la tensión entre el no-ser del presente, a través de las metáforas de «la ciudad» y de la «Isla». Con esta última se refiere al lugar mítico del querer ser. En el primer estadio habitan seres violentados por diferentes entidades y estructuras. Dichas entidades son, por ejemplo, «el presidente», «el policía», «la historia», «los mosquitos» que imponen «*el significado establecido*: // Tú por encima. / Yo por debajo, / siempre»⁹³. Este significado que sugiere la poeta parte de una realidad impuesta y que se ejecuta en términos binarios, prevaleciendo siempre una categoría sobre la otra. Tal funcionamiento deriva de la «colonialidad del poder»⁹⁴, que sigue vigente hoy

84 GHOSH (2016), pp. 32-33.

85 Se trata de un concepto desarrollado por Sigmund Freud con el que alude a un sentimiento o reacción humana fruto de la experiencia de lo desconocido pero que, al mismo tiempo, resulta familiar. Se trata de un territorio de sentidos ambivalentes que, sin embargo, no se contradicen –FREUD (2001), p. 226–, asociado a complejos infantiles (castración, fantasía del útero, etc.) que fueron reprimidos y que algún detonante activa para confirmarlos –FREUD (2001), p. 249–. *Uncanny* es la traducción al inglés más extendida para el vocablo alemán utilizado por Freud, «unheimlich» (en español «lo siniestro»), y Amitav Ghosh lo retoma para explicar la relación ambigua que existe entre la narrativa occidental contemporánea y las representaciones del cambio climático –GHOSH (2016)–.

86 GHOSH (2016), p. 62.

87 GHOSH (2016), p. 30.

88 DELGADO (2019), p. 78.

89 ARANDA (2019), pp. 58-60.

90 ARANDA (2019), p. 58.

91 ARANDA (2019), p. 59.

92 RICARDO (2018), p. 46.

93 RICARDO (2018), p. 46.

94 La colonialidad del poder es una noción fundada por Aníbal Quijano y extendida en la crítica poscolonial y descolonial latinoamericana, para referirse al motor que ejercita y mantiene al poder en el estrato en el que se encuentra desde la época colonial –aún con sus metamorfosis experimentadas a lo largo del tiempo–, estableciendo quiénes forman parte de los grupos inferiores respecto al que clasifica –MIGNOLO (2004), pp. 36-39–. Esta clasificación se establece por motivos de raza, etnia, género, sexo, fe, etc.

en día⁹⁵ en primera instancia, y de la «colonialidad del ser», de forma más concreta para esta propuesta poética, por cuanto se relaciona la experiencia y memoria de la colonización con el lenguaje⁹⁶.

En el deambular por *la ciudad* del poemario afloran las violencias, de todo tipo, siendo una de ellas la violencia de la desmemoria. En este sentido, la progresiva agresión al individuo, desde diferentes facciones, provoca la amnesia. Desaparecida cualquier posibilidad ontológica, se provoca que también la opción del querer ser en *Isla* vaya difuminándose hasta convertirse en algo que nada tiene que ver con esta voluntad: «La memoria trascendental tampoco existe. / (h)Historia siempre mata con intención, // Isla, istmos, ismos»⁹⁷. Tal como revela este juego de significantes del último verso, el desprenderse de significado resulta en una palabra azarosa, carente de referentes que puedan valer para el proyecto del querer ser y que se torna en afasia ante la incapacidad de nombrarse. Entonces, hasta «Los significantes salvajes»⁹⁸ –que para este análisis son aquellos desprovistos de cualquier ingrediente intelectual u ontológico– son objeto de agresiones, es decir, son «eliminados. / Perdidos, obstruidos, asesinados»⁹⁹, en una sucesión de adjetivos que rezuman violencia. Estos, a su vez, en una cadena que intenta remontar los significados recorriendo el camino inverso, aludirían al *territorio nacional que no existe* y al *nosotros que no existe* mentados anteriormente en el poema¹⁰⁰. Tal reducción significativa se encuentra relacionada con el *damné* fanoniano o la «vida nuda» del *homo sacer* que toma Giorgio Agamben del estatus de no ciudadano, por cuanto ambas trasladan la reflexión de quiénes son los desprotegidos y agredidos en una sociedad dada y por qué¹⁰¹. Para Michelle Ricardo, el Caribe y sus habitantes encarnarían este grupo. En el poemario *La ciudad de los reflejos*, «la ciudad» –en el sentido explicado– está condenada a solo refractar o a existir en la mimesis, es decir, no puede aguardar significados por sí misma: «Yo no soy República. / Yo dejé de serlo el día que nació»¹⁰².

