

Pie de página¹⁴

¹⁴ Revista literaria
de creación
y crítica

El pharmakon en la novela *El amante*, de Marguerite Duras Toala Experiencia y conciencia de lo sagrado en *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío Vimos De Yoknapatawpha, Mississipi, a Matavilela, Guayaquil Báez Ser mala hierba Ulloa Diario de Nemo Concha De las familias gigantes Casanella El manzano Canales Estás floreciendo Santos Madre(s) herida(s) Carvajal Vademécum Rodríguez Frondas y fauces Mejía Guía de disecciones Morán Poemas del libro un silencio tan blanco Guzmán La nieve es la fiesta de lo invisible Carvajal La poesía de Jorge Martillo Monserrate Vallejo La ira es una forma de duelo para los pobres de la tierra Ortega París 5, de Liliana Miraglia Cedeño Aproximación a la belleza literaria y la verdad Carrión

14 / Guayaquil
I semestre 2025
ISSN 2631-2824

Pie de página¹⁴

¹⁴Revista literaria
de creación
y crítica

IArtes
EDICIONES



Rector: William Herrera

Vicerrectora Académica: Olga del Pilar López

Directora de la Escuela de Literatura: María Alejandra Zambrano

**Los artículos de esta revista han sido evaluados
mediante revisión por pares doble ciego.**



Dirección: Verónica Andrade Aguilar

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de estilo: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes
I Semestre 2025
ISSN 2631-2824

Directora: Cecilia Velasco

Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO EDITORIAL

Darío Henao
Andrés Landázuri
Lucila Lema
Adriana Rodríguez Pérsico
Raúl Serrano
Emmanuel Tornés
Jackeline Verdugo
Raúl Vallejo

Universidad del Valle (Colombia)
Universidad de las Artes (Ecuador)
Universidad de las Artes (Ecuador)
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)
Universidad de La Habana (Cuba)
Universidad de Cuenca (Ecuador)
Academia Ecuatoriana de la Lengua

CONSEJO ASESOR

Cecilia Ansaldi
Luz Mary Giraldo
Fernando Iwasaki
Manuel Medina
Carmen de Mora
William Ospina
Humberto Robles † (1938-2021)
Saúl Sosnowskyj

Universidad Católica de Guayaquil (Ecuador)
Universidad Nacional de Colombia (Colombia)
Universidad Loyola Andalucía (España)
University of Louisville (Estados Unidos)
Universidad de Sevilla (España)
Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)
Northwestern University (Estados Unidos)
University of Maryland (Estados Unidos)



Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica ha nacido de la confluencia de intereses en la investigación y la creación literarias que alienta a la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes.

Pie de Página es una revista arbitrada cuyo objetivo es abrir un espacio amplio para el debate crítico de los especialistas y para la difusión de textos literarios. Su frecuencia será semestral, con la posibilidad de publicar números monográficos.

Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, CP 090313, Ecuador
Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062
piedepagina@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

Nota al margen

Cecilia Velasco

7

ARTÍCULOS

El pharmakon en la novela El amante, de Marguerite Duras

Darashea Toala Vera

11

Experiencia y conciencia de lo sagrado en *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío

Víctor Vímos

29

De Yoknapatawpha, Missisipi, a Matavilela, Guayaquil

Marcelo Báez Meza

47

DOSIER

Ser mala hierba

Michelle Ulloa Landívar

70

Diario de Nemo. Fragmentos

Franco D. Concha

75

De las familias gigantes

Laura Casanella

81

El manzano. (Breve monólogo de las Hijas de Eva)

Melissa Canales Quiroz

83

Estás floreciendo

Marcela Santos

86

Madre(s) herida(s)

Eliana Carvajal

89

Vademécum

Cuqui Rodríguez

97

Frondas y fauces

Tamara Mejía

101

MISCELÁNEA

Guía de disecciones Cesia Morán	115
Selección de poemas del libro <i>un silencio tan blanco</i> Valeria Guzmán	119
La nieve es la fiesta de lo invisible Iván Carvajal	131
La poesía de Jorge Martillo Monserrate: del infierno amoroso, ebrio y vital, y la confrontación con la muerte Raúl Vallejo	139
La ira es una forma de duelo para los pobres de la tierra. <i>Manuscrito de vna corónica inconclusa</i> (2025), de Raúl Vallejo Alicia Ortega Caicedo	149
<i>París 5</i> , de Liliana Miraglia Geomara Cedeño Pesantez	157
Aproximación a la belleza literaria y la verdad Carlos Carrión	161

Nota al margen

El presente número de nuestra revista, correspondiente al primer semestre de 2025, se honra con tres artículos: el primero escrito por Darashea Toala Vera, quien tanto en el pregrado como en el posgrado es parte de nuestra institución de educación superior, la Universidad de las Artes: es licenciada en Danza, magíster en Artes Escénicas y está a punto de obtener otra licenciatura; claro, en Literatura. El artículo se titula «*El pharmakon en la novela El amante*, de Marguerite Duras». En él, Toala Vera lleva a cabo un análisis de ciertos personajes claves, así como de las relaciones familiares en el cosmos creado por la inmortal autora francesa, para demostrar que pueden cumplirse nociones contradictorias como ser el daño, el remedio y la víctima propiciatoria; otros conceptos centrales son el de lo abyecto y el nodo, de la mano de Kristeva y Derrida, para que los lectores volvamos la mirada a la desafiante novela de Duras, publicada por primera vez en 1984.

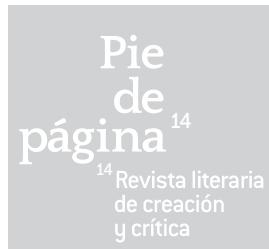
Nos honramos, asimismo, con un artículo de Víctor Vimos, quien se ocupa de revisar un clásico hispanoamericano, Rubén Darío, en su libro *Cantos de vida y esperanza*. Su núcleo de interés radica en la diferenciación entre el tiempo histórico y el tiempo cíclico, representados en los poemas que componen el libro citado. Argumenta Vimos que la experiencia aparece como la evaluación de hechos que ocurrieron en la historia del individuo, mientras la conciencia resulta de una reflexión permanente del individuo en el presente. Tras revisar las afirmaciones de algunos estudios del poeta nicaragüense, nuestro colaborador plantea que en *Cantos de vida y esperanza* se desarrolla un vínculo renovado con lo sagrado. El giro modernista en el pensamiento de Rubén Darío habrá de influir en varios poetas hispanoamericanos posteriores.

El artículo con el que se cierra nuestra sección de artículos académicos es el de Marcelo Báez Meza, escritor de ficción, experto en cine y catedrático, cuyo sugerente título es: «De Yonapatawpha, Missisipi, a Matavilela, Guayaquil». Como puede colegirse, Báez Meza establece un paralelismo entre el condado ficticio creado por William Faulkner y el barrio vibrante del gran escritor guayaquileño y ecuatoriano Jorge Velasco Mackenzie. Los dos universos ficcionales cuentan con mapas, diseñados por su propio creador (Faulkner), o por un ávido e inolvidable lector, en el caso de la «Matavilela», de *El Rincón de los Justos*, de Velasco Mackenzie.

Los invitamos a sumergirse en el pensamiento vivo de los colaboradores: Marcelo Báez Meza, Víctor Vimos y Darashea Toala, quienes vuelven su mirada original y atenta a obras que merecen la renovada atención de lectores y críticos.

Artículos





14/ Guayaquil
I semestre 2025
ISSN 2631-2824

El *pharmakon* en la novela *El amante*, de Marguerite Duras

Darashea Toala Vera
Universidad de las Artes
cristina.toala@uartes.edu.ec

Resumen

El concepto de *pharmakon* sirve como guía para analizar el papel de la madre en la novela *El amante* (la primera edición es de 1984), de Marguerite Duras¹, en la que la figura materna se presenta como un personaje dominante, cuya complejidad la convierte en una influencia contradictoria: alguien que desestabiliza emocionalmente a sus hijos, pero que también articula la trama mediante su intento de desplazar el dolor hacia el pasado, en torno a la muerte. Este ensayo plantea que la madre encarna la noción de *pharmakon* al ser simultáneamente remedio, veneno y chivo expiatorio en las relaciones familiares. A partir de esta hipótesis, se de-

¹ Marguerite Duras, *El amante*, traducido por Ana María Moix (Barcelona: Tusquets, 1992).

sarrolla un análisis que explora la construcción del personaje desde su interacción con los demás, su contexto social y su posible estado psicológico. Además, el artículo se complementa con referencias teóricas sobre lo abyecto, los nodos de constelación, y elementos como la fantasía y la ficción, que atraviesan la novela en su totalidad.

Palabras clave: abyecto, madre, muerte, nodos, *pharmakon*

Abstract

The concept of *pharmakon* serves as a guide to analyze the role of the mother in Marguerite Duras' novel *The Lover*. In this work, the maternal figure is portrayed as a dominant character whose complexity makes her a contradictory influence: someone who emotionally destabilizes her children, but also drives the plot through her attempt to push pain into the past, related to death. This essay argues that the mother embodies the notion of *pharmakon* by simultaneously being a remedy, poison, and scapegoat in the family dynamics. Based on this hypothesis, an analysis is developed that explores the character's construction through her interactions with others, her social context, and her possible psychological state. Additionally, this is complemented with theoretical references to the abject, constellation nodes, and elements like fantasy and fiction, which permeate the novel as a whole.

Keywords: abjetct, death, mother, nodes, *pharmakon*

«A veces duraba, a veces desaparecía con la noche.
He tenido la suerte de tener una madre desesperada
por un desespero tan puro que incluso la dicha de vivir, por
intensa que fuera, a veces, no llegaba a distraerla por completo.
Lo que siempre ignoré es la clase de hechos concretos que cada
día la obligaban a abandonarnos de ese modo».

EL AMANTE, MARGUERITE DURAS

A lo largo de la novela, la protagonista, y a la vez narradora, realiza una introspección de sus recuerdos y describe, en gran parte de la obra, la compleja relación que mantuvo con su madre, marcada por un vínculo indeterminado de amor, odio, admiración y rechazo. Al inicio, menciona a una mujer que se caracterizaba por un fuerte sentido de responsabilidad y sacrificio, capaz de garantizar un futuro para sus hijos en medio de la pobreza y la desdicha. No obstante, esas intenciones iniciales se desvanecieron con el tiempo, y dieron paso a un entorno de miserias y sueños reducidos a mendrugos. La hija, además, reconoce cómo su madre fue arrastrada por una sociedad que la aminoró a la desesperación, y esa situación parece transmitirse como un reflejo traumático a sus hijos.

Desde esta perspectiva, el personaje de la madre se posiciona como un contenedor que guarda afectos, secretos, fantasías, frustraciones, deseos propios y ajenos. Al contar su vida, la hija intenta abrir ese contenedor, explorar lo que allí se guarda y, en cierto modo, reconfigurar su propio lugar subjetivo en relación con esa herencia afectiva que la atraviesa y la constituye. De este modo, la novela muestra un sufrimiento individual que se enraíza desde las condiciones sociales y económicas, y el trauma materno heredado en el inconsciente familiar. A pesar de que el título de la obra remite al amante de Cholen, lo que realmente estructura el relato es la presencia materna: el amante aparece como una excusa narrativa, consecuencia de las acciones que la madre llegó a representar.

Breve recorrido sobre el término *pharmakon*

El término *pharmakon* (φάρμακον) se traduce como remedio o veneno, dos conceptos opuestos que coexisten y, curiosamente, se complementan. Uno de sus primeros registros aparece en la *Odisea*, específicamente en el canto IV cuando Helena mezcla en el vino una sustancia llamada *pharmakon nepentes*, descrita como una droga capaz de aliviar la tristeza y el dolor al inducir el olvido de las penas.² Un consuelo que, más que sanar, suspende el sufrimiento. Más adelante, en el diálogo *Fedro*, Platón retoma este término para referirse a la escritura. En el pasaje en que se relata el mito de Theuth y Thamus, se menciona que Theuth presenta la escritura como un remedio que preserva el conocimiento. Sin embargo, el rey Thamus advierte que, en realidad, la escritura actúa como un veneno, porque debilita la memoria y el pensamiento crítico al hacer que las personas dependan de inscripciones externas en lugar de cultivar una memoria activa.³

14

Derrida, en su ensayo *La farmacia de Platón*, comenta lo siguiente: «Nada resulta aquí de una sola pieza y el Fedro juega también, en su escritura, a salvar —lo que es también perder— a la escritura como el mejor, el más noble, juego»⁴. En este caso, Derrida insiste en que Platón no habla desde un lugar de denuncia de la escritura, sino que se burla de ella mientras la usa, la dramatiza, la escenifica, incluso la reinventa. Asimismo, señala que la noción de *pharmakon* tiene una red de sentidos que interactúan entre sí, apuntando a una experiencia más liminal que puede sanar o dañar. «Entonces aparecerá mejor, esperamos, esa polisemia regulada que ha permitido, por alabamiento, indeterminación o sobredeterminación, pero sin contrasentido, traducir la misma palabra por “remedio”, “veneno”, “droga”, “filtro”, etcétera»⁵.

2 Homero, *La Odisea* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 55.

3 Platón, *Fedro* (Madrid: Ediciones Akal, 2010), 207.

4 Jacques Derrida, *La farmacia de Platón* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1975), 97.

5 Derrida, *La farmacia...*, 104–105.

En el Antiguo Testamento de la Biblia, precisamente en el libro de Levítico (capítulo 16: 7-10), dentro del contexto de la antigua Israel y la religión judía, se describe el ritual del Día de la Expiación (Yom Kipur), en el cual el sumo sacerdote Aarón debía tomar dos cabritos. Uno de ellos se ofrecía como sacrificio a Dios para hacer expiación por los pecados del pueblo, y su sangre se usaba para purificar el santuario, el altar y la comunidad. El otro cabrito, en cambio, era elegido para ser el chivo expiatorio; sin embargo, este no era sacrificado, sino que el sacerdote ponía sus manos sobre su cabeza y confesaba sobre él todos los pecados del pueblo. Luego, el cabrito era enviado al desierto. De esta forma, se creía que, al llevar los pecados del pueblo, los expulsaba, restaurando así la relación con Dios.⁶ En consecuencia, la imagen del chivo expiatorio se presenta como figura encargada de purificar a la comunidad, donde el acto de sacrificio es, a la vez, una solución (la salvación del grupo) y una manifestación de un problema (la expulsión de un elemento considerado dañino).

A través de este recorrido que he presentado, se percibe que el término *pharmakon* se entrelaza con la condición humana: puede detener el sufrimiento, pero también intensificarlo; señala una experiencia liminal, situada en el umbral entre lo curativo y lo destructivo; y no solo ofrece una posibilidad de salvación, sino que implica también una forma de expulsión. De esta manera, su efecto depende tanto del contexto como de la mirada que lo interpreta: lo que sana puede herir, y lo que se rechaza puede, paradójicamente, sostener. El *pharmakon*, en sí, no es solo una dualidad; más bien es una tensión. De hecho, entre esos dos polos —remedio y veneno— hay algo que pasa, algo que produce efecto, algo que transforma. Y ese algo es lo que afecta al sujeto, a la comunidad, al lenguaje y al pensamiento. Es una especie de espejo turbio que nos muestra algo de nosotros mismos —nuestro deseo de curarnos, de expulsar lo malo, de encontrar un origen o una solución— y al mismo tiempo nos desestabiliza.

⁶ *La Biblia. Reina Valera* (Madrid: Sociedad Bíblica, 2020), 76.

El inconsciente como *pharmakon*

Leído como *pharmakon*, el inconsciente proyecta una doble naturaleza: por un lado, al procesar experiencias traumáticas y resolver conflictos internos, actúa como remedio, el cual funciona como un espacio de trabajo mental, a modo de laboratorio, donde se guarda, procesa y resignifica lo que el yo consciente no puede afrontar; por otro, funciona como veneno al fomentar la represión —mecanismo que protege al yo expulsando lo intolerable de la conciencia— y perpetuar el malestar mediante la repetición de síntomas, fobias y compulsiones. En la novela *El amante*, de Marguerite Duras, el personaje de la madre personifica esta dualidad, al ser representada como un remedio y un veneno; y, a su vez, ella misma busca su propio *pharmakon* en la vida de su hijo mayor.

Este aspecto influye en cómo la protagonista comprende las relaciones sentimentales o de apego. De cierto modo, la joven adopta una tristeza que refleja la de su progenitora, quien parece ser la fuente de su desdicha, al punto de arrebatarle todo sueño. En cierto momento, la protagonista confiesa el deseo de castigarla quitándole su objeto de amor más preciado: la vida del hijo mayor. Esto, y durante toda la novela, presenta un vínculo particular que la madre construye con el primogénito, ya que, al ser el primer hijo, lo más probable es que él represente la experiencia y sensación nostálgica del primer contacto con lo materno, sensación que también está inevitablemente entrelazada con los recuerdos del difunto esposo.

La concepción del amor, en este caso materno, se proyecta en la figura del hijo mayor, en quien se intensifica la promesa de una continuidad afectiva. Al volverse dependiente de ese lazo afectivo, el amor que ella le profesa adquiere un carácter posesivo, casi sagrado, que termina por contaminar el ambiente familiar. En relación con la pérdida, Fabiola Martínez describe el amor de la siguiente manera:

El amor puede pensarse como aquello que complementa, aquello que muestra al sujeto una imagen de no falla. El amor romántico es entendido como lo que se busca dar al otro, esa entrega total que fortalece la idea de completud, que no deja lugar a la diferencia. En el mejor de los casos, esta idea de amor permite la búsqueda. La búsqueda hace referencia de algo que falta y, por lo tanto, hay una experiencia de pérdida a la cual se hace referencia. La pérdida es una experiencia que inaugura la forma en cómo se asumirán el resto de las pérdidas posteriores. Cuando se pierde un objeto se forma un resto de aquello de lo que fue, conjugado con la fantasía de lo que quisiera que volviera a ser. La búsqueda no parte de la relación con el objeto, sino que parte de la ficción, un resto y la fantasía. La fantasía se entrelaza con la representación de aquello que deja la experiencia en el acervo de sensaciones que se enlazan con lo que es permitido pasar a la conciencia. Es allí que el resto funge como un ideal para la búsqueda del objeto perdido.⁷

17

En consideración a esto, se percibe que no ama al hijo en su alteridad, sino como parte de sí misma, como si él fuera un objeto indispensable para sostener su identidad. En términos psicoanalíticos, esto puede pensarse como una forma de narcisismo invertido: el hijo como reflejo idealizado de la madre. Este tipo de amor puede volverse opresivo, y provocar tensiones dentro del núcleo afectivo, puesto que niega la autonomía del hijo y desplaza a los otros miembros del hogar. Además, el amor no se dirige a un objeto (persona) real, sino a un objeto (persona) fantaseado, reconstruido por el sujeto a partir de pérdidas pasadas.