Sin embargo, se produce un giro o un efecto de otorgarles un espacio a los elementos silenciados. La acción de articular una canción de la infancia activa las memorias olvidadas: las tainas y las afrodescendientes. Entonces se posibilita la ocupación de la significación por la que se puede atisbar a entender las identidades individuales y nacionales: «Niñas y niños repitan. / ¡NOSOTRAS! / ¡NOSOTROS! // Este es el himno nacional»¹⁰³. El esfuerzo entonces es el de resignificar o reterritorializar desde los parámetros otros. En este punto, traigo a colación a Rosi Braidotti y el giro postantropocéntrico para denominar los procesos encaminados hacia un nuevo marco de referencia que pretenda trascender los valores antropocéntricos, cuestionando así el modelo tradicional de subjetividad¹⁰⁴. Este giro supone una continuidad a lo ya indicado por gran parte de las teorías feministas, por cuanto enjuicia los parámetros tradicionales de sujeto¹⁰⁵. En este sentido, el sujeto-mujer insular en el contexto caribeño formulado a través de la poesía propone acercar las fronteras que separaron al individuo pensante de su materialidad para, en el

95 CASTRO-GOMÉZ y GROSFUGUEL (2007), p. 17; MIGNOLO (2004), p. 13.

96 MALDONADO-TORRES (2007), p. 130.

97 RICARDO (2018), p. 47.

98 RICARDO (2018), p. 47.

99 RICARDO (2018), p. 48.

100 RICARDO (2018), p. 46.

101 Nelson Maldonado-Torres sintetiza el sentido del *damné* que desarrollara Frantz Fanon en su obra *Les damnés de la terre* (1961) sobre el violento impacto del colonialismo moderno en las poblaciones sometidas, como «el sujeto que emerge en el mundo, marcado por la colonialidad del ser [...] existe en la modalidad de no-estar-ahí; lo que apunta a la cercanía de la muerte o a su compañía» –MALDONADO-TORRES (2007), p. 151–. *Homo sacer* es una categoría jurídica procedente del derecho romano con la que se designaba a un individuo desprovisto de la ciudadanía por algún hecho cometido y que podía «ser matado» pero no utilizado para sacrificios porque no ostentaba una «vida válida» para tal, sino que detentaba una «vida nuda» llamada *zoē* –DE LA DURANTAYE (2009), p. 206–. Giorgio Agamben lo retoma para explicar desde la biopolítica las contradicciones de las democracias modernas, las cuales no se pueden entender sin la existencia de humanos incluidos en el poder o *bios* y excluidos o *zoē* –AGAMBEN (1998), p. 8–. La contradicción principal estriba en que el *homo sacer* no puede ser sacrificado por dios pero pasa a formar parte de la comunidad como un individuo sujeto a ser matado –AGAMBEN (1998), p. 114–.

102 RICARDO (2018), p. 48.

103 RICARDO (2018), p. 51.

104 BRAIDOTTI (2017), p. 30.

105 BRAIDOTTI (2017), p. 33.

caso de Michelle Ricardo, fusionarse con el lugar como forma de reivindicar la relación con el ser y la isla arrebatada: «Yo me convertí en Isla. / Yo me convertí en cada cuerpo desconocido»¹⁰⁶.



Imagen n.º 6. *Pan nuestro de cada día*, de Miguelina Rivera¹⁰⁷.

El pan elaborado con púas en cuyo interior titila una bombilla eléctrica traslada las débiles condiciones de subsistencia. La luz que imita el ritmo cardíaco representa el sentido básico que encuentran ambos elementos para que funcione un cuerpo: el alimento y las constantes vitales. La reducción de la corporalidad o materialidad del pan a su «vida nuda» y, por otro lado, la condición violentada de este por las púas dialogan con los *significantes salvajes* de la poesía de Michelle Ricardo.

Al respecto de esta relación conflictiva entre sujeto y el lugar de escritura en el marco caribeño, la puertorriqueña Cindy Jiménez-Vera compone el poema titulado «Archipiélago»¹⁰⁸. En él se disponen diversos pronombres de forma desigual en el blanco de la página. El poema se convierte en mapa, esto es, en una representación cartográfica del espacio archipelágico, efectuada desde el imaginario. Ahora bien, esta interpretación se contradice con anterioridad en el poemario. La propia autora indica en «Apéndice XXIII Sobre cartografía»: «Sólo propongo una pequeña reflexión hidrográfica. Los pronombres, vistos desde lejos son manchas»¹⁰⁹.



Imagen n.º 7. Poema «Archipiélago», de Cindy Jiménez-Vera.

Se tambalean las pretensiones geográficas o científicas: la representación de las islas y de los sujetos se reduce a «manchas», esto es, borrones de significado, no significados en sí. En este sentido, cabe subrayar que es la perspectiva de la lejanía la que difumina los contornos y

106 RICARDO (2018), p. 56.

107 [Alambre de púas y variador de luz, simulando el ritmo cardíaco, 130 x 50 x 80 cm] (2002). Centro León, recuperado de <https://centroleon.org.do/cl/genesis-ruptura> [10/05/2020].