Adicionalmente, es posible que se encuentre atrapada en un duelo eterno. Frente a esto, la protagonista recalca que su

⁷ Fabiola Martínez Chimal, «Pharmakon, Remedio y Veneno», video de YouTube, Instituto Psicoanalítico Nezahualcóyotl, 27 de marzo de 2020.

madre se encontraba en un estado de locura, reconocido solo por la sirvienta y el hijo mayor. En la novela, la narradora reflexiona lo siguiente:

Cuando mi padre estaba ya muy enfermo, tan a punto de morir, al cabo de pocos meses. ¿Acaso acababa de enterarse que también ella, a su vez, estaba enferma del mismo mal del que él moriría? Las fechas coinciden. Lo que ignoro, igual que debía de ignorarlo ella, es la naturaleza de las evidencias que la asaltaban y que hacían aparecer ese desánimo. ¿Era la muerte de mi padre, ya presente, o la del día? ¿El hecho de poner en tela de juicio ese matrimonio? ¿Ese marido? ¿Esos hijos? ¿O algo más general que todo ese haber?⁸

18

Este modo de represión pudo ser empleado como un mecanismo para eliminar cualquier forma de pensamiento no aceptado de la conciencia. Debido a esto, la figura del hijo se convierte en un *pharmakon*: un remedio al ser su razón para vivir, pero también un veneno debido a los conflictos que su actitud genera. Esto se evidencia cuando la protagonista menciona: «Es por él por quien mi madre quiere seguir viviendo, para que siga comiendo, para que duerma abrigado, para que siga oyendo pronunciar su nombre»⁹.

El concepto de *pharmakon* aplicado al inconsciente provoca una ruptura que cuestiona la condición mental que posee y el estado mental durante y después de la muerte de su esposo. En correspondencia, Leonardo Eliecer Tarqui, en su libro *Phármakon: Conciencia de lo Inconsciente*, toma de referencia la teoría freudiana para analizar la energía psíquica en relación con las fases de la conciencia:

Eros el “instinto de vida”, motiva los comportamientos de mantenimiento de la vida y el amor; al principio, Freud sintió

8 Duras, *El amante*, 11.

9 Duras, *El amante*, 40.

que toda libido era de esta clase, y es la energía descrita por lo general en su teoría. Más tarde, postuló una segunda forma de energía psíquica, también innata. Thánatos, “el instinto de muerte”, es una fuerza destructiva que nos dirige de manera inevitable hacia la muerte, el último alivio a la tensión de vivir; motiva toda clase de agresiones, incluyendo la guerra y el suicidio.¹⁰

Desde este punto de vista, la madre parece atrapada entre estos dos enfoques. Por un lado, lucha por la vida y el bienestar de su hijo, lo cual le otorga un propósito que la conecta con Eros. Sin embargo, ese mismo vínculo puede recordarle su incapacidad para garantizar un futuro mejor, activando Tháñatos, lo cual la lleva a un estado de sufrimiento y, posiblemente, a comportamientos o actitudes que transmiten su propia desesperación a los demás. Paralelamente, su percepción de la muerte, o cómo entiende y confronta la pérdida, también complica este conflicto. Por ello, es posible que vea la muerte no solo como una amenaza externa, sino como una fuerza interna inevitable, lo que acrecienta su estado emocional y genera una extrañeza que afecta tanto su comportamiento como su relación con su familia.

Un episodio que complementa con esta reflexión se centra en el pasado, la muerte y la memoria de la madre:

Unos días después de la muerte de su marido, también en plena noche, mi madre se encontró frente a la imagen de su padre, de su propio padre [...] Dice: lo he llamado como cuando era niña. Dice: no he tenido miedo. Corrió hacia la desaparecida imagen. Los dos murieron a la hora y fecha de los pájaros y de las imágenes. De ahí, sin duda, la admiración que

¹⁰ Leonardo Eliecer Tarqui Silva, *Phármakon: Conciencia de lo Inconsciente* (Cuenca: Universidad Nacional de Loja, 2022), 15-16.

sentíamos hacia la sabiduría de nuestra madre, en todas las cosas, comprendidas las de la muerte.¹¹

Esta sabiduría transmite un peso emocional que los hijos heredan. Ella parece legarles no solo su comprensión de la muerte, sino también su duelo y su conflicto interno entre la vida y la autodestrucción; en otras palabras, un *pharmakon*. A su vez, su papel puede relacionarse con lo abyecto, término que Julia Kristeva define como «aquel que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto»¹². A partir de esto, la madre encarna esta noción al desestabilizar las fronteras emocionales y psicológicas en su entorno familiar. Como se lo indicó anteriormente, su relación con la muerte, el duelo y el impacto que esto tiene en sus hijos es un claro ejemplo de cómo lo abyecto se manifiesta en la narración. No solo se altera la identidad de los personajes, se altera también el marco narrativo en el que se desarrolla la historia.

Al retomar el enfoque de Fabiola Martínez, se puede comprender que el personaje materno atraviesa una fantasía entendida como una escena inconsciente que da forma al deseo, un montaje interno que organiza aquello que desea, teme, busca o repite. En este sentido, lo que ella percibe como un remedio podría ser, en realidad, un elemento fantaseado que le permite sostenerse psíquicamente, pero que también contiene lo que la hiere o la empuja a reproducir el malestar. La ficción, aunque cercana a la fantasía, implica una narración construida para dar sentido a la pérdida o la carencia; calma, pero también engaña y encierra, al ofrecer una verdad inestable. El resto, por su parte, es lo que queda tras la pérdida del objeto, una estela que la ma-

11 Duras, *El amante*, 19.

12 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1980), 11.

dre intenta volver a encontrar, enlazada con la fantasía de lo que ese objeto (persona) fue o pudo haber sido. Desde esta perspectiva, el hijo mayor se convierte en ese resto, en ese *pharmakon* que simboliza tanto la posibilidad de reparación como la fuente de dolor y repetición.

La madre como un *pharmakon*

La representación de la madre, desde la perspectiva de la protagonista, puede vincularse a la noción de *pharmakon* en algunas escenas, sobre todo cuando le advierte a su hija, con cierto realismo, lo siguiente: «Nunca podrás casarte aquí, en la colonia»¹³. Esta declaración no solo establece las consecuencias sociales de sus acciones, sino que también nos revela una relación con la sociedad que ha sido marcada por la pérdida de oportunidades y la necesidad de adaptación, lo que resulta en un completo fracaso. Al mismo tiempo, reafirma la individualidad de su hija al decir: «Les gustas también porque tú eres tú»¹⁴. Y, desde cierto punto de vista, esta afirmación engloba el rol materno como un remedio que fomenta la autonomía de la protagonista, pero también como un veneno que la expone a dilemas y tensiones emocionales que afectan su percepción de sí misma y de su entorno.

Este pensamiento se puede relacionar con la siguiente parte:

La madre permite a su hija salir vestida de niña prostituta. Y por eso también la niña sabe ya qué hacer para desviar la atención que se le dirige a ella, hacia la que ella dirige al dinero. Eso hace sonreír a la madre. Cuando busque dinero la madre no le impedirá hacerlo. La niña dirá: le he pedido

13 Duras, *El amante*, 48.

14 Duras, *El amante*, 48.

quinientas piastras para regresar a Francia. La madre dirá que está bien, que es lo que se necesita para instalarse en París, dirá: basta con quinientas piastras. La niña sabe que lo que hace, lo que hace ella, es lo que la madre hubiera deseado que hiciera su hija, si se hubiera atrevido, si hubiera tenido fuerzas para ello, si el daño que hacía el pensarla no estuviera presente cada día, extenuante.¹⁵

22

En este panorama, se percibe cómo la madre desestabiliza la identidad de la protagonista, lo que remite a la noción de lo abyecto, tal como lo define Kristeva. Este personaje no respeta las fronteras tradicionales de lo aceptable ni los roles convencionales asociados a su función. En cuanto a la relación con su hija, transgrede los límites de la protección materna al permitir, e incluso alentar, comportamientos que desafían las normas sociales. Esta ambivalencia, que desestabiliza tanto a la protagonista como al lector, sitúa a la madre en un lugar liminal entre el remedio y el veneno, el apoyo y la desolación. «Nos habíamos encontrado todos fuera de casa, haciendo cada cual lo que quería. Éramos unos desvergonzados»¹⁶.

En tales circunstancias, la complejidad de esta relación sugiere que ella guía a su hija hacia la independencia y le otorga la capacidad de enfrentar un mundo adverso, también la confronta con dilemas éticos y emocionales que la obligan a redefinirse de manera constante. Este proceso, que combina el legado materno con las decisiones individuales de la protagonista, entrevé las tensiones propias a las relaciones familiares en un contexto de pobreza, desigualdad y expectativas frustradas. Por lo tanto, el peso emocional de la madre —su desgaste, su extrañeza, su ritmo cansado ante la vida— parece transmitirse inevitablemente a

15 Duras, *El amante*, 16.

16 Duras, *El amante*, 26.

los hijos. «La extrañeza nos ha alcanzado también a nosotros, y la misma lentitud que se ha apoderado de mi madre también se ha apoderado de nosotros»¹⁷.

Al mismo tiempo, la madre y la hija también son percibidas como nodos de constelación que conllevan a una especie de redención. Walter Benjamin expone en su libro *Teoría sobre la historia y otros fragmentos* lo siguiente: «La idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención [...] el pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención»¹⁸. Este pensamiento que propone Benjamin se centra más en un tipo de redención que no tiene que ver con cuestiones religiosas, sino que es un asunto en el que el pasado se resuelve, se recupera o se hace comprensible de una manera que da sentido o justificación a las experiencias. Para ello, el pasado se encuentra en ese índice oculto que remite hacia el futuro con la intención de cerrar un ciclo, entender las pérdidas y reparar lo que ha sido destruido o perdido.

En el caso de la madre, ella actúa como un nodo que, con su sacrificio, sufrimiento y silencio, marca el pasado de la narradora. La protagonista la presenta como un personaje que simboliza tanto un remedio en su lucha por la supervivencia como un veneno en el dolor y la opresión que impone. La relación entre ambas se torna compleja, y en ese ámbito el pasado de la madre sigue influyendo en la vida de la hija, lo que genera un peso emocional que busca ser entendido y redimido. La narradora, al ser parte de este círculo de dolor, intenta cerrar el ciclo de sufrimiento heredado, al tiempo que busca comprender su identidad y la huella que la figura materna ha dejado en ella. En esta etapa, la redención se presenta como un intento de dotar de sentido a las experiencias, enfrentando el pasado y

17 Duras, *El amante*, 17.

18 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducido por Bolívar Echeverría (Méjico D. F.: Ítaca, 2005), 11.

buscando una reconciliación que no elimina el dolor, sino que lo organiza y justifica.

En las historias de mis libros que se remontan a la infancia, de repente ya no sé de qué he evitado hablar, de qué he hablado, creo haber hablado del amor que sentíamos por nuestra madre pero no sé si he hablado del odio que también le teníamos y del amor que nos teníamos unos a otros y también del odio, terrible, en esta historia común de ruina y de muerte que era la de nuestra familia, de todos modos, tanto en la del amor como en la del odio, y que aún escapa a mi entendimiento, me es inaccesible, oculta en lo más profundo de mi piel, ciega como un recién nacido.¹⁹

24

En definitiva, la madre actúa como un *pharmakon* que corre el discurso narrativo de esta novela: es sostén y herida, guía y abandono, consuelo y límite. A través de la escritura, la hija intenta redimir su pasado, marcado por la pobreza, el deseo y la falta y, al hacerlo, convierte el dolor en relato. Sin embargo, en ese mismo proceso, la madre queda también situada como chivo expiatorio de las tensiones emocionales, sociales e identitarias que atraviesan a la protagonista. Es en ella en quien recaen las contradicciones no resueltas, los afectos difíciles de elaborar, el síntoma que insiste. De esta manera, la figura materna se transforma en un resto que debe ser narrado para ser soportado: sacrificada simbólicamente para que la hija pueda constituirse.

Este sacrificio se vuelve evidente cuando la narradora confiesa: «Fue entonces cuando dejé a mi madre [...] Para mí murió de la muerte de mi hermano pequeño. Igual que mi hermano mayor. [...] Los abandoné»²⁰. La madre es expulsada al terreno de lo irrecuperable, del olvido necesario. Esta forma de expulsión

19 Duras, *El amante*, 16.

20 Duras, *El amante*, 17-18.

funciona como un intento de deshacerse simbólicamente de ese núcleo familiar para poder habitarse a sí misma, hallando un alivio frente a las tensiones que han marcado su forma de ser y de comprenderse.

Conclusión

A través de este análisis sobre la concepción de *pharmakon* en la novela *El amante*, es importante destacar que dicha dinámica gira en torno, o podría derivarse, de la muerte del padre de la protagonista. Como resultado, para evadir cualquier sensación de duelo, la madre proyecta en su hijo mayor el rol de *pharmakon*. Esto, a su vez, genera una profunda inestabilidad, lo que podríamos denominar lo abyecto, en la vida de los personajes. Con base a estos enfoques, en los que el hijo mayor se percibe como un *pharmakon* para la madre y la madre como un *pharmakon* para la hija, la posición del hijo menor queda atrapada en un dilema complejo, ya que no encarna la dualidad entre remedio y veneno. Ante esto, es curioso cómo la función de este personaje está definida por el sufrimiento: su madre y su hermano se convierten en venenos que lo afectan, pero, al mismo tiempo, no ofrecen cura alguna. En el intento del hermano menor por encontrar refugio en la hermana, quien podría actuar como un remedio emocional, ella no representa un veneno, pero tampoco logra ser una cura activa. Más bien, la relación con ella se convierte en un estado de afecto inactivo, marcado por la incapacidad de aliviar o transformar el dolor.

Finalmente, la noción de nodos de constelación propuesta por Benjamin permite reinterpretar la idea del *pharmakon* como un entramado de relaciones en las que los afectos contradictorios entre los personajes no buscan resolverse, sino coexistir en un tejido de significados como estrategia de supervivencia.

En lugar de eliminar el dolor o purificar el trauma, los personajes desarrollan mecanismos —a veces inconscientes— para soportarlo. Esa coexistencia con el sufrimiento, con los vínculos tóxicos u opuestos, se convierte en una forma de resistencia. De este modo, en *El amante*, la madre, la hija y también el hijo mayor son nodos de una constelación emocional que articula la tensión entre el veneno y el remedio: la madre, en su estado, desestabiliza y alimenta; la hija, como narradora, reordena el pasado en un intento de redención. En este proceso, la memoria actúa como un *pharmakon* propio: un acto que, al mismo tiempo, duele y sana, al confrontar las heridas del pasado en busca de una posible reconciliación y cierre.

Bibliografía

- Bejamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echeverría. México D. F.: Ítaca, 2005.
- Derrida, Jacques. *La farmacia de Platón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- Duras, Marguerite. *El amante*. Traducido por Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Homero. *La Odisea*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1980.
- La Biblia. Reina Valera*. Madrid: Sociedad Bíblica, 2020.
- Martínez Chimal, Fabiola. «Pharmakon, Remedio y Veneno». Video de YouTube. Instituto Psicoanalítico Nezahualcóyotl, 27 de marzo de 2020.
- Platón. *Fedro*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Tarqui Silva, Leonardo Eliecer. *Phármakon: Conciencia de lo Inconsciente*. Cuenca: Universidad Nacional de Loja, 2022.

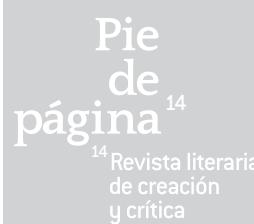
27

Darashea Toala Vera

Directora general de Piel Lírica. Licenciada en Danza, con maestría en Artes Escénicas por la Universidad de las Artes. Estudiante de Literatura. Sus principales investigaciones se vinculan con el discurso inter y transdisciplinar, dentro de la composición coreográfica. Ha establecido el concepto de espacio rítmico-común como una forma de transmitir e intercambiar conocimientos para la creación. Actualmente, su línea de investigación se centra en el yo transdisciplinar desde una perspectiva ontológica, epistemológica y metodológica.

Cómo citar este artículo:

Toala, Daraseha. «El pharmakon en la novela *El amante*, de Marguerite Duras». *Pie de Página* 14 (2025): 11-27.



14/ Guayaquil
I semestre 2025
ISSN 2631-2824

Experiencia y conciencia de lo sagrado en *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío

Víctor Vimos
The Ohio State University
vimosvimos.1@buckeyemail.osu.edu

Resumen

En *Cantos de vida y esperanza*, experiencia y conciencia son los conceptos con que Rubén Darío responde a la crisis que vive ante lo sagrado. En este artículo observo esa respuesta a partir de la diferenciación entre el tiempo histórico y el tiempo cíclico representados en los poemas que componen el libro. Argumento que la experiencia aparece como la evaluación de he-

chos que ocurrieron en la historia del individuo, mientras que la conciencia resulta de una reflexión permanente del individuo en el presente. En aprender y practicar esta reflexión está centrada la esperanza con la que el poeta se relaciona con el arte. Y genera, a partir de ese circuito, un vínculo renovado con lo sagrado. En mi lectura, resalto esta renovación como un giro modernista en el pensamiento de Darío, así como una puerta abierta para el devenir de proyectos poéticos posteriores en Hispanoamérica.

Palabras clave: poesía, sacralidad, modernismo, Darío

Abstract

Cantos de Vida y Esperanza shows to experience and consciousness as two concepts with which Rubén Darío responds to the crisis he experiences regarding the sacred. In this article, I examine this response through the differentiation between historical time and cyclical time represented in the poems of the book. I argue that experience appears as the evaluation of events that occurred in the individual's history, while consciousness results from the individual's ongoing reflection on the present. Learning and practicing this reflection is the foundation of the hope with which the poet relates to art. And from this mechanism, he generates a renewed connection with the sacred. In my reading, I highlight this renewal as a modernist turn in Darío's thought, and as a door opened by Rubén Darío for the future of subsequent poetic projects in Hispanoamérica.

Keywords: poetry, sacredness, modernism, Darío

Introducción

En esta investigación observo el libro *Cantos de vida y esperanza* (1905)¹ como campo de interacción entre las categorías de experiencia y conciencia en el contexto de la crisis que Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916) vive frente a lo sagrado. Argumento que esa relación conforma el marco dentro del que surge el concepto de esperanza. El poeta la concibe como una cualidad doble. Por un lado, la esperanza es el método de purga del pasado, pues implica aprender de lo ya vivido. Por otro lado, es una orientación frente al misterio del futuro a condición de que lo aprendido construya la conciencia del ser².

Estos parámetros de acción de la esperanza se fundamentan en la diferenciación que Darío hace entre el tiempo histórico y el tiempo cíclico. Y sobre ella se construye su vínculo con el arte. Sostengo que el proceso para construir este vínculo es una respuesta a la prolongada crisis que el poeta mantiene frente a las ideas de lo sagrado. Propongo que en CVE la concepción dariana de lo sagrado se desplaza desde una perspectiva que la observaba como una cualidad preexistente al hombre, hacia una perspectiva de emergencia, en la que lo sagrado se desprende de la acción individual del hombre en el campo creativo.

A lo largo de su vida, Rubén Darío intentó varias alternativas para enfrentar la crisis frente a lo sagrado.³ Thomas Ward⁴ y

1 En adelante me referiré a este libro como CVE.

Rubén Darío, *Obras completas* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007).

2 Cuando menciono el *ser* incluyo al ser humano en términos globales, materiales y espirituales.

3 En esta investigación delimito lo sagrado siguiendo tres principios. Uno, en línea de Mircea Eliade (1956), como aquello que por sus cualidades y calidades se diferencia de lo pagano. Dos, en línea de José de Guiber (2022), como aquello que al diferenciarse de esa manera implica consagración y pureza. Tres, en línea con Martín Buber (1949), como la unidad que los elementos anteriores permiten con lo divino. Considero estas líneas porque en la literatura revisada para este artículo se retrata la relación entre Rubén Darío y lo sagrado, a su vez, bajo tres perspectivas: primera, como un vínculo que lo diferencia de lo pagano; segunda, como una labor de entrega y confianza; tercera, como un camino que lleva a lo divino. En adelante, y a partir de estas coincidencias, este será el marco dentro del que me referiré a lo sagrado.

4 Thomas Ward, «El pensamiento religioso en Rubén Darío: un estudio en Prosas Profanas y Cantos de Vida y Esperanza», *Revista Iberoamericana* LV, n.º 146-147 (1989).

Pedro Barreda Tomás⁵ han explorado su relación con el erotismo como una de ellas. Los investigadores han mostrado la forma en que el poeta pretendió trascender el pecado humano hallando en el cuerpo la vía para retornar a la unidad celestial. Bajo esa perspectiva, el cuerpo ocupa una posición de ambigüedad: es el lugar del pecado y, a la vez, el lugar de su trascendencia. Y es el cuerpo de la mujer al que Darío consagra esa ambigüedad. Ward y Barreda Tomás apuntan que la mujer encarna las virtudes desprendidas de la voluntad de Dios, y relacionarse con ella es una vía para acceder a la salvación. En Darío, el erotismo se convierte en el medio para esta relación. Sin embargo, como observó Abelardo Bonilla en su minucioso estudio, una nueva crisis se desprende de esta fe en el cuerpo, al constatar que, como materia, la corporalidad es finita.⁶ La inminencia de la muerte arroja a Darío hacia una incertidumbre que oscurece el deseo y que escinde cualquier tentativa de futuro, pues, bajo esa perspectiva, todo acto, toda aspiración, encontrará límite en la muerte. En el fondo de estas preocupaciones está —y en ello coinciden Ward, Barreda Tomás, y Bonilla— la impotencia de Darío frente a la naturaleza de Dios y los dones que de él se desprenden y cuya imposibilidad de acceso le impiden la ansiada unidad celestial. Por lo tanto, su retorno a la armonía es cada vez menos posible.⁷ La investigación de Louis Bourne⁸, sin embargo, se distancia de estos enfoques. Él analiza las ideas de existencia y trascendencia bajo la concepción de fe con la que Rubén Darío estructura

5 Pedro Barreda-Tomás, «“Elementos religiosos en la poesía de Rubén Darío”. Homenaje a Rubén Darío», en *Memorias del XIII Congreso de Literatura Iberoamericana* (Los Ángeles: University of California, 1967).

6 Abelardo Bonilla, *América y el pensamiento poético de Rubén Darío* (San José: Editorial Costa Rica, 1967).

7 Thomas Ward vincula esta armonía con el don divino mayor al que Darío aspiraba a través del ejercicio poético. Al no hallarla —a esta altura de su vida, la biografía del poeta lo retrata disminuido por una serie de crisis vitales— asume que, en el camino, algo ha debido pasar para extraviar la ruta para el retorno a la calma.

8 Luis Bourne, *Fuera Invisible: lo divino en la poesía de Rubén Darío* (Málaga: Campus de Teatinos. Universidad de Málaga, 1999).

su mirada teológica. Bourne ve en el poeta un constructor del pensamiento propio frente a lo sagrado. Para el investigador, sus perspectivas frente al cuerpo, así como frente a la muerte, representan una concepción de sacralidad que encara los mandatos de la Iglesia católica con evidencias terrenales de la vida de los hombres. Aparece de este modo para el poeta el hábito pagano, la experiencia y conciencia de su práctica, como una condición necesaria para pensar la sacralidad.

Tiempo histórico y tiempo cíclico

En CVE, la evidencia del pensamiento de Darío frente a lo sagrado está encarnada en una diferenciación entre tiempo histórico y tiempo cíclico. En el «Prefacio» el poeta asegura que la tarea encomendada en el pasado ha sido cumplida.

Podría repetir aquí más de un concepto de las palabras liminares de *Prosas profanas*. Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la *mulatez* intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia. «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado»⁹.

El *triunfo logrado*, al que alude el poeta, apunta a una serie de constancias y cambios que se han construido a lo largo de los años. Tras la publicación de *Azul...* (1888) y *Prosas Profanas* (1896-1901), en CVE Darío evalúa lo vivido. Ve, por ejemplo, que a través de la técnica ha limpiado la «momificación del ritmo»¹⁰ al que la poesía estaba sujeta, animándola con un ritmo nuevo. La experiencia aparece como certidumbre de renovación, y su

9 Darío, *Obras completas*, 243.

10 Darío, *Obras completas*, 243.

acumulación ha empujado a Darío hacia el presente. La historia se manifiesta como garante de este proceso; en el pasado sucedieron acontecimientos que ahora, en el presente, conforman la experiencia vital del sujeto. Por lo tanto, en los poemas el tiempo histórico se representa como una evaluación progresiva de lo vivido, una experiencia lineal, acumulativa, y en movilización sobre la infinitud del tiempo. Sin embargo, tras esa dirección, la experiencia se verá limitada en cualquier momento por la finitud del cuerpo. No importa cuántos hechos se acumulen en el tiempo histórico del sujeto si en el fondo nada podrá ante la muerte.

Octavio Paz¹¹ observó que, ante ese límite, Rubén Darío ensayó una alternativa; trabajar con un material alterno a la experiencia, cercano a una «visión rítmica del universo»¹². Esto significa que el poeta cuestiona que, a través del tiempo, y por más experiencia vívida que se acumule, la vida no se logra completar, no alcanza a ser —otra vez— la unidad. Y da un giro que apunta en dirección opuesta al tiempo histórico y hacia una permanente práctica del desprendimiento.

34

Al seguir la vida que Dios me ha concedido tener, he buscado expresarme lo más noble y altamente en mi comprensión; voy diciendo mi verso con una modestia tan orgullosa que solamente las espigas comprenden, y cultivo, entre otras flores, una rosa rosada, concreción de alba, capullo de porvenir, entre el bullicio de la literatura.¹³

Decir el verso para que las espigas oigan implica soltarlo para una germinación inédita, que parte de cero, crezca y vuelva a cero. En CVE la presencia de una práctica combinatoria de ritmos e imágenes que se acoplan y desacoplan simultáneamente

11 Octavio Paz, *Cuasrivo: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda* (México: J. Moritz, 1972).

12 Paz, *Cuasrivo....*, 29.

13 Darío, *Obras completas*, 243.

representa una labor que no dura, como los eventos históricos del pasado, sino que está en ajuste y desajuste constante, en transición. Diferencia de este modo el tiempo histórico del tiempo cíclico, al que representa como un intervalo de aprendizaje en el que la experiencia orienta prácticas que cuestionan al poeta por su conciencia frente a la realidad. A diferencia del tiempo histórico, el tiempo cíclico es reiterativo, circular, contra acumulativo, inicia y termina en puntos que son el inicio y el fin de otro ciclo. En poemas como «Salutación del Optimista» o «Los tres reyes magos», aquello que parecía eterno (Babilonia, el dictamen divino de los enviados a recibir a Jesús) se quiebra, repentinamente, por un enrarecimiento que extravía el tiempo histórico en fragmentos de los que emerge la luz. Esa es una labor cíclica.¹⁴ La experiencia acumulada a lo largo de la historia abre el espacio para que, ante la inminencia de su corte, de su interrupción, el poeta atienda a la conciencia, es decir, a su forma de estar en el mundo.

35

Bajo esta diferenciación, la afirmación de Darío en el «Prefacio», que recalca *un triunfo logrado*, se vuelve parcial. El tiempo histórico en el que el poeta hace el recuento de los hechos que llevaron a la renovación de la forma en el poema no significó, de ninguna forma, el cese de sus dudas frente a la devastación del cuerpo y la finitud de la vida. A cambio, el tiempo cíclico es donde Darío se reacomoda frente a la crisis. Asume una conciencia de presente. Finaliza en el «Prefacio»:

Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal.
Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo

14 Víctor Turner (1986) destaca tres zonas del ciclo ritual: separación, liminalidad, y agregación. Al ser cumplidas, de acuerdo con él, el ciclo termina, pero, simultáneamente, un nuevo ciclo inicia, colocando al drama social como un escenario de sucesión permanente de ciclos rituales.

más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.¹⁵

Dos imágenes resaltan al final del «Prefacio»: la tentativa de un futuro resultante de la historia (la expansión imperialista de Estados Unidos); y la imagen de los cisnes adentrándose a un desprendimiento misterioso. En ellas se condensan tiempo histórico y tiempo cílico como dos modos de habitar el poema y, a la vez, como una condición ambigua que contradice el mandato acético de una sacralidad pura, separada radicalmente de lo humano. Aquí la conciencia del hombre incluye plenamente al *ser* como esencia de su encuentro con lo sagrado. Contrariamente al tiempo histórico que condena a la incompletitud de la vida, Darío halla en el tiempo cílico una potencialidad de unidad, una esperanza.

36

El lugar de la esperanza

Esperanza, en su sentido etimológico, *spes*, linda con dos significados: espera y expansión.¹⁶ Está definida por su ambivalencia. Se acumula, históricamente, en la espera; se dispersa, cíclica, en la expansión. Rubén Darío asume esta cualidad como punto de partida en CVE. Escribe en el poema «I»:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.¹⁷

15 Darío, *Obras completas*, 244.

16 Chile.net, Diccionario etimológico castellano, 14 de junio de 2025. <https://etimologias.dechile.net/>.

17 Darío, *Obras completas*, 246.

De forma tal, que ubica la experiencia del pasado en la palabra del presente. Lo que esa palabra incluye, aun cuando implique recordar, es una conciencia del ahora: una visión expandida sobre el *ser* frente a la realidad. Esta mirada es, a la vez, una constatación de que lo vivido, la materia del pasado, deviene en la potencialidad presente de reconocerse, es decir, volver a poner atención en la semilla a partir de la madurez del fruto. Darío lo propone en el mismo poema:

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.¹⁸

Despliega un ejercicio que barre el pasado como sedimento determinante del futuro y, en su lugar, coloca el misterio de un devenir marcado por la naturaleza humana. Esta es una dinámica de purga, pues revisa críticamente al *ser* como una vía de despojo frente su potencial entrega a lo sagrado. De este modo se arriba a un estado pleno, ascético, que permite atención a la revelación. Lo apunta Darío: «Si hay un alma sincera, esa es la mía»¹⁹.

37

La sinceridad asciende como un don humano al que se accede por medio de la purga. El poeta acepta la existencia de su oposición, el engaño, y acepta también que la forma de diferenciarse de él está en su voluntad. Esa es una característica que marca, en adelante, su relación con lo sagrado. En poemas como «Salutación a Leonardo» o «Melancolía», el poeta se distancia de la concepción que reconocía lo sagrado como un problema al que había que buscarle solución.

18 Darío, *Obras completas*, 246.

19 Darío, *Obras completas*, 246.

Y así, soberano maestro
del estro,
las vagas figuras
del sueño, se encarnan en líneas tan puras
que el sueño
recibe la sangre del mundo mortal,
y Psiquis consigue su empeño
de ser advertida a través del terrestre cristal²⁰

Ahora acepta que las condiciones terrestres empujan al hombre, desnudo ante lo tremendo de su existencia, ante la conciencia de lo sagrado.

Y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
Y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol la forma tiene de corazón.)²¹

38

Antes que buscar la solución de la crisis, se entrega a ella. Esto representa, a la vez, un cambio en la subjetividad del *ser*.

Nick Mansfield²² propone que la subjetividad permite la distinción en los niveles del *ser* (interés, filiación, preferencia), y de esta forma media en el acoplamiento de esos diferentes niveles en la experiencia global del *yo*. Una experiencia que no acontece en aislamiento, sino en contacto con líneas referenciales del exterior pues «*the subject is always linked to something outside of it—an idea or principle or the society of other subjects*»²³. Esos puntos de referencia externos, políticos, económicos, históricos, mitológicos, rituales son los campos discursivos en los que la experiencia del *ser* gesta el sentido de identificación. Hall mira

20 Darío, *Obras completas*, 315.

21 Darío, *Obras completas*, 317.

22 Nick Mansfield, *Subjetivity. Theories of Self from Freud to Haraway* (Nueva York: University Press, 2000).

23 Mansfield, *Subjetivity*..., 3.

la identificación, en este contexto, como «un proceso de articulación, una sutura, una sobre-determinación y no una subsunción»²⁴ para resaltar la cualidad de acoplamiento entre lo que proviene de los discursos externos referenciales para la construcción del sujeto, así como los procesos de subjetivación con los que esos discursos son internalizados. La identidad, término con el que define ese proceso global, se asume como el «encadenamiento»²⁵ de estas regiones, cuya efectividad se asienta en tanto permita ubicarse más o menos cerca de los discursos hegemónicos. La inclusión de la temporalidad cíclica como parte del reposicionamiento de Darío frente a lo sagrado afirma, dimensionalmente, al sujeto moderno como motor de agencia y voluntad. Aparece la tendencia a resaltar al individuo como centro de la acción y la decisión ante la vida.

En *CVE*, la manifestación de esa tendencia se encarna en el vínculo que el poeta traza con el arte. Dice Darío en «I»:

39

Mas, por gracias de Dios, en mi conciencia
El Bien supo elegir la mejor parte;
Y si hubo áspera hiel en mi existencia,
Melificó toda actitud el Arte.²⁶

Thomas Ward observa que, a esta altura en la obra de Darío, «la poesía pasa de una etapa sumisa a los dioses a otra consciente en la que el poeta habla con la voz personal de su autoridad»²⁷. La autoridad del individuo es el salto de fe que el poeta da frente a la crisis ante lo sagrado. Su fidelidad y entrega se renuevan en la independencia con la que desacraliza sus límites anteriores (la relación institucional con la Iglesia, por

24 Stuart Hall, *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1996), 15.

25 Darío, *Obras completas*, 20.

26 Darío, *Obras completas*, 243.

27 Ward, «El pensamiento...».

ejemplo) y torna sagrados territorios humanos. Esta condición incluye lo pagano —hasta entonces asumido como un pecado original— como material presente en la conciencia del hombre ante el misterio.

Modificaciones a partir del vínculo con el arte

En su estudio sobre el pensamiento religioso del poeta, Ward²⁸ señala que la estructura de su imaginario filosófico se asienta sobre tres ejes: el cristianismo tradicional, el panteísmo, y el pitagorismo. Estos elementos —junto con el interés por la formación esotérica y ocultista que lo influyen progresivamente— forman el marco en el que Darío asumió, como presupuesto fundamental, un conflicto entre cuerpo y alma que alejaba al hombre de la armonía celestial. El desequilibrio entre estos elementos, en algún momento de la historia, condujo a la crisis dariana frente a lo sagrado. El cuerpo y la muerte restaban cualquier dimensión o posibilidad a la salvación espiritual. Había, entonces, un punto de daño en el hombre, un desfase desde el que Darío miraba el mundo. Dice en «Nocturno»:

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
De lejanos recuerdos y desgracias funestas,
Y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
Y el duelo de mi corazón triste de fiestas.²⁹

Por alguna razón, la divinidad no viene en auxilio de esta criatura. Por lo tanto, para Darío es necesaria una alternativa. Su esperanza está depositada en ese precepto. Ante la ausencia de la respuesta divina, el poeta coloca su atención en el arte.