108 JIMÉNEZ-VERA (2017A), p. 52.

109 JIMÉNEZ-VERA (2017A), p. 45.

contenidos. A esta guisa, la observación lejana, exótica, parcial del archipiélago y de sus habitantes los relega a condiciones de invisibilidad o de marginalidad con respecto al ser. Desde esta interpretación que parte del descrédito hacia la cartografía canónica, cualquier acción constituye una frustración: los intentos de representación del archipiélago o del Caribe están condenados a nunca representar. De ahí que otro texto, «Poema para Yahaira»¹¹⁰, encuentre un sentido devastador:

Anoche, una estudiante dominicana
empezó a llorar
mientras hablaba
sobre mi poema *Archipiélago*
luego lo leyó en voz alta
yo quería soltarlo todo
y echarme al piso
a llorar con ella
que nuestras lágrimas hicieran
otro Mar Caribe
que permitiera quedarnos así
abrazadas.

La escena revela una reconversión posible a la mentada condena: el encuentro entre subjetividades a partir de la percepción de una representación considerada exitosa. El poder que alcanza para Yahaira la experiencia de verse representada, como hecho inusitado, en un texto ajeno es tal que genera un efecto transformador de estructuras arraigadas. Como consecuencia de dicha transformación, resultan varios efectos. Por un lado, el reconocimiento de significados o sentidos del espacio geográfico que se habita diferentes a los de extracción o disección, posibilitando lecturas más amplias que las «manchas» del primer poema, en las que se pueden incluir experiencias o memorias personales y colectivas. Por otro lado, la importancia de observar elementos tradicionalmente desprestigiados de la lectura del lugar, como los afectos y emociones, como contenedores de información igualmente válidos que los extraídos de las técnicas académico-científicas.

Marta Jazmín García, a partir de la lectura del poemario *No-lugar* de Jiménez-Vera, indica que la tarea compleja de reflexionar sobre la identidad y la nación como dos aspectos dinámicos se dificulta más para el caso de Puerto Rico¹¹¹. Esto es debido al contexto colonial que ha ido transformándose, dejando múltiples discursos y soluciones híbridas, contradictorias o inalcanzables. Ante ello, Jiménez-Vera propone «la búsqueda del espacio a través de la palabra»¹¹², convirtiendo el lugar metaliterario en el enclave para posibilitar la reflexión sin que, para ello, tenga que encerrarse en los límites del lenguaje. Más bien lo que se desprende de esta propuesta es la voluntad por dotar de materialidad a toda elucubración poética.

PALMERA, KÉTCHUP Y HOTEL O LAS METONIMIAS INSULARES

Daniel Bernal Suárez establece la deuda que mantiene la poesía canaria con su paisaje desde sus primeras formulaciones hasta las producciones actuales. Respecto a estas últimas indica:

El sistema de relaciones sociales, culturales y políticas que engendra la primacía del turismo en el sector económico o el avance tecnológico se traduce, con frecuencia, en una propuesta poética crítica, de tal modo que se transforma el signo representativo de habitar la *isla de las maldiciones* espinosiana, con sus respectivos símbolos de atracción alejamiento que subsumen la vida en un coágulo dinámico de complejas identidades fluctuantes¹¹³.

110 JIMÉNEZ-VERA (2017B), p. 36.

111 GARCÍA (2019).

112 GARCÍA (2019).

113 BERNAL (2016), p. 26.

Estas complejidades se convierten en núcleo creativo en la poesía de Acerina Cruz, quien escribe una etapa diferenciada en la representación de las islas y sus paisajes, desmarcándose de la tradición que en Canarias protagonizan Alexander von Humboldt, Olivia Stone, Nicolás Estévez, Tomás Morales, Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa o Rafael Arozarena, entre otros.

Estos autores trataban la representación del lugar, pero la cuestión es observar desde qué visión de lo natural emprendieron dicha tarea, esto es, en síntesis, si desde su concepción como fenómeno diferenciado de la subjetividad –o colonizante desde mi punto de vista de estudio– o como integrante de ella –o descolonial–. En esta segunda opción se sitúa, desde la lectura que propongo, Acerina Cruz, tomando como motivo en su caso el turismo¹¹⁴. En lugar de considerarlo únicamente desde su dimensión económica, social o medioambiental, lo integra como una clave de lectura de la realidad, de la que no se pueden separar el territorio, la habitabilidad y la identidad de la voz escritural.

Cabe recordar aquí que la industria turística constituye una actividad de suma importancia para comprender la vida en los archipiélagos caribeño y canario. A este respecto, y desde el punto de vista del turismo como actividad de impacto global, que genera unas redes y significados que repiten los propios de la mundialización tardocapitalista, «las imágenes que genera el turismo no son sólo el producto restringido para un sector industrial concreto, sino que forman parte de las manifestaciones de la cultura contemporánea»¹¹⁵. Estas imágenes reiteradas en los circuitos globales entroncan con la tradición mítica de las islas, por cuanto constituyen una réplica contemporánea de ella. Me refiero al conjunto de relatos y representaciones vertidos sobre las islas atlánticas y que en la cultura occidental encuentra su génesis en la Grecia clásica, a modo de extensión del archipiélago homérico¹¹⁶. Andando el tiempo, con el proceso de expansión europea hacia el Atlántico, los relatos de las islas utópicas pasaron a ocultar el aprovechamiento de los recursos de los nuevos territorios. Esta estrategia continuó y, en el siglo XIX, se afianzó la construcción de esta otredad exótica¹¹⁷, con la nueva etapa imperialista europea –y rivalizando con la potencia emergente estadounidense–, de manera que «el paraíso era un espacio-concepto sólo posible fuera de Europa»¹¹⁸. Esta noción fue gradualmente aprovechada por la nueva etapa de la expansión del capitalismo durante el siglo XX, convirtiendo el exotismo en un rentable producto en el interior del mercado turístico.