28 Ward, «El pensamiento...».

29 Darío, *Obras completas*, 204.

Con ello, incorpora la experiencia vivida dentro de una conciencia de apertura permanente a lo desconocido. Y esa apertura es, a la vez, una tarea constante de actualización de su vínculo con lo sagrado.

Con el arte como motor de revelación, Rubén Darío asume una perspectiva de cambio a través de la exploración poética. Casi al final del poema «I», propone: «Ego sum lux et veritas et vita!»³⁰, un verso en el que toma un extracto del Evangelio de San Juan, «Ego sum vía et veritas et vita!», y sobre el que opera una modificación radical: la inserción de *lux* en lugar de *vía*. ¿Cuál es la diferencia entre ser la *luz* y ser la *vía*? Mi propuesta para leer esta diferencia se basa en la posición que el *ser* ocupa en cada uno de estos mandatos: el *ser* en la *vía* está en tiempo histórico, finito hacia su muerte; el *ser* en la *luz* está en tiempo cíclico, practicando y aprendiendo desde su conciencia.

Este distanciamiento integra, simultáneamente, un movimiento de desacralización y *resacralización*. El lazo entre el tiempo histórico y lo sagrado (la experiencia del individuo que aspira arribar al don divino) se parte; al mismo tiempo, sobre esa fractura se asienta el tiempo cíclico (la conciencia que empuja la atención del individuo al presente), y de su reiteración, práctica y conocimiento, emerge lo sagrado. Aquello que María Zambrano denominó «la realidad oculta, escondida»³¹, que subyace bajo toda crisis de resquebrajamiento de la sacralidad, asume su lugar en la conciencia del poeta. El vínculo entre tiempo cíclico y lo sagrado incluye la renovación del hombre frente a la realidad. En Darío, la presencia de la *luz* incorpora un proceso que zanja la versión anterior de lo sagrado para que a través de ella ingresen otras fuerzas que reconfiguran de la visión del hombre moderno. Mediante la *luz* que inserta Darío ante lo sagrado pasarán, en

30 Darío, *Obras completas*, 248

31 María Esther Gómez Loza, *Lo sagrado en dos poetas mexicanos modernos: Alfredo R. Placencia y Ramón López Velarde* (México: Amat Editorial, 2002), 21.

adelante, varios proyectos poéticos posteriores en el continente: Vicente Huidobro, por ejemplo, reclamará la autenticidad de un Dios propio, a su imagen y semejanza. César Vallejo mostrará a ese Dios humanizado, tan susceptible de ser dominado por amor y odio como todos los hombres de la tierra. Estos son dos ejemplos entre diversos procesos modernos de pensamiento, acción, enunciación, formas de expandir la estética y el paradigma cultural modernista como reflejo de la ampliación de territorios de experiencia y conciencia que acontece frente a la idea de lo sagrado. El poema funciona aquí como una estructura moderna que aloja este cambio. Se presenta como un espacio en el que se enuncia la duda frente a la historia y en el que es posible una práctica alternativa que genera conciencia del presente.

42

La esperanza anima al poeta a reposicionarse frente al conflicto entre la materia y el espíritu. Darío —quien se sabe envejeciendo y sometido a los dolores carnales del despojo y el padecimiento— reconoce el dolor como una consecuencia de esta decisión. Y esa constatación ratifica que el suyo no es un camino solitario; inicia en el hombre para ir a los hombres. Para ir a la dilución del dolor individual en el colectivo. Para ir a la salvación. Dice, al final de «Nocturno»:

Todo eso viene en medio del silencio profundo
En que la noche envuelve la terrena ilusión,
Y siento como un eco el corazón del mundo
Que penetra y commueve mi propio corazón.³²

El hombre despierta en el dolor de sus semejantes. Lo hace solamente a través de la purga: su propio dolor. Azcuy³³ había notado que, signado bajo el pecado original, el hombre no po-

32 Darío, *Obras completas*, 304.

33 Eduardo Azcuy, *El ocultismo y la creación poética* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1982).

día ser otra cosa que «un hombre caído»³⁴. Arrojado al gobierno del cuerpo, de la desmemoria y de la muerte, el hombre no tenía más remedio que entregarse por completo a la certeza de su resurrección y, por ende, aceptar la finitud de la vida como medio de salvación. Pero en CVE, Darío responde con la alternativa de convertirse en un trabajador del tiempo. Coexisten, para él, la experiencia del tiempo histórico y la conciencia del tiempo cíclico. Por eso el dolor no ocupa el lugar de un pecado irredimible. Al transferirse del *ser* individual al *ser* colectivo, limpia al individuo, pues le otorga las cualidades propias de su comunidad. El hombre purgado, rehecho en sus cualidades, se entrega a la esperanza de su propia creación. Rubén Darío lo expresa en «Lo fatal»:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

43

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
¡ni de dónde venimos!...³⁵

En la primera estrofa del poema —serventesio de versos alejandrinos— Darío construye una oposición entre lo inerte y el

34 Azcuy, *El ocultismo...*, 10.

35 Darío, *Obras completas*, 312.

ser. La vida, el factor de diferenciación de estos polos, está definida por la presencia del dolor. Esto distingue al individuo. En la segunda estrofa, los tres primeros versos apuntan, precisamente, a un ser que, a pesar de su experiencia, no reconoce sino el temor frente a la naturaleza finita de la existencia. Sin embargo, hay un giro de conciencia al final de la estrofa, en el corte que *por* imprime en el verso final. A la necesidad de una salvación que sacuda al hombre de sus circunstancias se opone la ausencia del auxilio divino, misericordioso, omnipotente. Es como si ese corte evidenciara la ausencia de un Dios que, antes, en el tiempo histórico, estaba dispuesto a responder las demandas de hombre.

Ante el silencio y frente a la incertidumbre, la acción del poeta es disputar aquello que era propiedad plena de Dios: la respuesta. El *por* es la apertura a la potencialidad de posibles respuestas frente a la crisis del hombre ante lo sagrado. Es el gesto modernista en extremo que libera al individuo en la tierra de la creación. El poeta se vuelve creador. El arte aparece como una visión paradigmática: el lugar posterior al *por* está vacío, a modo de un espacio al que le falta significación. El poeta coloca el arte en el espacio que antes estaba ocupado por Dios y le otorga —al igual que a él— la cualidad de manifestarse sobre lo incierto. El vacío al final del verso: «Y sufrir por la vida y por la sombra y por»³⁶ devela que el lugar de la nada es el lugar de revelación de lo sagrado. A ello dispondrá algo diferente frente a lo pagano, que ahora es parte del cuerpo motivador de la experiencia; lo hará también de otro modo la pureza, resultante de una purga que tiene al dolor —condición terrena— como catalizador; lo divino será, por lo tanto, una revelación que emerja de las circunstancias cambiantes del *ser* y su labor creativa. Este es un eslabón fundamental en la producción poética modernista de Darío. En la estrofa siguiente, los dos versos finales incorporan al *ser*, nuevamente en el ciclo, «y no saber adónde vamos, / ¡ni de dónde venimos!...»³⁷.

36 Darío, *Obras completas*, 312.

37 Darío, *Obras completas*, 312.

La disyuntiva de no tener destino ni origen cierto abre el misterio de una nueva crisis, de una nueva búsqueda, de una nueva posibilidad de relación con lo sagrado. En esa apertura se observa cómo el poeta renueva el lugar para el misterio y, a la vez, posiciona la creación artística como motor ese cambio. La posibilidad de trascendencia no está más por afuera del hombre. Ahora está en el hombre.

Conclusión

En CVE Rubén Darío expresa la reacción ante la crisis que vive frente a lo sagrado. Su respuesta se concentra en la actividad creativa del hombre como vínculo con el misterio. El poeta relaciona experiencia y conciencia en la ruta para replicar ante la ausencia de la palabra divina. La esperanza es el catalizador de este enlace, que media en el uso del tiempo histórico y el tiempo cíclico en los poemas. La convivencia de estas dos formas de concebir el tiempo integra la ambigüedad como una marca modernista dentro del poema. A través de esa característica, Darío resalta la acción humana —su agencia, su voluntad— como esencia de interacción con lo sagrado. Como he mostrado en el análisis, la concepción de lo sacro se distancia si se observa como una cualidad que precede a lo humano, y se enmarca en una relación que emerge de la actividad creativa del hombre. La incorporación de la carnalidad como medio de experimentación, y de su devenir en una labor de conciencia permanente, son dos marcas que estarán presentes en la escritura poética posterior de Rubén Darío. Del mismo modo, serán puntos de diálogo necesario en el contexto posterior de la poesía escrita en español.

Bibliografía

- Azcuyl, Eduardo. *El ocultismo y la creación poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- Barreda-Tomás, Pedro. «“Elementos religiosos en la poesía de Rubén Darío». Homenaje a Rubén Darío». En *Memorias del XIII Congreso de Literatura Iberoamericana*. Los Angeles: University of California, 1967.
- Bonilla, Abelardo. *América y el pensamiento poético de Rubén Darío*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Bourne, Luis. *Fuera Invisible: lo divino en la poesía de Rubén Darío*. Málaga: Campus de Teatinos. Universidad de Málaga, 1999.
- Chile.net. Diccionario etimológico castellano. 14 de junio de 2025. <https://etimologias.dechile.net/>.
- Darío, Rubén. *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Gómez Loza, María Esther. *Lo sagrado en dos poetas mexicanos modernos: Alfredo R. Placencia y Ramón López Velarde*. México: Amat Editorial, 2002.
- Hall, Stuart. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1996.
- Mansfield, Nick. *Subjetivity. Theories of Self from Freud to Haraway*. Nueva York: University Press, 2000.
- Paz, Octavio. *Cuasrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: J. Moritz, 1972.
- Ward, Thomas. «El pensamiento religioso en Rubén Darío: un estudio en Proyas Profanas y Cantos de Vida y Esperanza». *Revisa Iberoamericana* LV, n.º 146–147 (1989).

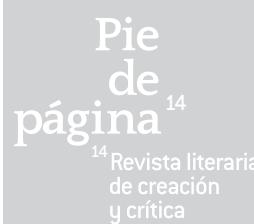
46

Víctor Vimos

Es candidato doctoral por The Ohio State University (Estados Unidos). Su campo de trabajo cubre la poesía latinoamericana, el rito y los lenguajes rituales, la relación entre especies en la zona andina.

Cómo citar este artículo:

Vímos, Víctor. «Experiencia y conciencia de lo sagrado en Cantos de vida y esperanza, de Rubén Darío». *Pie de Página 14* (2025): 29-46.



14/ Guayaquil
I semestre 2025
ISSN 2631-2824

De Yoknapatawpha, Missisipi, a Matavilela, Guayaquil

Marcelo Báez Meza
Escuela Superior Politécnica del Litoral
mbaez@espol.edu.ec
ORCID: 0000-0002-9340-5781

Resumen

El presente trabajo realiza una conexión entre los espacios ficcionales de Yoknapatawpha, de William Faulkner (1897–1962), y Matavilela, de Jorge Velasco Mackenzie (1948–2021). El primer universo literario, ubicado en el condado de Jefferson, en el estado de Missisipi, aparece en algunas novelas del premio nobel de literatura 1949, y se caracteriza por estar poblado de personajes trágicos como hacendados, dueños de plantaciones, esclavos o exesclavos, sirvientas afroamericanas, aristócratas sureños; el segundo universo literario, ubicado en la zona del centro-sur de la ciudad de Guayaquil, aparece en la novela *El rincón de los justos* (1983) con sus personajes marginales: prostitutas, ladrones, criminales, vendedores

ambulantes. A partir de los mapas, tanto de Yoknapatawpha —dibujado por el mismo Faulkner para la primera edición de *Abasalón, Absalón!*, de 1936— como de Matavilela —dibujado por Erwin Buendía (Guayaquil, 1966–2006), para la edición de Planeta del cuadragésimo aniversario de *El rincón de los justos*—, faremos un recorrido por ambos universos ficcionales. El objetivo de este trabajo es acercar ambas zonas geográficas y literarias, haciéndolas dialogar en este ensayo, hurgando en sus particularidades y semejanzas, desde la perspectiva de la violencia lenta, desarrollada desde la ecocritica.

Palabras clave: Faulkner, Velasco Mackenzie, Yoknapatawpha, Matavilela, literatura latinoamericana, literatura norteamericana

Abstract

This essay makes a connection between the fictional worlds of Yoknapatawpha by William Faulkner (1897–1962) and Matavilela by Jorge Velasco Mackenzie (1948–2021). The first literary universe, located in Jefferson County, in the state of Mississippi, appears in some novels of the 1949 Nobel Prize in Literature, characterized by being populated by tragic characters such as ranchers, plantation owners, slaves or ex-slaves, African-American maids, southern aristocrats; the second literary universe, located in the south-central area of the city of Guayaquil, appears in the novel *El rincón de los justos* (1983) with its marginal characters: prostitutes, thieves, criminals, street vendors. From the maps of both Yoknapatawpha (drawn by Faulkner himself for the *Absalon, Absalon!* edition) (1936) and Matavilela (drawn by Erwin Buendía, Guayaquil, 1966–2006, for the 40th anniversary edition published by Planeta), we will make a journey through both fictional universes. The objective of this work is to bring both geographical and literary zones closer, making them dialogue in this essay, delving into their particularities and similarities, from the slow violence point of view taken from the ecocriticism.

Keywords: Faulkner, Velasco Mackenzie, Yoknapatawpha, Matavilela, Latin American literature, North American literature

¿Por qué vincular a Faulkner con Velasco Mackenzie? ¿Por qué Yoknapatawpha y Matavilela? Estas preguntas provocadoras estuvieron presentes cuando el autor de este ensayo fue invitado a la Feria Internacional del Libro de Guayaquil a un panel que tenía los nombres de los universos ficcionales del autor norteamericano y del novelista ecuatoriano. En la mesa se discutió públicamente con una distinguida colega sobre cómo Velasco llega a Faulkner en calidad de lector que es parte de la generación de lo real maravilloso y del realismo mágico. Corrían los años setenta y al igual que Jorge Velasco, otros escritores ya se han apoderado simbólicamente de Faulkner, incluso habían creado universos o ciudades imaginarias como Comala, Santa María o Macondo. En este estudio trataremos, además del análisis contrastivo ya expuesto, de explorar las motivaciones suburbanas que subyacen en *El rincón de los justos* en la construcción de Matavilela.

Lo más cerca que ha estado William Faulkner de Guayaquil es Caracas. Estuvo tres semanas en abril de 1961 (un año antes de su muerte), donde recibió una serie de homenajes, entre ellos la Orden Andrés Bello, el más grande honor en ese entonces en ese país. La noche en que pronunció su discurso de agradecimiento fue después de la presentación de un espectáculo de danza, preparado en su honor, que contenía música y coreografía que acompañaban unos textos de Andrés Eloy Blanco, importante poeta venezolano. Lo curioso es que el discurso (de apenas veinte líneas) lo pronunció en español (después de algunos ensayos previos) delante de una multitud congregada en el Teatro Municipal de Caracas. En el discurso, el premio nobel 1949 agradece el despliegue de las danzas folclóricas al son de la poesía y dice que «es un gesto de un país americano al visitante oriundo de otro país americano»¹. Nosotros haremos lo mismo explorando espacios literarios (Yoknapatawpha y Matavilela) como parte de un territorio letrado.

¹ Louis Daniel Brodsky, *William Faulkner: Atisbos de vida* (Buenos Aires: Losada, 1992).

Lo más cerca que ha estado Jorge Velasco Mackenzie de Faulkner es en Nueva York donde se ambienta el texto central de su último libro de cuentos *La mejor edad para morir* (2006).² Mississippi es el estado donde se desarrolla el universo faulkneriano, y se encuentra entre Luisiana y Alabama.

En este ensayo realizaremos un análisis comparativo que cubre distintos corpus de los autores seleccionados, y que abarca diversos aspectos: lo espacial, además de los dos que se abordan de modo central: la ecocrítica y la necropolítica. Estudiaremos el *topos* del pueblo inventado en *Absalón, Absalón!*, *Mientras agonizo*, *Sartoris* y *Luz de agosto*, de Faulkner, y el de *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie: la doble exploración de Yoknapatawpha y Matavilela. La primera como un microcosmos del sur de Mississippi, donde se desarrollan, en la primera mitad del siglo XX, las complejas historias y personajes creados por el autor William Faulkner, como escenario para temas universales a través de la lente sureña de la historia, la raza y la familia. La exploración de Matavilela como un microcosmos ubicado en el sur-centro de la ciudad de Guayaquil, en los años de 1970, con personajes marginados y marginales como ladrones, prostitutas, comerciantes... todos a la espera de ser desalojados por las autoridades municipales. Ambos pueblos ficticios están plasmados en sendos mapas que pueden ser vistos como documentos híbridos: mitad ficticios, mitad reales. Yoknapatawpha, como el nuevo nombre de la zona donde se crio Faulkner, y Matavilela como una forma de nombrar un margen de la ciudad de Guayaquil que tan bien conocía Velasco.

La gran dificultad que apareció durante el proceso de investigación fue constatar que el *topos* imaginado está en el corpus de algunas obras de Faulkner, pero en Velasco solo en una obra. Esta carencia movilizó en todo momento el análisis de ambos condados o barrios ficticios. Aunque se dificultó comparar un punto de vista

² Jorge Velasco Mackenzie, *La mejor edad para morir* (Quito: Eskeletra, 2006).

con otro en una sola novela, se acometió la tarea desde la perspectiva de la ecocrítica y el concepto de *slow violence* como parte de la degradación ambiental y la injusticia social. El gran escollo fue constatar que el corpus de Faulkner sobre Yoknapatawpha es infinitamente superior en cantidad al de Velasco Mackenzie con Matavilela. Se pretende que el presente ensayo sea el comienzo de un sendero por explorar en *El rincón de los justos*.

Yoknapatawpha en el universo de Faulkner

Como bien ha señalado Joseph Blotner, el biógrafo de Faulkner, Yoknapatawpha es un condado inventado por William Faulkner para muchos de sus relatos. La palabra «Yoknapatawpha» tiene varias traducciones. El propio Faulkner explicó el término como una palabra india *chickasaw* que significa «agua que fluye lentamente por la llanura»³; otros estudiosos, como Michael Millgate⁴, sin embargo, han traducido la palabra como «tierra partida», quizá simbolizando la destrucción de la cultura india que antaño poseía la ciudad natal de Faulkner. La mayoría de los eruditos coinciden en que Yoknapatawpha se basa en el condado de Lafayette, Mississippi, donde creció Faulkner.

Tanto el condado de Yoknapatawpha como el pueblo ficticio de Jefferson representan mucho para Faulkner, y por eso todas sus novelas se centran en algún aspecto de este territorio. Dentro de este condado, Faulkner se concentra en los pequeños pueblos sureños con «agricultura de ladera, rodeados de gente pobre, en el corazón de los pobres»⁵ y de ambas razas, blanca y negra.

³ Joseph Blotner, *Faulkner: una biografía* (Barcelona: Destino, 1994).

⁴ Michael Millgate es uno de los célebres estudiosos de Faulkner. La primera edición de *The achievement of William Faulkner* es del año 1966.

⁵ Thomas L. McHaney, «First Is Jefferson: Faulkner Shapes His Domain», *Literary Reference Center* 57, n.º 4 (2009): 511–533.

Si nos adentramos en los recorridos geográfico y literario, descubrimos que la primera historia en la que se menciona el condado de Yoknapatawpha es la tercera novela de Faulkner, *Flags in the Dust* (*Banderas en el polvo*), de 1929, aunque en realidad el escenario tiene lugar en Jefferson. Yoknapatawpha solo se menciona una vez en esta novela, pero se alude al condado de «Yocona», que es una referencia a un río real en el sur del condado de Lafayette (toda ciudad tiene un río, pero quizás, en este caso, es el equivalente de río Guayas en el universo de Jorge Velasco). Algunas de las novelas en las que no aparece explícitamente Yoknapatawpha son *El sonido y la furia* (*The Sound and the Fury*), de 1929; *Luz de agosto* (*Light in August*), de 1932; y *Desciende, Moisés* (*Go Down, Moses*), de 1942.

Solo aparece una vez en *Santuario* (*Sanctuary*), de 1931, y en *Los invictos* (*The Unvanquished*), de 1938. En algunos de los relatos cortos que escribió Faulkner, más de la mitad de las cuarenta y dos piezas de sus *Collected Stories*, mencionan a Jefferson como escenario, pero solo cuatro veces se nombra a «Yoknapatawpha» en todo el volumen. Jefferson se menciona diez veces en *El sonido y la furia* (*The Sound and the Fury*), veintiuna en *Mientras agonizo* (*As I Lay Dying*), de 1930; ciento diez en *Luz de agosto* (*Light in August*); cincuenta y una en *¡Absalón, Absalón!*, de 1936; treinta y seis en *Los invictos* (*The Unvanquished*), cuarenta y seis en *El Villorio* (*The Hamlet*), de 1940; y treinta y seis en *Desciende, Moisés* (*Go Down, Moses*), de 1942.

En *¡Absalón, Absalón!* es donde aparece por primera vez el mapa del condado de Yoknapatawpha (Mississippi): «Superficie, 2.400 millas cuadradas. Población: blancos, 6.928; negros, 9.313. William Faulkner, único dueño y propietario»⁶. Pese a esto, la referencia al condado de Yoknapatawpha solo aparece seis veces a lo largo de la historia.

Allí podemos ver los ríos Yoknapatawpha y Tallahatchie, las Colinas de los Pinos, el Remanso del Francés, tierras que

⁶ William Faulkner, *¡Absalón, Absalón!* (Nueva York: Random House, 1936).

históricamente fueron en su mayoría de los indios chikasaw (el cacique Ikkenotube, que aparece incidentalmente en *El sonido y la furia*, vendió el territorio al nieto de un refugiado escocés, iniciando así la tragedia, gloria y saga de los personajes de Faulkner), y las anotaciones que aparecen como glosas a los puntos del mapa nos hablan de Jason Compson, que pierde la pista de su sobrina; del viejo Bayard Sartoris (probable modelo del coronel Aureliano Buendía) cuando se estrella en el coche de su nieto; de la iglesia a la que se dirigía Sutpen a galope tendido; de la casa donde Popeye mató a Tommy; de la estatua de John Sartoris frente a su ferrocarril...

El mapa de Faulkner tiene dieciocho círculos, todos en tinta roja. Trece de esos círculos identificaban acontecimientos ficticios dentro de Jefferson, y, fuera de la ciudad, un círculo marca la «plantación y ginebra de Sartoris»; otro indica «Sutpen's Hundred» (algo así como el centenar de acres de Sutpen); el tercero marca una iglesia; el cuarto círculo identifica un puente que se hunde bajo la familia Bundrens, y el quinto marca el lugar Old Frenchman (que ya tradujimos en el párrafo anterior como Remanso del Francés). Seis lugares están marcados con puntos, todos referidos a las novelas *Mientras agonizo* (*As I Lay Dying*) o *Sartoris*. Los círculos rojos marcados dentro de Jefferson se refieren a *Sartoris*, *The Sound and the Fury* (*El ruido y la furia*), *Sanctuary* (*Santuario*) y *Light in August* (*Luz de agosto*). Jefferson es el lugar principal de las tramas de esas novelas.

El mapa muestra todo tipo de habilidades cartográficas (análisis geoespacial, interpretación topográfica, legibilidad para realizar dibujos asequibles a una primera ojeada), pero en realidad solo ayuda a quien lo usa a «ver» la acción: el mapa es de carácter literario y no un documento real. Al mirarlo, el lector percibe que Jefferson no tiene límites y las carreteras salen del centro de la ciudad, que se asemeja al cubo de una rueda rota. Esto es simbólico, porque, como lo ha señalado Malcom

Cowley⁷ en el mapa que aparece en *The Portable Faulkner*, el premio nobel norteamericano escribe sobre imágenes rotas que se repiten en dos de sus novelas: *El ruido y la furia* y *Mientras agonizo*. El novelista puede haber hecho este mapa solo para su propio uso, y como una ayuda mnemotécnica de dónde había colocado a cada familia dentro del condado de Yoknapatawpha y dónde había tierras disponibles para que habiten más personajes.⁸

Matavilela en el universo de Velasco Mackenzie

Matavilela, en cambio, es un neologismo de Jorge Velasco MacKenzie que contiene la paradoja muerte–vida. El autor, en alguna entrevista confesó que, para él, esa palabra era «matar la vida que me queda», aunque no está de más escrutar el registro de la lengua, y verlo, bajo una perspectiva muy personal, a través del velo de la coba, y constatar, por ejemplo, que Matavilela puede ser «matar biela (cerveza)», palabra que nos remite a la taberna que da nombre a la novela *El rincón de los justos*.

Matavilela, como en el caso de Faulkner, no es una zona cien por cien ficticia. Tiene asidero real en una zona del centro-sur de Guayaquil poblada de cantinas y fondas, cerca del mercado central. Como se dijo líneas arriba, el autor habló de la relación vida y muerte como el origen del término. En su novela dice: «Llegar a Matavilela no era solamente un cambio de barrio, era también llegar a cosas desconocidas»⁹. Veintiún veces se nombra a Matavilela en *El rincón de los justos*. En ninguna otra de sus obras narrativas de largo aliento vuelve a aparecer. Tampoco aparece el nombre en su obra narrativa breve. Es como si fuera una fundación exclusiva para una sola obra literaria.

7 Malcom Cowley, *The Portable Faulkner* (Nueva York: Penguin Books, 1989).

8 McHaney, «First Is Jefferson...».

9 Jorge Velasco Macnkenzie, *El rincón de los justos* (Guayaquil: Grupo Editorial Planeta, 1983).

La ecocrítica de Rob Nixon —centrada en la «violencia lenta» (*slow violence*)— viene en nuestro auxilio y permite analizar Matavilela no solo como un espacio marginal, sino como un «territorio donde la degradación ambiental y la injusticia social se entrelazan de forma invisible pero devastadora»¹⁰. Aplicando este marco teórico, la narrativa de Velasco Mackenzie revela cómo la contaminación, la falta de infraestructura y el abandono estatal configuran una violencia ambiental de larga duración contra los habitantes del barrio.

La *slow violence* es una violencia ambiental gradual, dispersa y fuera de foco, que no genera titulares inmediatos pero cuyos efectos (enfermedades, desplazamientos, muerte ecológica) son catastróficos para comunidades pobres. «Cuando llegamos a Eloy Alfaro, el Rulo quiso ver el río, es hermoso mirarlo tornado, uno lo ve limpio y brillante, parece que nadie lanzara allí sus desperdicios, que la gente no se bañara ni cagara en él»¹¹.

Nixon destaca que los pobres, aunque víctimas, documentan y resisten la violencia ambiental mediante narrativas propias. En la caracterización de Matavilela, hay descripciones sobre la letalidad ambiental: «La menor de las mujeres abre a boca y el aire enfermo entra como un río correntoso en los pulmones»¹². Se trata de archivos ecológicos populares que denuncian lo que el Estado ignora. La ocupación de terrenos contaminados es una forma de sobrevivencia territorial, pero también de resistencia.

Los recicladores informales son trabajadores ambientales no reconocidos, explotados por intermediarios. En la novela se evidencia también el tema de la regeneración urbana (ese proceso de expansión de la urbe hacia otros sectores periféricos). La novela sugiere que Matavilela será «climiada» para proyectos urbanísticos, un ecocidio con fines de gentrificación. Cecilia Ansaldo lo explica mejor en uno de sus artículos:

10 Rob Nixon, «The Anthropocene and the Environmental Humanities», *Environmental Humanities* 2 (2013): 1–2.

11 Velasco Macnkenzie, *El rincón de los justos*.

12 Velasco Macnkenzie, *El rincón de los justos*.

Si con Gallegos Lara [la dedicación] fue al barrio del Astillero, con Velasco es la zona roja de las calles Colón y Pedro Moncayo, la famosa cachinería de la ciudad. En *El rincón de los justos* (1983) variadas figuras “matan la vida” apretadas entre delincuencia menor, alcohol y rivalidades que exigen de habilidad para sobrevivir entre el ruido y los esfuerzos cotidianos. El hecho medular es una demolición que empuja a los habitantes del barrio a invadir terrenos del Guasmo. Historia y ficción se dan la mano y configuran, como pasa en las buenas novelas, hitos de acontecer que sirven para que las sociedades se conozcan a sí mismas.¹³

Matavilela, como podemos apreciar en la cita de Ansaldo, se constituye entonces en una alegoría ecocrítica en la que Velasco Mackenzie no solo describe un barrio pobre (zona roja, le llama la crítica), sino un ecosistema en proceso de colapso, donde la injusticia ambiental y social son la misma cosa: «Una demolición que empuja a los habitantes del barrio a invadir terrenos del Guasmo», dice Ansaldo.

En la novela de Velasco que se analiza en las presentes líneas, se puede identificar un proceso de mestizaje en una narrativa poblada de un sinnúmero de personajes que van desde lo afro hasta lo cholo. A él mismo se le conocía como el Negro Velasco y presumía de sus orígenes al inventarse un pasado en el que sus ancestros eran de origen jamaiquino, descendientes de esclavos que habían venido al Ecuador a trabajar en la construcción del ferrocarril a principios del siglo anterior. Esta invención no la dejó registrada en ninguno de sus cuentos, pero sí en algunas entrevistas en las que «confesó» este *background* étnico, como la que le hizo Rut Román para la revista *Cultura* del Banco Central.¹⁴

13 Cecilia Ansaldo, «Velasco Mackenzie para todos los tiempos», *Kipus* 52 (2022).

14 Rut Román, «Entrevista a Jorge Velasco Mackenzie», *Cultura* (1998): 73–78.

En la edición conmemorativa de *El rincón de los justos* aparece el mapa de Matavilela, dibujado por el escritor y docente guayaquileño Erwin Buendía. Matavilela es un barrio marginal que representa el imaginario simbólico de todos los sectores suburbanos de Guayaquil. Para llegar a este lugar, Jorge Velasco relata, en el principio del capítulo dos, un recorrido del Niño Avilés por reconocidas calles de la urbe porteña: «Desde Machala a Quito y de Quito a Pedro Moncayo, siguiendo por Pío Montúfar, Seis de Marzo hasta llegar a Santa Elena»¹⁵ para situarnos en el centro-sur de la ciudad. El trazado de Buendía dibuja un barrio de cinco calles y cuatro cuadras estrechas (lo que no tiene nada que ver con las 2400 millas del condado de Yoknapatawpha); un territorio con sus propios límites que irrumpen en el centro de la ciudad subvirtiendo el orden establecido. El mapa de Erwin Buendía determina los límites de este microuniverso, y abarca el parque Centenario, la iglesia de la Victoria, el parque de la Victoria, el mercado central, el cine Lux y lugares específicos de la novela como el «patio de las carretas» (los personajes hacinados en el portón 212), «la Esquina del Ojo» (donde se alquilaban revistas y folletines populares), y se aventura a dar la ubicación exacta de la taberna que da título a la novela: en la esquina de la calle Colón y Pío Montúfar. Como dato curioso, las acciones más importantes del universo narrativo de Velasco se dan en una sola cuadra: tanto el «patio de las carretas» como «la Esquina del Ojo», y la misma taberna, están consecutivamente en la misma milla.

El rincón no es estrictamente una pulpería, una pulquería o chichería, si nos ponemos mexicanos. Es más bien una fonda donde se expende comida y bebidas, una casa popular donde desaparecen las fronteras entre lo privado y lo público. Es una cantina en la que se bebe a raudales, se juega a los naipes y se reparte el chisme al son de una rocola (máquina musical tragamonedas).

15 Velasco Macnkenzie, *El rincón de los justos*, 83.

Tendiendo puentes entre Matavilela y Yoknapatawpha

El hecho de que Yoknapatawpha no se mencionara en muchas de las historias que tienen lugar en el condado puede ser en sí mismo irrelevante. Tal vez Faulkner no quería que el lector se quedara atrapado en la geografía, sino en la comunidad a la que dio forma a través de los ojos de sus personajes. Lo mismo pasa con la Matavilela de Velasco Mackenzie: en ningún otro libro vuelve a mencionarse, pero uno siente que no ha salido de ese espacio centro-sur de Guayaquil.

Mientras Matavilela es un barrio marginal urbano en Guayaquil (siglo XX), la creación de Yoknapatawpha, como un condado rural ficticio en Missisipi (siglos XIX y XX), tiene sus bases en el Sur profundo de Norteamérica. El espacio citadino de Velasco Mackenzie abre paso a una reflexión sobre la crisis migratoria y la marginalidad urbana. El espacio faulkneriano es una alegoría del Sur postesclavista, con el trauma histórico latente (guerra civil, racismo, decadencia aristocrática). Los basurales y el río contaminado, en el universo velasquiano, son una metáfora del abandono del Estado. Las plantaciones en ruinas y bosques, en el mundo de Faulkner, aparecen como símbolos de la derrota sureña y el peso de la historia. Ambos espacios son víctimas de sistemas económicos depredadores (industrialización en Matavilela, plantaciones en Yoknapatawpha).

La violencia ambiental recae sobre cuerpos *racializados/marginalizados* (afrodescendientes en Faulkner, mestizos en Velasco Mackenzie). El ecocidio puede sustentarse con los siguientes pasajes: el primero incluye al río Guayas y la cita que ilustra el problema se sitúa páginas atrás del presente artículo, donde se habla sobre la limpidez y brillantez de las aguas que, en verdad, esconden desperdicios o detritos. En el universo del escritor norteamericano, está presente la contaminación industrial

como violencia silenciosa; el Estado naturaliza el daño en *¡Absalón, Absalón!*: «La tierra estaba exhausta. Los Sutpen talaron los bosques para plantar algodón, y ahora solo quedaba polvo»¹⁶. La erosión del suelo se da por el monocultivo esclavista, lo que implica un grave ecocidio vinculado al racismo.

Los agentes de poder también se hacen presentes. Estado ausente, empresas contaminantes, crimen organizado. Está vigente la antigua aristocracia sureña, uno de cuyos ejemplos es la familia Sutpen; se suman las leyes dictadas por Jim Crow, los linchamientos. Por otro lado, el control que ejerce la ley en el espacio guayaquileño es importante: son cuerpos controlados, como consta en el epílogo de *El rincón de los justos*: «[...] viejas y jóvenes alejándose sigilosas cuando vienen los policías»¹⁷. En el universo faulkneriano también está presente el agente del orden en *Luz de agosto*: «El sheriff miraba para otro lado cuando quemaban una cabaña de negros»¹⁸. En ambos mundos, el poder decide quiénes merecen vivir y en qué condiciones. En Matavilela se expresa la violencia urbana y clasista; en Yoknapatawpha, la violencia rural e histórico-racial.

En términos de técnicas narrativas, Jorge Velasco MacKenzie usa la polifonía, una multiplicidad de voces. En el caso de Faulkner, se usa la técnica del monólogo interior, como el de Beny en *El sonido y la furia*. Los personajes reviven traumas (guerra, racismo) en un presente disfuncional. Ambos autores usan estructuras no lineales para mostrar cómo el pasado corrompe el presente. La memoria en Matavilela es ecológica (degradación ambiental); en Yoknapatawpha, es histórica (esclavitud, guerra).