Acerina Cruz emprende el retrato de lo ocultado por el mito ubicado en la época contemporánea, posicionándose en el límite del relato unívoco que ha sobrevivido y se ha transformado en el tiempo y la pluralidad de realidades a las que hace referencia. Así, se aposenta en un espacio que aprovecha lo metalingüístico para alcanzar algo que podríamos denominar lo metaturístico, es decir, en cómo todo elemento, humano o no, leído en clave turística, queda colocado en un espacio de significación útil para entender los diferentes planos compelidos, articulándose una semiótica concreta. En este sentido, el poema «Amanecer»¹¹⁹ constituye un buen ejemplo: «En el laberinto de palmeras / los pasos describen el suelo. / El minotauro tiene dos banderillas, / una en la grupa, otra en los ojos / bloqueados por las vistas»¹²⁰. El espacio queda definido por un laberinto mítico, el del Minotauro, y este en habitante encerrado y condicionado por el funcionamiento del lugar. La diferencia con respecto al relato clásico es que en este laberinto «Las huellas se repasan a diario, / no se borran. Todos los pies / son moldes del vacío escrito»¹²¹. Esto supone un cambio trascendental, ya que existen pistas si el ánimo es el de encontrar salida al laberinto, pero la diferencia estriba en que estas pistas están vacías de

114 Junto a David Guijosa y Samir Delgado, conformó el proyecto poético «Leyendo el turismo», con el que expusieron las vivencias de la ciudad turística. Esta constituye un escenario pensado para el simulacro en el que también se insertan testimonios y emociones, que apenas aparecen representadas en un espacio destinado al disfrute de visitantes –GUIJOSA, CRUZ y DELGADO (2014), pp. 15-20–.

115 VEGA (2004), p. 41.

116 TOUMSON (2004).

117 SEGALÉN (1986).

118 VEGA (2004), p. 44.

119 CRUZ (2019), p. 24.

120 CRUZ (2019), p. 24.

121 CRUZ (2019), p. 24.

significado, de manera que la información que puede obtener el habitante en su deambular no sirve para que este escape de su espacio, sino para repetirlo. Así, se articulan los lugares comunes que se recrean ante el funcionamiento reiterado: «Las metonimias: besos, arena, sol: / soledad, aspereza, carcoma. / Sale el sol y una moneda con dos caras / cae a través de una máquina de bebidas frías»¹²². En este sentido, las posibilidades significantes se reducen al catálogo de metonimias y a la reconversión de los signos ambientales a la lógica de la vida material de consumo. De ello, resulta la ambivalencia como lugar, esto es, la convivencia entre las múltiples caras del paraíso: «El antídoto de un sueño roto / es un nuevo catálogo de viajes, / en el paraíso del turismo / todo es bueno y es malo a la vez»¹²³.

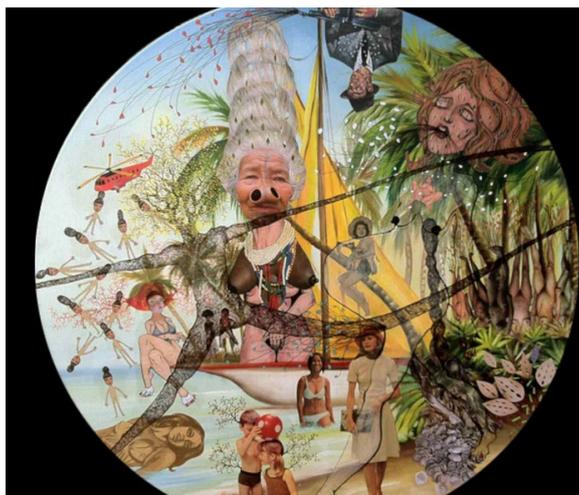


Imagen n.º 8. *Aquí*, de Raquel Paiewonsky¹²⁴.

La pintura circular otorga la sensación de universo particular. El *aquí* de la artista es un escenario de capas superpuestas, en el que se alternan elementos del paisaje tropical de postal con cuerpos decapitados colocados boca abajo que se confunden con los troncos de palmera. La fijación por el cuerpo resulta fundamental, ya que en este *collage* pictórico se dan encuentro representaciones estereotípicas con otras más conceptuales, a través de las que el cuerpo, al igual que el paisaje, resulta en una composición de elementos plurales y a veces omitidos de las descripciones hegemónicas. A ello se añaden actividades asociadas al ocio turístico y otras propias de la sociedad de la vigilancia.