Desde el punto de vista de la ecocrítica, postulada por Nixon, se puede interpretar que Matavilela es víctima de la violencia industrial urbana, mientras que Yoknapatawpha es parte

16 William Faulkner, *Obras completas* (Madrid: Ediciones Aguilar, 2004).

17 Velasco MacKenzie, *El rincón de los justos*, 214.

18 Faulkner, *Obras completas...*, 87.

de la violencia agraria histórica. En Velasco Mackenzie, la memoria ecológica está perdida; en Faulkner, está presente la memoria histórica obsesiva. Dentro de este contexto memorioso, se pueden juntar los ríos: el de Matavilela, que está contaminado, y el río Tallahatchie (donde se arrojaban cuerpos de linchados en *Luz de agosto*). Ambos son espacios de muerte naturalizada.

La violencia en Matavilela es ambiental, tóxica, inmediata; la violencia en Yoknapatawpha es histórica, y se expresa como el legado de la esclavitud, la culpa. En ambos autores, el futuro es problemático: en el caso de Velasco, no hay futuro porque se reproduce el ciclo de la pobreza, y lo mismo acontece en Faulkner porque el trauma se repite una y otra vez en cada generación (los Sutpen, si tomamos como ejemplo *Absalón, Absalón!*). En ambos casos, los personajes denuncian sistemas opresivos (capitalismo salvaje en Matavilela, racismo en Yoknapatawpha). Velasco Mackenzie muestra la muerte física; Faulkner, la muerte simbólica del alma.

60

Los espacios religiosos en ambas literaturas también reflejan la incapacidad de la fe para redimir. En Matavilela, la iglesia abandonada, con grietas en el altar, simboliza un Dios que no escucha a los pobres. El cura, aliado de los contaminadores, convierte el culto en mercancía. Nixon señalaría que esta es una «violencia espiritual» que legitima la injusticia ambiental. «Créeme, es por tu bien Blanquita linda, no ofenderá en nada a tu religión, peores cosas has hecho con el cura de la Victoria (...)»¹⁹. En Yoknapatawpha, aparecen las iglesias protestantes, llenas de silencios cómplices (*Luz de agosto*), como si fueran museos de la hipocresía. El reverendo Hightower predica sobre el pecado, pero su obsesión con la Confederación revela que la religión aquí preserva el racismo, no lo combate. Entre las metáforas está el cáliz de oro en contraposición con la bandera confederada. Ambos objetos sagrados son símbolos de

19 Velasco Macnkenzie, *El rincón de los justos*, 172.

opresión (el primero, de clase; el segundo, de raza). El polvo, que dista de ser sagrado en el universo del guayaquileño, pues en Matavilela, el polvo es residuo tóxico; en Yoknapatawpha, cubre Biblias sin abrir.

Conclusiones

Se ha logrado establecer un diálogo entre dos universos literarios aparentemente distantes; sin embargo, es necesario profundizar en la dimensión geopolítica de esta comparación. Tanto Matavilela como Yoknapatawpha funcionan como laboratorios literarios donde se experimenta con las consecuencias de sistemas coloniales que han mutado, pero no desaparecido.

En Velasco Mackenzie, la tesis de la colonialidad del poder, que plantea el teórico Aníbal Quijano, no solo se manifiesta en la explotación de cuerpos *racializados*, sino en la mercantilización del paisaje urbano: Matavilela es simultáneamente un basural y un territorio de resistencia, un espacio donde la modernidad capitalista deposita sus desechos humanos y materiales.

Faulkner, por su parte, construye en Yoknapatawpha una arqueología de la culpa: cada personaje carga con los sedimentos de la esclavitud, la Guerra Civil y la Reconstrucción. Pero más allá del peso de la historia, el condado faulkneriano revela cómo el trauma histórico se inscribe en el paisaje mismo. Las plantaciones en ruinas, los cementerios familiares, los ríos que arrastran secretos: todo el territorio está impregnado de violencia espectral.

La cita faulkneriana de «el pasado nunca está muerto. Ni siquiera es pasado» adquiere nueva resonancia cuando se contrasta con la urgencia temporal de Matavilela. Mientras en Yoknapatawpha, el tiempo es circular y obsesivo, pues los personajes están condenados a repetir los patrones de sus ancestros, en Ma-

tavilela el tiempo es lineal y apremiante: cada día que pasa, más niños mueren por contaminación.

Esta diferencia temporal no es casual: refleja las distintas modalidades de la violencia colonial. En el Sur estadounidense, la violencia lenta opera a través de la memoria traumática y la repetición genealógica; en el suburbio guayaquileño, opera a través de la precarización sistemática y el abandono estatal. Ambas son formas de lo que Rob Nixon ha llamado *slow death*, pero con temporalidades específicas.

Los dos universos literarios evidencian una resistencia como acto fallido; por ejemplo, el inicio de las invasiones de terrenos en el cuarto capítulo de *El rincón de los justos* («Acá, dice, haciendo bocina con las dos manos sobre la boca y sube el montón para hacer rodar los deshechos: neumáticos viejos, cajones destruidos, palos, ramas y troncos de árboles arrancados de cuajo»²⁰). Las acciones colectivas no alteran el sistema, pero documentan la injusticia; de modo similar a lo planteado por Nixon sobre las luchas ambientales. En Matavilela, se puede hablar de microresistencias cotidianas que, aunque no cambian estructuras, preservan la dignidad; en Yoknapatawpha, la resistencia es silenciosa y espiritual, y puede plasmarse en la oposición entre la fe cristiana afrodescendiente versus el puritanismo blanco. La movilidad aparece aquí como esperanza, pero en un círculo vicioso (el Sur no permite verdaderos finales felices). En Matavilela, la resistencia es material y urgente (sobrevivir hoy); en Yoknapatawpha, es simbólica y generacional (sobrevivir al pasado). Las formas de resistencia que se identifican en ambos corpus son asimétricas pero complementarias. En Matavilela, la resistencia es inmediata y material: ocupar terrenos, construir viviendas precarias, organizarse para la supervivencia diaria.

En Yoknapatawpha, la resistencia es diferida y simbólica: Lena Grove caminando con su bebé, Dilsey manteniendo su dig-

nidad en medio del caos familiar, los personajes afroamericanos preservando su humanidad frente a la deshumanización. Esta resistencia opera en el registro de la trascendencia espiritual más que de la transformación material.

El análisis de las imágenes religiosas que se propone es particularmente revelador. La estampita dejada por las Damas de la Caridad en Matavilela y el cántico espiritual en la iglesia vacía de Yoknapatawpha son íconos fallidos de la salvación: prometen redención, pero perpetúan el abandono.

En Velasco Mackenzie, la religiosidad popular se convierte en resistencia sincretista: los habitantes de Matavilela resignifican los símbolos católicos desde su experiencia de marginalidad. La Virgen de yeso y trapo no es solo una imagen de la caridad burguesa, sino un espejo de la condición precaria de quienes la veneran.

En Faulkner, especialmente en *Luz de agosto* y *El sonido y la furia*, la religiosidad afroamericana funciona como archivo de resistencia: los *spirituals*, las prédicas, los rituales comunitarios preservan una memoria alternativa al discurso oficial del Sur blanco. Uno de los personajes, Dilsey, efectivamente, encarna esta resistencia espiritual, pero también su límite: su fe la sostiene, pero no la libera de su condición de servidumbre.

La referencia a la ecocrítica resulta fundamental para entender ambos universos. Matavilela y Yoknapatawpha son paisajes tóxicos en sentidos diferentes pero complementarios. En el caso guayaquileño, la toxicidad es literal: químicos industriales, aguas contaminadas, aire irrespirable, hedores por doquier. En el caso mississippiano, la toxicidad es histórica: el paisaje está impregnado de violencia racial, trauma generacional, culpa heredada.

Ambos casos ejemplifican lo que la crítica ambiental denomina racismo ambiental: la exposición desproporcionada de comunidades *racializadas* y empobrecidas a riesgos ambientales. Pero también revelan que la literatura puede funcionar como

testimonio ecocrítico: documentar la relación entre injusticia social y degradación ambiental.

Tanto Velasco Mackenzie como Faulkner practican lo que podría llamarse pedagogía de la sospecha: no ofrecen soluciones, pero educan la mirada del lector para reconocer patrones de opresión naturalizados. Esta función pedagógica es especialmente relevante en el contexto actual, en el que tanto el racismo sistémico como la injusticia ambiental siguen operando bajo formas renovadas. La literatura funciona como archivo crítico: preserva la memoria de las violencias y entrena al lector en el arte de la denuncia.

El diálogo entre estos dos universos literarios sugiere la posibilidad de una poética transnacional de la justicia ambiental: una forma de escritura que conecta diferentes geografías del despojo sin homogeneizar sus especificidades.

64

Matavilela y Yoknapatawpha demuestran que la violencia lenta opera de manera similar en contextos aparentemente diferentes: a través de la *racialización* de la pobreza, la naturalización de la desigualdad, la espiritualización del sufrimiento. Pero también revelan que cada territorio desarrolla sus propias formas de resistencia y supervivencia.

Ambos mundos niegan soluciones fáciles; más bien, exponen patrones de opresión que hoy siguen vigentes: el río contaminado en Guayaquil y el racismo en Mississippi no son solo temas literarios, sino realidades materiales actuales. La única «esperanza», en el final de este recorrido entre dos espacios geográficos y dos autores opuestos, resulta ser la conciencia del lector, que no opera como un reconocimiento pasivo, sino como trabajo activo de decodificación crítica que requiere desarrollar nuevas sensibilidades éticas, estéticas y capacidades de conexión entre diferentes contextos.

Bibliografía

- Ansaldo, Cecilia. «Velasco Mackenzie para todos los tiempos». *Kíp*us 52 (2022).
- Blotner, Joseph. *Faulkner: una biografía*. Barcelona: Destino, 1994.
- Brodsky, Louis Daniel. *William Faulkner: Atisbos de vida*. Buenos Aires: Losada, 1992.
- Cowley, Malcom. *The Portable Faulkner*. Nueva York: Penguin Books, 1989.
- Faulkner, William. *¡Absalón, Absalón!* Nueva York: Random House, 1936.
- Faulkner, William. *Obras completas*. Madrid: Ediciones Aguilar, 2004.
- McHaney, Thomas L. «First Is Jefferson: Faulkner Shapes His Domain». *Literary Reference Center* 57, n.º 4 (2009): 511–533.
- Nixon, Rob. «The Anthropocene and the Environmental Humanities». *Environmental Humanities* 2 (2013): 1–2.
- Román, Rut. «Entrevista a Jorge Velasco Mackenzie». *Cultura* (1998): 73–78.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *La mejor edad para morir*. Quito: Eskeletra, 2006.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *El rincón de los justos*. Guayaquil: Grupo Editorial Planeta, 2023.

Marcelo Báez Meza

Guayaquil, 1969. Miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, correspondiente de la Española. Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Catedrático universitario, poeta, cuentista, novelista, editor, traductor y crítico de cine. Autor de dieciocho libros: seis poemarios, tres libros de cuentos, cinco novelas y cuatro de crítica de cine. Ganador de diez premios nacionales de literatura (entre los que destaca el Aurelio Espinosa Polit). Báez ha sido seleccionado por el Instituto Cervantes para el X Congreso Internacional de la Lengua Española que se celebrará en octubre de 2025, en Arequipa, Perú.

Cómo citar este artículo:

Báez Meza, Marcelo. «De Yonknapatawpha, Missisipi, a Matavilela, Guayaquil». *Pie de Página 14* (2025): 47-66.

Dosier

Árbol sensitivo

Para el dossier de este número, nos habíamos planteado solicitar colaboraciones artísticas que reflexionaran creativamente sobre el mundo de las plantas, las flores, los árboles, y sus lugares de hábitat como bosques, selvas, manglares y jardines. La convocatoria se dirigía a pensar, desde la imaginación, en los espacios que compartimos los seres humanos con organismos vegetales y con la vida secreta de las plantas.

En esa dirección, las presentes páginas se abren con una propuesta de Michelle Ulloa Landívar, consistente en una serie de fotografías intervenidas con bordados, cuyo sugerente título es «*Ser mala hierba*», que da cuenta de la mirada primorosa de la artista sobre plantas y yerbajos que crecen sin planificación, en medio de los espacios citadinos, y a las que ella presta otro sustento, el de su imaginación y creación.

Franco D. Concha, quien se titulara en nuestra Escuela de Literatura, nos envía unos fragmentos del *Diario de Memo*, en los que, desde la primera persona, una voz cargada de lirismo contempla el paisaje circundante, con el que interactúa entre la fascinación y el asombro. Otra de nuestras graduadas, Laura Casanella, ha producido un texto breve en el que se advierte la amistad con una familia de gigantes árboles.

Melissa Canales, en su poema titulado «El manzano», indaga en la imagen del árbol del bien y del mal, y desafía las creencias instauradas para plantear diálogos con el mito de la manzana bíblica desde la voz de una Eva contemporánea. Entre tanto, Marcela Santos colabora con el número decimocuarto de *Pie de Página* con un cuento, publicado recientemente en un libro, como el resultado de un taller literario: nos ha parecido una narración sensitiva que aborda la relación entre un árbol que, a lo largo de su vida, es regado y protegido por su cuidadora. Así, es posible ver que los dos, el de sustancia vegetal y la de carne y hueso, están floreciendo, cada uno a su manera.

68

Eliana Carvajal, por su parte, ha escrito un texto desbordante en el que el mundo de la naturaleza, con sus insectos, animalillos, vegetación desobediente y caos parece entrar en una especie de disputa amorosa con el espíritu femenino encarnado en los personajes protagonistas. Y tal vez en esa misma dirección, pero desde un texto híbrido, que funde el formato académico con la imaginación literaria, Cuqui Rodríguez describe la relación íntima entre los árboles y la medicina, y describe cómo en distintas latitudes y tiempos los padres y las madres han confiado en los árboles como forma de diagnóstico y tratamiento curativo de las enfermedades de sus retoños.

Se cierra el dossier con un conjunto de poemas que juega con los sonidos que emiten hojas, raíces, flores y ramajes: «Frondas y fauces» se titula el conjunto de textos líricos que Tamara Mejía ha puesto en nuestras manos, y ese sintagma nominal alude tal vez a la flor con su poder expansivo, así como a la fantasía de las plantas devoradoras.

En la convocatoria para el presente número de *Pie de Página* se parafraseó los versos de Rubén Darío que hablaban del «árbol apenas sensitivo» en el poema «Lo fatal», publicado en un libro de 1905. Ciento veinte años después, hemos alcanzado el conocimiento y aguzado la mirada al punto de saber una pizca sobre la vida secreta de los árboles, sus sistemas de colaboración, la conversación que se efectúa en lo alto, cuando la corona de las frondas casi alcanza el cielo.

Cecilia Velasco

Directora de la revista *Pie de Página*

Universidad de las Artes





<- Fragmento “*Mala planta / Buen lugar*”

Fotografía intervenida con hilos, medidas variables, 2015.

Expuesta en Galería NoMínimo Espacio Cultural, en

“Haphazard: oficios de lo no-random”, 2017.

ser mala hierba

(está bien si se siente identificado).

Las malas hierbas son consideradas así porque un humano no planeó dónde se encuentran, es decir, aparecen como invasoras, y por eso se pretende eliminarlas. Algunas destellan en mi camino, simplemente las encuentro hermosas, para mí, destacan por su valor y vida en el paisaje citadino, a muchas las observo crecer, desaparecer y permanecer. Mientras esto sucede, yo las fotografío y les construyo lugares donde pueden vivir: mi arte.

“*Mala planta/Buen lugar*” (2015) es un ejercicio de tachar, abrazar y crear. En la primera parte de la serie, a las malas hierbas en las fotografías las cubrí con hilos de los mismos colores del fondo, el gesto de tacharlas denota un absurdo, como lo es querer eliminarlas. Al mismo tiempo, las escondía, protegía y abrazaba. Los resultados camaleónicos hacen imposible considerar que fueron invisibilizadas o que pueden pasar desapercibidas, su existencia las delata. En la segunda parte, les desaparezco esa realidad absurda (el fondo de la imagen, que en realidad no es protagonista ni importante) y les genero un espacio en el que pueden habitar (estas visitaron también una galería de arte).

Siete años después, la temática continuó, por ejemplo en “*Despertar #1*” (2022) la diferencia es que el fondo pasajero no es relevante como para formar parte del relato de la obra, tampoco la palabra *mala* como para estar en el título (cualquier etiqueta queda a conciencia de los crédulos de cualquier discurso absurdo). Su realidad (del 2022) es: ser vida, belleza y valentía, transformando la realidad, incluso la de paisajes inertes.

Hoy en 2025, las sigo fotografiando, escribiendo de ellas y creando obras con la temática.

Texto, diseño y obras: Michelle Ulloa Landívar.

Más información de las obras en: www.michelleulloa.com

“*Despertar #1*” ->
Collage y pinturas acrílicas y serigráficas
42 x 29.7 cm, 2022.



>
as
2.

Michelle Ulloa Landívar

Artista visual, fotógrafa y diseñadora. Su trabajo se centra en la observación poética de la naturaleza urbana y las tensiones entre lo invisible y lo ignorado. Ha expuesto nacionalmente e internacionalmente, y desarrolla proyectos interdisciplinarios donde convergen arte, ecología, memoria y textos.

Diario de Nemo

Fragments

Franco D. Concha

La fruta cayendo de un árbol lejano despertó en mí el deseo de poner un pie delante de otro. Qué carne, tan seductora de tonos brillantes, se apoderó de mis ojos y aguó mis mejillas con la promesa de su dulzor. Mis brazos escurridizos dejaron ir las raíces que la noche anterior me habían provisto de calor, la despedida era inminente.

¿Cómo supieron los huesos de mis extremidades erigir mi columna? Estaba de pie y en mis plantas el suelo se sentía espinoso, pequeñas descargas eléctricas ingresaron por mis poros y acabaron su chocante recorrido en mi nuca. El sitio en el que estaba perdía su brillo con el pasar del tiempo, y al frente las hojas y la tierra se veían relucientes; enfocando la mirada en la lejanía, tiraba de mí el deseo de avanzar.

75

Hice una sola promesa: nunca he de volver donde ya he pisado, no volveré a recolectar los pedazos de mí mismo que se queden en el camino. Con el maletín sobre mi hombro que cruzaba mi pecho, me vi como argonauta de esta tierra que no puedo proclamar mía. Cada pisada que di fue recibida por la tierra aterciopelada de rocío, los bichos comenzaron a huir de mi presencia, ahora titánica, tan ajena a su condición de presa.

Así caminé, siguiendo el aroma de aquella fruta que me llamaba, como en un letargo de hambre y deseo. La sombra del árbol que me acogía ya hace rato me había abandonado, solo podía escuchar el susurro de su follaje en el viento, despidiéndose como una madre. No voy a extrañarte, abrigo maternal de sus

raíces; si anidé en tu sombra fue porque necesitaba un hogar del cual partir. De ahora en adelante te amaré con añoranza.

Llegado al árbol de los frutos me recibió su brillo, sediéndome como gemas. Al tomarlas en mis manos, les salieron alas como a las mariquitas, y al alzar una el vuelo, las otras las siguieron, huracán dorado que perfumó los alrededores. Cuánta belleza puede residir en el engaño. En trance, me dejé caer frente a aquel árbol mentiroso; en una de sus hojas regadas por el sueño, reproduje con la pluma la silueta de los aromáticos insectos y me la comí.

4 días desde la caída.



VI

Flores

La música del río era ya lejana, arrullo hipnotizante que abrigó mis últimas noches. El suelo bajo mis pies se fue secando; así lo delataban el crujir de las hojas en cada pisada, como aquel grillo desmembrado entre mis muelas. El paisaje ha comenzando a cambiar, la selva cede su espacio a otros colores, un olor dulce y ferroso me atrae a la espesura de otro follaje, alegramente decorado.

Era un pasillo, como aquel que días atrás me separaba de la espiral y su ojo amarillo, pero bordeado de árboles florales. Un sueño plasmado en nubes de colores aterciopelados, llovían sobre mí los pétalos como buscando hacerme cosquillas. Devolviendo el favor entre risas, mis dedos se deslizaban en las cortezas de aquellos árboles y, al sacudir sus ramas, una dolorosa melodía alcanzó mis oídos.

77

Rama por rama recorrió mi vista, y en cada una agonizaba un peculiar adorno. Las extremidades espinosas de aquellos árboles lucían coquetas sus vinchas de pequeños ratones a medio morir. Empalados, la danza del viento y la risa vanidosa de nuestro juego los mecía, y ellos dejaban escapar en hilitos de sonido un chillido por piedad. Vi mis manos, había sangre, ya era partícipe de esa triste melodía, solo quedaba bailar.

Cada rincón de aquellos árboles fue cosquilleado por mí, hasta donde alcanzaron mis manos a rozar sus troncos. Los quejidos de los condenados no cesan, entonan una música dolorosa, dolorosa, como todo lo que es hermoso desde su concepción hasta su decadencia. Bailé frenético bajo los pétalos que caían marchitos, y no me detuve hasta que el último ratón dejó de emitir sonido. No sabía que existían formas tan coloridas de morir.

Juego

Me despertó el pútrido olor de la muerte mezclándose con la dulzura de las flores. Los peludos adornos de los árboles ya no se movían, la melodía macabra ya hacía horas de haber cesado. Entre las ramas revoloteaba una pequeña ave, perdida en una alegre danza al compás de su propia canción. Sobre la tierra yo era uno con el paisaje, hasta que lo vi comer.

Cuánta dureza en ese pequeño pico; pajarito redondeado de antifaz, iba saltando de presa en presa, cantaba como imagino haría la madre mientras prepara el alimento. Desgarrada a sus anchas, la sangre ya coagulada tenía el brillo sedoso de un manjar, y las tripas eran absorbidas por su piquito como traviesas lombrices. Caen la piel y la carne en trozos, la tierra las recibe como alimento para sustentar la belleza letal de estos árboles.

78

Masticaba un ojo rebosante de jugo cuando, al incorporarme, lo señalé con descaro. ¿A quién quiero mostrarle esta escena? En descenso frente a mí, aquel pajarito se veía preciosos. Dando saltitos, me trajo una ofrenda, un pétalo y un corazón fresco, que estrujé entre mis dedos: la mitad para él, la mitad para mí. La sangre realzaba el sabor de la flor, mi lengua se deleitó con esa cremosidad. Viendo que me chupaba los dedos, se acercó a mí aquella ave esponjosita; en mis dedos se sentía tan suave y delicada como el órgano que acababa de masticar.

Pajarito, juguemos a que te estrujo y te dejo ir. ¿Serías mi presa? Me pregunto si tus ojos son capaces de reflejar el miedo que provocas, si tu melodía agonizante es igual de arrulladora que la de los ratones. Dime, redondito, si acaso me parezco a una de tus crías o si me alimentaste para hacerme cómplice de tu sangriento ritual.

17 días desde la caída.

VIII

¿Qué me atrae de las alturas que siento que me cosquillean las rodillas? Sin darme cuenta, he cruzado a otro ecosistema y me cohíbe su abundancia. En mis párpados se mecía un recuerdo ajeno, ser envuelto por la brisa del mar subido en un árbol de ciruelas. Se encoge el pecho. No es la primera vez que me invade una melancolía que no me pertenece, pero sí que es mío este deseo de conquistar la prepotencia de los árboles que adorna y esconde de mí el cielo.

Igual que el impulso primitivo de caminar que atrajo a mis pies hasta aquí, así mis manos, que buscan las prominencias de los troncos, poseídas por el hambre que provocan las jugosas gemas multiformes que los coronan. Se hirieron gustosas mis rodillas, ganchos de piel aferrados a la corteza, no sé si sangro la misma savia que estos árboles. Pocas pruebas he encontrado más contundentes de que lo que nace de esta tierra me pertenece; pocas acciones tan naturales como deslizarme entre las ramas de este bosque en busca de algo, cualquier cosa que justifique mi irrupción en las alturas.

79

Erguido, me recibían cientos de manos extendidas, bondadosas, compañeras en una danza hipnotizante que derrumbaba los frutos cuando absorbía la madera el impacto de mi cuerpo. La adrenalina coloreó mis labios, presentimiento de un hogar en algún punto de este laberinto. El ritmo de mis piernas se aceleró, mi pecho se impulsaba hacia adelante como si algo cercano estuviera escapándose. Lejos del suelo me sentí animal alado, casi libre, casi humo.

22 días desde la caída.

Franco D. Concha

Guayaquil, 8 de septiembre de 1998. Licenciado en Literatura por la Universidad de las Artes, entre sus publicaciones está el ensayo «Travestidas de libertad», en el segundo número de la revista Pie de Página, Universidad de las Artes, en 2019. El mismo año se incluyeron dos de sus poemas en Memorias XII Edición 2019, antología del Festival de Poesía de Guayaquil Ileana Espinel Cedeño. Su único poemario publicado hasta el momento se titula Fantasmas, que salió a flote en la colección Minga Poética, de la Editorial Fanzinera Crímenes en Venus, en septiembre de 2020. Al momento continúa escribiendo y ofrece talleres de encuadernación artesanal.

De las familias gigantes

Laura Casanella

Cuando les da la luz se cubren de un tono más claro. Verde amarillo son y lo mismo da si el sol las toca en la maceta, o directo a la tierra, o colgando de una rama. En el microscopio, sin embargo, el palimpsesto se hace evidente. Desde el nervio principal se ramifican conexiones que terminan antes que la propia hoja.

—¡Qué triste! Terminar antes de su propio límite...

—Verde.

—Verde amarillo son y, después, un trozo de calle, de parque, o lo que sea...

—Arrancar una no cuesta nada para comprobarlo. Partirla en pedazos, verla marchitarse con indiferencia científica hasta que aparece la posibilidad de la huella dactilar de un gigante. Una huella incomparable porque se forma a partir de los mismísimos nervios. Nada que ver con la humana. Ni por su tamaño, ni por su razón.

—Imagina que en eso consisten los árboles genealógicos y que haya dedos tan grandes como... Tan largos como los de las palmas...

—¡Espera! ¡Eso es imposible! Debieron tener otro objetivo.

—Imposible saberlo...

Es de suponer que los de esa especie quisieron plasmar sus dedos completos. Así mismo, la hiedra es el cuadro impresionista de generaciones que le confiaron sus pulgares a las paredes. Quizá sea cierto eso de que las cigüeñas traen a los bebés, ellas dan a luz a las nuevas familias al dejar caer semillas en la tierra.

Laura Casanella

Cuba, 2001. Estudiante de Literatura con más de seis años de experiencia en diseño gráfico y editorial, creación de material audiovisual, locución y manejo de redes sociales. Fundadora de los proyectos editoriales y de curaduría «Cartas para mi ex», «Twitterlandia» y «Aprende con las víctimas». Miembro del club de escritura Sociedad del Manglar, al que están invitados para mostrar sus raíces.

El manzano

(Breve monólogo de las Hijas de Eva)

Melissa Canales Quiroz

Un día llegó a mi puerta el sonido
de un vacío muriendo lentamente.

Casi puedo recordar con exactitud
la fuerza del impacto en mi tímpano curioso
y ansioso por percibir el color del viento.

Es entonces el momento perfecto
para una larga meditación
sobre lo insignificante de mi respirar,
lo promiscuo de mi conciencia
y lo amargo de mi saliva mañanera.

83

*

Yo divago.

Yo imagino.

Yo pienso.

Yo elaboro conexiones sinápticas.

Yo construyo procesos
neuronales complejos.

*

/ A veces siento que me fundo
con el blanco de la pared,
tan puro como tu lágrima vaga/

*

Tengo un árbol atrapado en mi córnea
queriendo echar sus frutos.
Un manzano frondoso que me ofrece
la felicidad de su fruta prohibida
por nuestro Señor.

Quiero.

Sí.

Quiero ser pecadora y
encontrar consuelo
en brazos del demonio
que vive bajo tierra.

*

/ A veces siento que me muevo
contracorriente,
tan predecible como tu mirada seca/

84

*

Mi nuevo amigo me visita todos los días.
Él me da un nombre,
me concede una identidad,
me hace sentir enferma
y presa del tedio y eso,
al menos eso creo,
me hace sentir completa.

*

Soy un juguete de colección,
una pequeña muñeca rota
que nadie desea comprar.

*

Y es ahí cuando me fumo mi aliento
intentando apaciguar mi soledad.

Porque mi apego me lleva
a huir de la ciudad
al contacto de una mirada tenue.

Porque soy nómada
en mi propia piel.

Porque tengo un árbol que crece
más que mi propio cuerpo.

Porque mi estructura ósea
es un gran tronco
al que le cuesta deshacerse
de sus raíces.

*

/ A veces siento que me deseas
Por mi fruta fresca,
tan inalcanzable como
la salvación de mi alma/

85

Melissa Canales Quiroz

Guayaquil, 1998. Autora del poemario *Oralístico: Historias de una boca* (El Hipopótamo, 2024). Sus textos han aparecido en la editorial Naranja Cuadrada, Crímenes en Venus y la revista de literatura de terror *Pareidolia* de cuyo segundo número fue editora.

Estás floreciendo

Marcela Santos

Tenemos que usar sus palabras para hablar de ella y de esos otros habitantes. Así, puedo decir que ella no crece, que es linda y que por suerte no tiene plagas. Va de un lado a otro, aparece y desaparece. No florece, aunque ella a veces dice «hoy estoy florecida». Eso no lo entiendo.

Me gustan sus ojos cuando me mira atentamente, sus manos cuando me toca, me examina, me echa agua en abundancia, y su voz cuando me dice que estoy lindo, que he crecido y que por suerte no tengo plagas. Su hijo, ese otro habitante, cuando pasa y ve esta escena en su trayecto hacia la puerta, se ríe y le dice con alegría «estás orgullosa». Ella se infla ligeramente y sonríe de una manera especial. Creo que eso es estar orgullosa.

Yo absorbo a través del agua los nutrientes de la tierra, los transporto como savia bruta, luego transporto hacia mis raíces la savia elaborada y me inflo ligeramente cada día. Sin embargo, ella no me dice nunca que estoy orgulloso.

A mí me gusta porque divide y coloca mi pulpa suave y fresca en una excitante mezcla de olores y texturas con entorno acuoso y la reparte a los habitantes.

—Esta ensalada está increíble, es un deleite —dice mientras me engulle, y yo entro en muchas bocas a la vez en medio de muchas palabras.

Ella me deleita cuando dice «voy a guardar esta pepa» y me deja en un plato varios días para que me seque mientras los otros habitantes me quieren botar y ella reclama.

—No me toquen esa pepa, la voy a sembrar.

Me coloca un día en un vaso con agua sostenida por unos palillos. A mi tiempo me extiendo hacia abajo para beber el agua

mientras aprendo el camino hacia las profundidades y me rompo hacia arriba para emprender la ruta al cielo.

—¡Qué lindo! Esto alegra mi espíritu, lo tengo que anotar en tu libreta —dice mientras su mano anota en su libreta. Mi raíz y mi tallo apenas asoman, pero ella dice que soy un milagro.

—Entonces, somos millones de milagros en el tiempo. Nosotras hacemos lo que tenemos que hacer —hablo, pero a ella no le es dado escucharme, al menos no con el oído.

Con sapiencia me toma un día, me libera de los palillos y me saca de ese extraño habitáculo.

—Ya mereces estar en tierra.

—Yo ya lo sé, y disfruto volver a ella en este ciclo persistente. Seguiré mi camino hacia las profundidades y hacia el cielo, aunque los que me miran piensan que yo apenas quiero tocar la base de la maceta y que el techo es mi protección, como si yo fuera una plantita.

Me pregunto quién me escuchará.

Cuando estoy del tamaño de ella, hace mucha alharaca, «como las gallinas» dice su hijo, y ella «tómame una foto» mientras sus brazos flacos me rodean.

—Estás ya en tu hábitat —me dice su boca y yo percibo su sudor y la gran tierra de la cual me agarro y me alimento, la que me conecta con tantos otros seres que sus ojos no alcanzan, mientras me extiendo en el aire que me permite ir hacia las casas vecinas y convertirme en hábitat de innumerables otros habitantes. Vuelvo a vivir la lluvia suave y la recia, la brisa fresca y el viento del verano. Nuestro verdor toca la luz del sol. Hacemos todo con sabiduría para seguir el destino que por siglos nuestros ancestros han cumplido.

—Ahora alegras mi espíritu porque me abrazas cada mañana y cantas que los habitantes de la tierra debieran abrazar todos a uno de los nuestros —creo que me entiende en momentos de sosiego. A veces sus ojos producen unas ligeras gotas de agua

salobre que apenas llegan a humedecerme, pero no me gustan porque vienen acompañadas del silencio de su boca mientras su cuerpo se arrima a mí. Lo contrario del silencio y del sosiego ocurre en su morada.

Ahora los ojos de su hijo me miran de lejos, pues ya no estoy a su paso, y creo que debe decir «estás orgulloso». Ella vuelve a hacer alharaca para decir «estás floreciendo» y más para decir «ya me vas a alimentar». Yo me multiplico en cientos de frutos. Nos dividen y nos sirven en tantas ensaladas y otros platos. Nos ponen a secar o vamos por caminos diversos como la basura o los palillos o la gran tierra. «Tienes un año, siete años, trece años». Ella fundó mi tiempo en un día de su vida. Se alargan las anotaciones de su libreta, su pelo se vuelve cano y repite mucho «ya no recuerdo». Nosotras venimos de tiempos remotos y tenemos inscrita la memoria en cada célula de nuestro ser, sin principio, en un continuo múltiple devenir que nos permite ser unos y diversos al mismo tiempo.

Vivimos y perduramos, aunque morimos y vemos que esos habitantes van cambiando y van pasando y que los espacios para los de nuestra especie se van reduciendo, se van apretujando mientras deseamos seguir siendo engullidas, alimentadas, plantadas, llovidas, abrazadas.

Marcela Santos

Guayaquil, 1958. Su campo profesional ha estado vinculado siempre a la educación y a la primera infancia. Empezó a escribir en el 2018 a partir de su experiencia personal de duelo, año en que también empezó a participar en talleres de escritura creativa con Maritza Cino, Lina Meruane y Lucía Orellana, entre otros. Publicó en 2023 *Escribir sobre la Luna*, con trece cuentos de esos primeros años.

Madre(s) herida(s)

Eliana Carvajal

Entre los ceibos, una ardilla brincaba de izquierda a derecha, luchaba por escapar de la bestia salvaje que arremetía contra su cuerpo. Una lanza le rozaba los pelos erizados de su cola. Corría la pequeña ardillita, pero Risca fue más rápida. El objeto puntiagudo atravesó su espalda hasta salir por el pecho. El sol del mediodía, la leña, el fuego y la ardilla serían los cómplices que saciarían la languidez de Risca.

*

Tiempo atrás, Risca, a sus cuarenta y nueve años, jamás habría imaginado el curso que tomaría su vida. Sus días se basaban en cuidar sus plantas. Tenía un jardín extenso. Lirios, azucenas, hortensias, cedrón, toronjil y un sinnúmero de otras plantas acompañaban sus mañanas, tardes y noches. Paolo, su único hijo, pasaba las tardes junto a ella. Era un ritual que habían comenzado a hacer cuando Paolo aún era un niño. Mientras Risca plantaba hierbaluisa en la mitad de una botella que anteriormente había servido como contenedor de una bebida edulcorada, le explicaba a su hijo que esas hojitas le ayudaban a aliviar los dolores fuertes que partían desde su útero y se expandían por todo su cuerpo, una sensación que la atormentaba cada mes. Al tomar el té, su cuerpo se calentaba, la inflamación de su vientre disminuía, los huesos de la parte baja de su columna dejaban de sentirse como espinas aferradas a su piel interna y su cabeza dejaba de latir. Al té le agregaba unas gotitas de limón, que arrancaba de una planta que tenía en su patio. Mientras vagaba por la

montaña, ya no expulsaba sangre de su cuerpo, pero continuaba recogiendo las hojitas de la hierbaluisa. No podía consumirlas como un té, pero las masticaba hasta extraer un sabor, que, al mezclarse con su saliva, le daba la sensación de saborear la cáscara de un limón. El jardín de Risca no había muerto, solo había cambiado de forma.