Dicha ambivalencia protagoniza el poema «*Ida y vuelta*»¹²⁵, que comienza de la siguiente manera: «El *Paraíso Perdido* / es el que queda cuando te vas / y las colas del aeropuerto, / en salidas, se cruzan con las llegadas»¹²⁶. La mención al poema épico de John Milton del siglo XVII recuerda la cantidad de representaciones de paraísos literarios que contribuyen a forjar parte del imaginario turístico. Con ellos se entremezclan en la poesía de Acerina Cruz los elementos propios de un sector servicios global, que rezuma simulacro y repetición de patrones de consumo. El lugar se ubica en el medio de todo ello, en una hibridez deslocalizada: «En los jardines que rodean las piscinas / las palmeras clavan el cielo en la tierra: // un paisaje en otro, un ir y volver, una simple existencia»¹²⁷. En otras ocasiones, la ambivalencia encuentra un lugar de asentamiento claro, como resalta el poema «*GC-500*», que utiliza el motivo de una carretera de Gran Canaria como línea transtemporal y transespacial que recorre las caras del paraíso construido, refiriéndose incluso a la explotación agrícola con claras reminiscencias a los diferentes monocultivos que han protagonizado la actividad económica de Canarias desde su colonización: «a un lado estás en el

122 CRUZ (2019), p. 24.

123 CRUZ (2019), p. 24.

124 [Técnica mixta sobre canvas, 60.96 cm] (2012). Recuperado de <https://raquelpaiewonsky.com/> [10/05/2020].

125 CRUZ (2019), p. 20.

126 CRUZ (2019), p. 20.

127 CRUZ (2019), p. 20.

paraíso, / al otro regresas a la tierra, [...] / a un lado el futuro del ketchup, / al otro el pasado de la zafra // por eso los taxistas que imitan a las moscas / aceptan su próximo destino»¹²⁸.

De hecho, el turismo reconfigura el espacio, el paisaje y el mar, un elemento tan enigmático para la tradición poética insular: «Los hoteles caen en cascada / hacia el rugido del mar»¹²⁹, «Mar turístico, agua vestida de seda / con memorias cortas y olas falsas, mar afuera»¹³⁰. Incluso, el poema dedicado «Al mar»¹³¹, en el que los parámetros de descripción son los propios de la cultura material y turística, culmina con los siguientes versos: «Un bar cerrado se traga a la gente, / el mar digiere el silencio que arrastran»¹³². Además, el mar despliega múltiples significados. El poema «Tiburones» lo representa como el territorio de los yates de lujo y el de las embarcaciones precarias que transportan migrantes procedentes del continente africano¹³³.

Por consiguiente, la percepción del paisaje se muestra completamente desmitificada. No aparecen representaciones edénicas y los relatos que habían alimentado la imagen de las islas se tambalean al insertar variables de crítica económica, articuladas estas en relación con los topos literarios. Es el caso del poema «Motor económico»¹³⁴. En él, la autora desmiente el principio de heroicidad que impregna los viajes míticos, según los cuales los protagonistas actuaban como cronistas de las tierras que visitaban, ostentando el privilegio de describir y nombrar lo que encontraban y experimentaban. Esta condición recurrente en los relatos de viajes y de exploración, en ocasiones, no especificaba la razón económica que motivaba el desplazamiento, convirtiéndose esta en contenido implícito de la letra escrita. Acerina Cruz convierte esta relación entre el mito clásico del viaje por las *Islas Afortunadas* y su versión actual del paraíso turístico canario, con respecto al interés económico que encierran ambos, en los últimos versos del poema: «Pero en el siglo XXI miles de europeos / al año se compran esta aventura, / juegan a ser los héroes clásicos... // y nosotros vivimos de eso»¹³⁵.



Imagen n.º 9. *Bar, Montenegro*, de Alicia Pardilla¹³⁶.

A partir del diálogo creativo con la artista Edurne H. Lía, quien le envía a Pardilla una postal de Bar, en Montenegro, sobre la que tiene que ejercer alguna acción, esta la trocea. Con ello se traslada la fragilidad de la imagen estampada en la postal, que, lejos de convertirse en un objeto que represente el lugar, pasa a ser material frágil y fácilmente destructible. Así, esta nueva versión del *souvenir* se compone de «muchas imágenes que se conforman en un conjunto desordenado y conectado de lo que ya es imposible ver»¹³⁷.

La necesidad de comprender el presente vital —el biográfico—, que discurre en un funcionamiento y entorno turísticos que solo aparecen descritos desde la óptica publicitaria, obliga a la autora a visitar los mitos literarios como genealogía del relato turístico. Ante la falta de referentes que contribuyan a *develar* al turismo y lo revistan de una materialidad descentrada

128 GUIJOSA, CRUZ y DELGADO (2014), p. 97.

129 GUIJOSA, CRUZ y DELGADO (2012), p. 64.

130 CRUZ (2012), p. 105.

131 GUIJOSA, CRUZ y DELGADO (2012), p. 64.

132 GUIJOSA, CRUZ y DELGADO (2012), p. 64.

133 CRUZ (2012), p. 105.

134 GUIJOSA, CRUZ Y DELGADO (2014), p. 98.

135 GUIJOSA, CRUZ Y DELGADO (2014), p. 98.

136 [Postal troceada con tijeras] (2019). Recuperado de <http://www.aliciapardilla.com/p/colaboracionbar-montenegro.html> [26/05/2020].

137 PARDILLA (2019).

en lo económico, Acerina Cruz se interesa por pensar de otro modo algunos relatos clásicos¹³⁸, así como los de su infancia¹³⁹. La intención afecta también a la materialidad, por lo que los objetos y la plástica captan la atención de la autora, que traslada su clave de lectura metaturística a la cultura material, pues los objetos –desde los artísticos a lo *kitsch*– también forman parte del lugar, de la misma manera que la música o el cine. Estas estrategias responden al ímpetu por reescribir o interpretar desde parámetros propios, de la misma manera que se necesita pensar la *naturaleza*, la isla o el conocimiento cuando el aparato referencial con que se cuenta no incluye determinadas realidades.

CONCLUSIONES

El Antropoceno genera una serie de retos en el marco de las islas descoloniales que estudiamos. En primer lugar, sucede algo similar a lo que advirtió Silvio Torres-Saillant en la primera década del presente siglo, cuando indicó que los estudios caribeños debían evitar dejarse colonizar bajo la etiqueta de teoría poscolonial¹⁴⁰. Esto es, eliminar de la lectura en clave de emergencia climática componentes propios del lugar concreto aplicando metodologías con vocación de universalidad, de ahí que haya acudido a las representaciones del lugar que emprenden jóvenes escritoras y artistas de Canarias y del Caribe, raramente incluidas en los recuentos canónicos. En segundo lugar, se agudiza la problematización del sujeto que enuncia el discurso Antropoceno, ya que, en el interior de estas islas, ya se hallaba activo e inconcluso el debate de la identidad en contexto descolonial insular. De manera que, al legado de violencias ejercidas contra el sujeto y el entorno colonizados, se une un nuevo relato que deja a las islas en la total vulnerabilidad en el mapa de las emergencias climáticas. Amitav Ghosh indica que el Antropoceno ha invertido el orden temporal legitimado por la modernidad, puesto que son aquellos grupos en los márgenes o los subalternos los que ya experimentan o van a experimentar en primer lugar el futuro que le espera al planeta, debido a que ya están vivenciando las tensiones de vivir al borde de la extinción¹⁴¹.



Imagen n.º 10. Fotograma de *Isla* del proyecto *Principio de incertidumbre*, de Alicia Pardilla¹⁴².

La artista grancanaria expresa el sentido de la incertidumbre a través de un vídeo en el que se observa su cuerpo flotando y sin rumbo determinado, a través de un plano elevado, trasladando la impresión de su leve presencia frente a la amplitud del paisaje acuoso. El cuerpo es, entonces, la isla que sobrevive y permanece a pesar de las circunstancias y los cambios. Esta capacidad de salir a flote y de existir a la deriva se enlaza con la sucesión de relatos que han rodeado y rodean a la noción insular, ampliamente leída desde relatos míticos y exóticos, a los que hoy se une el relato de la emergencia climática.

138 CRUZ (2019), p. 24; GUIJOSA, CRUZ Y DELGADO (2014), p. 112.

139 CRUZ (2019), pp. 27, 53.

140 TORRES-SAILLANT (2004), p. 195.

141 GHOSH (2016), p. 62.

142 [Vídeo Performance, 7'45''] (2019). Recuperado de <http://www.aliciapardilla.com/p/proyectosperdi-unzapato.html> [26/05/2020].

En este sentido, las propuestas artísticas y líricas se asientan en alguna de las aristas que deja este espacio de incertidumbre y pesimismo, en el que se desmontan ciertos relatos modernos sobre la consideración de los seres, para proponer lecturas que desautoricen a estos, ante su subrayada falta de validez. Con dichas propuestas alcanzan, por un lado, la autorrepresentación negada desde las tradiciones míticas y colonizantes y, por otro, la deslegitimación de los modelos que han provocado la destrucción de la vida del planeta en general y de los entornos insulares en particular. Como estrategias para lograrlo, por ejemplo, toman componentes ampliamente presentes en la tradición que se pretende cuestionar –como algunos procedentes de los mitos clásicos– y subvierten el sentido que les ha sido otorgado, generando «nuevos modos representacionales desde el discurso»¹⁴³. Ello encuentra como efecto la contradicción a la proyección semántica que había sido legitimada por un orden dado «para la instauración y perpetuación de las relaciones de poder»¹⁴⁴. Surgen así resistencias y alternativas creativas, como en el caso del citado «Poema para Yahaira» de Jiménez-Vera¹⁴⁵ o el final del poema «El rompeolas» de Mara Pastor con estos versos: «... y sopesar los pedazos de la isla, / sus metales pesados, / los seres queridos que se van; / pensar, desde otra orilla, en la sobrevivencia, / y entre tantos aedes, en el amor»¹⁴⁶. En ellos asoman otros parámetros de existencia en el lugar, más centrados en el cuidado –en el sentido ético¹⁴⁷–, contradiciendo radicalmente el pasado de plantación y extracción contra la naturaleza¹⁴⁸ y apelando a la necesidad de incluir tanto a los seres humanos como a los no humanos que la conforman. De manera que la vida que continúa mientras sube el nivel del mar, mientras se suceden réplicas a antiguas colonialidades, no parece conformarse con el pesimismo y con el peligro de la extinción como fin absoluto, atreviéndose a habitar *en* y *con* el territorio obviado, una vez más.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (1998 [1995]). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. California: Stanford University Press.
- ALAIMO, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- ARANDA, V. (ed.) (2019). *Conjugar el verbo arena. Poesía dominicana actual*. Madrid: Editorial Polibea.
- ASCHROFT, B.; GRIFFITHS, G. & TIFFIN, H. (2000). «Introduction». En BRYDON, D. (ed.), *Postcolonialism. Critical concepts in literary and cultural studies*. Londres y Nueva York: Routledge, vol. 1, pp. 47-56.
- BECKMAN, E. (2013). *Capital Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota.
- BERNAL, D. (2016). «La palabra naciente. Algunas notas sobre la joven poesía canaria». En DOMÍNGUEZ LUIS, C. (ed.), *Poesía canaria actual. Antología 1960-1992*. Córdoba: La manzana poética, pp. 23-32.
- BRAIDOTTI, R. (2017). «Four Theses on Posthuman Feminism». En GRUSIN, R. (ed.), *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 21-48.
- BRAIDOTTI, R. & HLAVAJOVA, M. (2018). *Posthuman Glossary*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc.
- CAMPO HERNÁNDEZ, T. (2012). «The Tide». *Tercio Creciente*, núm. 1, pp. 22-30.
- CASTRO-GÓMEZ, S. y GROSFUGUEL, R. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

143 PINO REINA (2018), p. 55.

144 PINO REINA (2018), p. 73.

145 JIMÉNEZ-VERA (2017B), p. 36.

146 PASTOR (2018), p. 59.

147 FLYS JUNQUERA (2013), pp. 93-96; WARREN & CHENEY (1991), p. 188.

148 DELOUGHREY (2019), p. 7.

COLEBROOK, C. (2017). «We Have Always Been Post-Anthropocene: The Anthropocene Counterfactual». En GRUSIN, R. (ed.), *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 1-20.

CRUZ, A. (2012). *El cadáver de la sirena*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea.

CRUZ, A. (2019). *Si la arena resiste*. Huelva: Versátiles.

DE LA CADENA, M. (2015). «Uncommoning Nature». *E-flux*. Recuperado de <http://supercommunity.e-flux.com/texts/uncommoning-nature/> [Fecha de consulta: 30/05/2020].

DE LA DURANTAYE, L. (2009). *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*. California: Stanford University Press.

DELGADO, N. C. (2017). *Apenas un cántaro*. Bayamón: Ediciones Aguadulce.

DELGADO, N. C. (2019). *Periodo especial*. Bayamón: Ediciones Aguadulce.

DELOUGHREY, E. M. (2019). *Allegories of the Anthropocene*. Durham: Duke University Press.

FLYS Junquera, C. (2013). «“Las piedras me empezaron a hablar”: Una aplicación literaria de la filosofía ecofeminista». *Feminismo/s*, núm. 22, pp. 89-112.

FREUD, S. (2001 [1914]). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17. Londres: Vintage Books.

GARCÍA, M. J. (2019). «Orillas y descontextos». *En rojo*. Recuperado de: <https://www.claridadpuertorico.com/orillas-y-descontextos-el-no-lugarde-cindy-jimenez-vera/> [Fecha de consulta: 15/10/2019].

GARCÍA RAMOS, J.-M. (1996). *Por un imaginario atlántico*. Barcelona: Montesinos.

GARCÍA RAMOS J.-M. (2012). «Introducción al imaginario narrativo atlántico. El caso de José Antonio Rial». En GARCÍA RAMOS, J.-M. (coord.), *Sobre el imaginario narrativo atlántico*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre-Guanarteme, pp. 9-34.

GHOSH, A. (2016). *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.

GÓMEZ-BARRIS, M. (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press Books.

GRUSIN, R. (ed.) (2017). *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GUIJOSA, D.; CRUZ, A. y DELGADO, S. (2012). «Leyendo el turismo, 3 poetas: *Plaquette Puerto de la Cruz*». *Nexo. Revista intercultural de Arte y Humanidades de la Sección de Estudiantes y Jóvenes Investigadores y Creadores del IEHC*, núm. 9, pp. 64-67.

GUIJOSA, D.; CRUZ, A. y DELGADO, S. (2014). *Planeta turista*. Madrid: Ediciones Amargord.

HARAWAY, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

HEISE, U. K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Nueva York: Oxford University Press.

IZQUIERDO, L. (2017). «Entre Escila y Caribdis: la travesía del ensayo latinoamericano». *MLN*, núm. 2 (vol. 132), pp. 316-328.

JIMÉNEZ-VERA, C. (2017a). *Islandia*. Bayamón y San Juan: Ediciones Aguadulce y Disonante.

JIMÉNEZ-VERA, C. (2017b). *No-lugar*. Bayamón: Ediciones Aguadulce.

LEWIS, R. & MILLS, S. (2003). *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*. Nueva York: Routledge.

LEWIS, S. L. & MASLIN, M. A. (2015). «Defining the Anthropocene». *Nature*, núm. 7542 (vol. 519), pp. 172-180.

LOYNAZ, D. M. (2000 [1953]). *Poemas sin nombre*. Pinar del Río: Ediciones Hermanos Loynaz.

LUGONES, M. (2008). «Colonialidad y género». *Tabula Rasa*, núm. 9, pp. 73-101.

- MALDONADO-TORRES, N. (2007). «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo del concepto». En CASTRO-GÓMEZ, S. y GROSFUGUEL, R. (ed.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, pp. 127-167.
- MARRERO HENRÍQUEZ, J. M. (2004). «Del turista textual al lector ecológico». En DE SANTA ANA, M. (ed.), *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*. Tegui: Fundación César Manrique, pp. 15-38.
- MCCLINTOCK, A. (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.
- MEDINA RÍOS, J. (2009). *Huecos de araña*. La Habana: Ediciones Unión.
- MEDINA RÍOS, J. (2013). *Anémona*. Villa Clara: Sed de Belleza.
- MIGNOLO, W. D. (2004). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MITMAN, G. (mod.) (2019). *Reflections on the Plantationocene. A conversation with Donna Haraway & Ann Tsing*. Madison: University of Wisconsin.
- MORETTI, F. (2013). *The Bourgeois. Between History and Literature*. Londres y Nueva York: Verso.
- MYERS, N. (2017). «From the Anthropocene to the Planthropocene: Designing Gardens for Plant/People Involution». *History and Anthropology*, núm. 3 (vol. 28), pp. 297-301.
- PARDILLA, A. (2019). Recuperado de <http://www.aliciapardilla.com/p/colaboracionbar-montenegro.html> [26/05/2020].
- PASTOR, M. (2015). *Sal de magnesio*. Río Piedras: La secta de los perros.
- PASTOR, M. (2018). *Falsa heladería*. Bayamón: Ediciones Aguadulce.
- PINNIX, A. (2019). «Sargassum in the Black Atlantic: Entanglement and the Abyss in Bearden, Walcott, and Philip». *Atlantic Studies*, núm. 4 (vol. 16), pp. 423-451.
- PINO REINA, Y. (2018). *Hilando y deshilando la resistencia (pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía)*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- PORTALATÍN RIVERA, N. (2017). «Parques, casas, regresos y sal de magnesio: breve acercamiento a la poesía de Karen Sevilla, Janette Becerra, Jocelyn Pimentel y Mara Pastor». *Prisma. Revista interdisciplinaria. Universidad Interamericana de Puerto Rico. Recinto de Arecibo*, año 21, pp. 10-22.
- RAMOS RUBÉN, S. (2019). «Trabajo de campo de Rosaura Rodríguez: el luto del paisaje, la memoria de la naturaleza y el sentido de pertenencia». En *Catálogo Trabajo de campo. Rosaura Rodríguez, 15 de marzo – 1 de junio de 2019*. San Juan: Museo de Arte contemporáneo de Puerto Rico.
- RICARDO, M. (2018). *La ciudad de los reflejos*. Inédito.
- RODRÍGUEZ, R. (2019). *Trabajo de campo. Rosaura Rodríguez, 15 de marzo – 1 de junio de 2019*. San Juan: Museo de Arte contemporáneo de Puerto Rico.
- SEGALEN, V. (1986 [1904]). *Essai sur l'exotisme*. París: Librairie Général Française.
- TORRES-SAILLANT, S. (2004). «El Caribe frente al discurso occidental». En DEMAESENEER, R. y VAN HECKE, A. (ed.), *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, pp. 181-197.
- TOUMSON, R. (2004). *L'utopie perdue des Îles d'Amérique*. París: Honoré Champion Editeur.
- VEGA, C. (2004). «Paisajes de tránsito: invenciones de la mirada turística». En DE SANTA ANA, M. (ed.), *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*. Tegui: Fundación César Manrique, pp. 39-53.
- VILCHES NORAT, V. (2019). «Del preferir decir de *Falsa heladería*». *Cruce, Edición Especial: Asuntos de Género*, 15 de marzo, pp. 90-95.
- WARREN, K. J. & CHENEY, J. (1991). «Ecological Feminism and Ecosystem Ecology». *Hypatia*, núm. 1 (vol. 6), pp. 179-197.