Madre e hijo solían regar unas rosas rojas con forma de corazón, las mismas que Paolo, con la ayuda de Risca, había utilizado como obsequio el día que decidió pedir la mano de quien, en un par de meses, se convertiría en su esposa. Al intentar sacar las rosas, Risca rasgó su piel, dejando líneas de sangre que, con el tiempo, solo podían percibirse como cicatrices gruesas, tan profundas que, si hubieran sido verdes, habrían sido confundidas con sus venas.

90

El amor de una madre a su hijo es tan resistente que ni el rayo más potente podría transgredirlo. Pero la maldad también es poderosa, tanto, que logró escabullirse, hasta penetrar los horizontes del suelo. Como un topo, excavaba hasta que se hizo paso hacia la superficie del jardín. Se aprovechó de la desnudez de los pies de Risca y Paolo para camuflarse, al igual que una *Pheidole oxyops*, entre las gloriosas plumas que los azulejos dejaban sobre el césped de Risca. Cuando ambos humanos rozaban sus pies sobre hojas, pétalos, plumas, tierra, piedras y astillas, la maldad mordió desde la punta del pulgar, hasta sumergirse en el cosmos corporal y emocional de la mujer y su hijo.

La tierra de sembrado empezó a expulsar un hedor, que, poco a poco, se espaciaba por todo el jardín. Los intrusos habían llegado, y la madre comenzaba a desmoronarse. Día tras día, su corazón latiría más fuerte. El temblor del dolor se sentía por las madrugadas, como sismos, cuando las madres trasnochaban por cuidar a sus hijos.

*

Risca era la matriarca de su estado. La choza que construyó a base de cañas, ramas y pajas se había convertido en un espacio de convergencia para cucarachas, hormigas, garrapatas, ciempiés, chinches, grillos, escarabajos, gusanos, mosquitos, arañas, y una diversidad de aves. Ya no tenía solo un hijo, eran varios. Como si el destino de Risca hubiera estado sellado bajo las fauces de un volcán, y al erupcionar, la mujer se deslizó por las calles quemando todo a su paso. Cuando Risca caminó miles de pasos hasta encontrar su nuevo hogar, el único que peregrinó junto a sus piernas peludas fue el calor que surgía desde el suelo, pero que no lastimaba sus pies; era como una corriente que la impulsaba a no detenerse hasta que llegara a la cima de la montaña. La flora y fauna silvestre, entre la bruma del esmog citadino, siempre velaron por ella, hasta que finalmente se reencontraron con la mujer.

Las primeras noches fueron de llanto. Pronto, la montaña no tardó en reclamar a Risca. Al pisar el monte, sus pies, como si se hicieran parte del lodo, caminaban descalzos sin temer al dolor por cualquier espina o insecto dispuesto a picarla. Cuando se recostaba, musgo y líquenes se enredaban entre su cabello enmarañado. Cuando hacía frío, su piel áspera se endurecía como una corteza, y sus brazos, al extenderse, se entrelazaban en un abrazo con las raíces gruesas de los árboles cercanos. Así es como, a falta de uno de sus edredones, se abrigaba. Cuando el calor era muy potente, Risca se sentía una gota gigante de agua, tan lívida y transparente que los rayos de la estrella candente parecían atravesarla sin dejar huella. Mientras dormía, los helechos le susurraban secretos antiguos en las noches de luna llena. A veces, flores silvestres rozaban sus dedos, recordándole que aún había belleza en ella.

El suelo latía como la papada de una rana, caliente bajo la hegemonía solar. El pasto vibraba bajo las pisadas de Risca. Entre las venas de la tierra transitaban plaquetas que escondían

los murmullos de la fauna edáfica. Los hormigueros pululaban al escuchar los gritos de la reina. Una revolución acontecía en el interior de la piel de la madre tierra, y nadie lo sabía. Ardía la ardilla, atravesada por la rama de un árbol. Era una pugna entre el infierno y Risca por ver cuál de los dos consumía primero a la presa. Las llamas flameaban intensamente, expulsando toda la ira de los horizontes del campo. Las chispas de la candela emulaban las lágrimas que Risca derramó cuando Paolo la abandonó. Era el corazón desgarrado de una mamá. Porque el ser humano es cruel, como quien destruye la familia de un petigrís con tal de consentir sus entrañas.

Rasca yacía acostada sobre el pastizal caliente, que le transmitía una energía que llegaba a su interior por medio de sus vellos. La mujer trataba de descifrar el mensaje de su madre, pero le era difícil. A su alrededor, a lo lejos, la observaban un sinnúmero de ojos, miradas que reflejaban respeto y temor. La anciana se había transformado en una líder. Velaba por su tierra. Había recorrido el espesor del bosque, llegaba a riachuelos en donde conseguía líquido para hidratarse. Limpia las pequeñas crías de aves que continuamente caían de sus nidos. En forma de alabanza, las culebras se meneaban sobre el camino que Risca pisaba. Ella sanaba a quien lo necesitaba, pero, así mismo, embestía en contra de esos seres cuando debía suplir la escasez de su estómago.

Tras pasar horas observando las nubes, decidió dirigirse hacia su choza. El clima siempre estaba de su lado, pero tampoco debía desafiarlo. Risca era dueña de su montaña, pero la madre naturaleza era la verdadera poseedora de todo. Caminaba mientras los cadillos se adherían a sus largos vellos. Sus piernas lucían como dos árboles espesos, con frutos en sus ramas. La espesura de su cuerpo era tan fuerte como el tronco de un eucalipto. Mientras subía por las faldas de la montaña, sintió un remezón en su pecho, pero también bajo la planta de sus pies. Quizá era un presagio, o tal vez se trataba de un entierro bajo el suelo en honor a una hormiga muerta.

Aumentaban sus pasos, hasta que Risca sintió que una sombra se balanceaba sobre sus córneas. «Una mosca, algún insecto», pensó la anciana y continuó caminando. Pero la sombra cada vez parecía más grande. Risca se lanzó al suelo. Algun animal había invadido su choza. Algo se movía a lo lejos, y no sabía qué era. No podía ser un oso, en aquella zona no habitaban; quizás se habían desplazado hacia la montaña, pero entonces no se trataba de solo uno, debían ser varios.

Tomó su lanza y, como una víbora hocicuda, se arrastró levemente por el suelo, con toda la intención de agredir al invasor. La nerviosidad empezó a esparcirse por todo su cuerpo. Intentó emitir un silbido que atrajera a la manada de zorros que siempre la resguardaba, pero sus labios estaban adormecidos. Reptó hasta que se encontró cerca de la choza. El crujir de ramas quebradas y el golpe seco de algo cayendo al suelo le helaron la sangre. Se acercó sigilosamente, con la lanza firme entre sus manos. La mujer en ese momento fue consciente: debía atacar a cualquier ser presente en su choza. Abrazó su lanza, apretó sus puños. La tierra, desde los horizontes más profundos, emitía ondas que Risca receptaba como un aliento para enfrentarse a lo desconocido. La mujer se levantó, decidida. Corrió fuertemente, desafiando la velocidad del viento. El monte que pisaba intentaba aferrarse a sus piernas, parecía que no estuviera de acuerdo con su enfrentamiento, pero nada la detuvo. Se impulsó sobre la pequeña puerta de cañas guadua, cerró los ojos, alzó su lanza y la clavó en el espaldar del ser desconocido. Tal como hizo con la ardilla, apuñaló varias veces. Era una bestia clavando los colmillos sobre su presa.

Gotas rodaban por su mejilla. Las nubes se desahogaron, y entre las rendijas de las hojas que servían de techo, el agua se filtraba, humedeciendo por completo a Risca y al otro cuerpo. En ese momento, supo que no había asesinado a un oso. Los osos no visten chaquetas azules y botas amarillas. Era un hombre, uno de esos que hace más de diez años no veía. Del tipo de humano

que la abandonó. Las manos de Risca temblaban, sentía cómo el grupo de hormigas se apoderaba del interior de sus brazos y picaban las arterias en respuesta a la acción que había cometido minutos antes. No había motivo para el remordimiento. La función de ella, como un animal con carácter rústico, era defenderse ante las adversidades. Así lo hacían todos.

Al girar el cuerpo del hombre, observó que la sangre corría desde sus labios hasta su barbilla. El rostro de aquel humano le trajo una imagen de los días en que ella fue feliz en la ciudad. Algo de Risca permanecía en lo que quedaba de él. Fue entonces cuando se sumergió en el pantano de los recuerdos; la anciana luchaba por capturar uno de tantos momentos, y se decidió por el más amargo de todos. Cuando Paolo se comprometió, Risca estaba muy feliz por su hijo. Pero todo cambió cuando un día él se dirigió a su trabajo, y aquella mujer, María, la esposa de Paolo, le indicó que irían a pasear. Un paseo eterno del que nunca regresó. Su corazón se descuartizó cuando le gritó que jamás regresara a su casa, que Paolo no la quería. Solo quedaban Paolo y María, Risca debía migrar hacia las faldas del olvido. Decidió no regresar; si su hijo estaba mejor sin ella, así sería. Aunque en el fondo, una chispa de esperanza le decía que volviera, se resignó a caminar hasta encontrar un lugar donde pernoctar.

Risca agarró la mano del hombre, y una fuerza trascendental se inmiscuyó en las huellas dactilares de ambos seres. El dolor se transfería por ambos cuerpos hasta llegar a sus pechos, donde el sentir se encontró en ambos, creando un solo palpitarse. La anciana comenzó a lagrimear. La última vez que lloró fue por su hijo, y después de tantos años, el motivo era el mismo.

Había asesinado a su hijo, así como en los momentos que la naturaleza se rebela ante tanta pesadumbre y emite tornados que acaban con la vida de miles de inocentes. Risca limpiaba los restos de sangre que quedaban sobre los cabellos de Paolo. Mojaba sus palmas con saliva y, lentamente, las pasaba por la piel del cadáver, como lo hacía con las pequeñas crías de loros que caían

de sus nidos. A diferencia de esas aves, quienes sí lograron regresar con sus padres, Paolo en ese momento solo era un pedazo de piel cortada. Envivió el cuerpo en hojas de palma. La anciana confeccionaba el traje que su hijo utilizaría para ascender entre las nubes y cruzar hacia la inmensidad del universo.

Los pies de Risca vibraron nuevamente. El murmullo de las hormigas se escuchaba cada vez con mayor intensidad, hasta transformarse en gritos desgarradores. La choza tembló, las cañas se debilitaron y la tierra se deshacía como el polvo mágico que constituye las galaxias más lejanas. Ambos cuerpos se envolvieron en un baile de polvo. Se deslizaron hasta que sus espaldas chocaron con la cara de la madre, quien los besó en un intento por sanar sus heridas más profundas. El socavón que se formó consumió todo lo que se encontraba en la punta de la montaña. Fueron absorbidos por el alma de la tierra. Mientras permanecía en el interior del hoyo, Risca se sumergió en una nebulosa que reflejaba una multiplicidad de imágenes. Cada una representaba los momentos que vivió en casa, con su hijo, amigos, familia y plantas. Lágrimas caían por su rostro inconsciente y una pequeña sonrisa se esbozaba. Estaba despidiéndose de su pasado.

Hormigas, escarabajos, cucarachas, grillos, chinches, termitas y todos los insectos del interior de la montaña, arrastraron el cuerpo de Risca por las paredes de la tierra. La hojarasca la cubría como si protegiera su cuerpo. Llevaban a su madre. Toda la naturaleza se unió para que la anciana emergiera de aquel hueco. Cuando la mujer salió de la nebulosa de recuerdos, observó rayos solares que intentaban doblegar sus ojos, pero fueron opacados por una nube frondosa que se plasmó por horas en el mismo horizonte. Se paró y comenzó a descender lo que quedaba de la montaña. Al llegar a tierra firme, vio miles de insectos que formaban una hilera a su alrededor. Estaban esperando algo, sabían que Risca se manifestaría. Como si sus pies cobraran vida, se deslizaban por el suelo, ligeros, como larvas flotando en un río. En cada paso, el suelo se cubría de animales, árboles y plantas.

Aunque sentía que estaba dando vueltas en su propio campo, en realidad había caminado miles de kilómetros.

Cuando sus pies tocaron una masa caliente, supo que estaba parada sobre una carretera cubierta por un espeso manto de pasto. El reinado de la naturaleza estaba a punto de comenzar. Un ciervo cruzó la vía y se detuvo en el centro, observando a la anciana. Ambos se miraron fijamente. Risca vio su reflejo en las pupilas del animal: no era un rostro humano, era la sombra de un árbol con sus ramas elevadas hacia el cielo. El ciervo y ella continuaron su camino juntos. Les esperaba todo un mundo por delante.

Risca era la nueva madre, la dueña de la tierra.

Kathy Carvajal Mera

Guayaquil, Ecuador, 2000. Es licenciada en Literatura, con especialización en Edición y Escritura Creativa por la Universidad de las Artes. Ha publicado sus textos en las revistas literarias *Pie de Página* y *Casapaís*, en el blog *F-ILIA* del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, y en el medio digital *Indómita Media*. Es cocreadora de *La Chica & La Ciudad*, un blog en Substack donde se publican textos creativos.

Vademécum

Cuqui Rodríguez

Es común que sin explicación alguna a los niños pequeños se les hinche el vientre como un sapo. La barriga se vuelve dura y al tacto produce un eco que puede escucharse a la distancia. Quedan tendidos sobre las espaldas, inertes, obligados a mirar al techo. Ojo al Cristo, dicen. A algunos, la fiebre les provoca delirios y otros se contagian con un llanto melancólico.

Así le ocurrió a la criada de mi abuela. Le resultó imposible ocultar que su retoño había sido concebido fuera del matrimonio y fueron tantas las críticas y rumores que, desde el primer respiro de la pequeña Solanda, no pudieron aplacar su llanto y la barriga se le llenó de aire. La niña rechazaba la teta y pensaron que a su madre no le bajaba la leche, por lo que le mandaron a tomar colada de avena con hinojo en cada comida, pero en vista de que no surtió efecto, le pasaron un huevo reposado al ambiente. Efectivamente la clara estaba turbia y con cientos de finas velitas que se elevaban hasta la superficie. Mal de ojo por envidia fue el diagnóstico. Aunque a esas alturas de su vida, la fe de la criada pendía de un hilo tan fino que era casi invisible, para curar a la pequeña, le frotaron un limón por todo el cuerpo siguiendo un recorrido en forma de cruz y por si acaso, rezando un padre nuestro. Después de la limpia, debían lanzar la fruta hacia el monte y por detrás del hombro para no volver a verla, pero debido a una confusión, lo depositaron de vuelta en el cesto con el resto de la cosecha. A los pocos días las tripas le volvieron a la normalidad, pero el llanto le duró años y no se apaciguaba ni siquiera para comer o mientras dormía.

Instrucciones para curar el mal de ojo

Para curar el mal de ojo, se debe cortar una hoja de almendro tierno, rociarla con aguardiente alcanforado y dejar secar al ambiente. Una vez seca se debe depositar sobre el vientre de la criatura. Encima se ha de colocar un paño preferiblemente de algodón empapado en el mismo aguardiente. Si la fiebre es muy alta, se puede proceder de igual manera en la coronilla. Cuando el paño se haya secado, se debe repetir el proceso. Se debe levantar una oración o intención de su elección preferentemente de origen católico.

Cuando los síntomas hayan desaparecido, es necesario repetir la lectura del huevo pasado por el cuerpo. Esta es la única manera de comprobar que el padeciente se ha librado del mal de ojo. Posteriormente debe colgarse una piola roja de la mano izquierda.

98

Ingredientes:

- currincho
- ruda
- alcanfor de alcanforero maduro
- hojas de almendro tierno
- un avemaría o padre nuestro

El currincho debe ser extraído de caña de azúcar y tener un grado alcohólico no menor al 70 %. Debe ser puro y no fermentado con frutas. Antes de hacer el preparado, es necesario filtrar el aguardiente para asegurarse de que no tenga impurezas que, lejos de alejar a las malas energías, surtan el efecto contrario.

La ruda se corta cuatro dedos por encima de la raíz para que la planta vuelva a crecer. Retirando las flores y los tallos,

se dejan únicamente las hojas que deben mezclarse con el alcohol.

El alcanfor debe ser obtenido de un alcanforero maduro. Al incorporarse al puro, no debe agitarse para evitar evaporar las intenciones curativas del remedio, más bien es necesario permitir que los elementos se integren espontáneamente en la sustancia aromática. El preparado debe reposar por al menos una hora antes de usarse.

Las hojas de almendro deben estar completas, sin agujeros ni partes secas, y es importante recogerlas de un árbol tierno.

El llanto de Solanda no cesó cuando aprendió sus primeras palabras, como habían advertido los médicos del pueblo, ni tampoco con todas las ofrendas cristianas y paganas que hizo su familia. En el mejor de los casos, las lágrimas desaparecían por unas horas o incluso un día, pero eventualmente volvían. Una noche, resignados al destino de la pequeña y más por costumbre que por encontrar la cura, encendieron el sahumerio con romero y palo santo y al cabo de unos minutos, el llanto paró. Como no ocurría en años, el incómodo sonido del silencio se expandió, y se escuchó el crujir de las duelas de madera y el ulular del viento golpeando en las ventanas, el roce de las cortinas de liencillo y el perro de la otra cuadra que ladraba advirtiendo sobre los transeúntes. Escucharon sus respiraciones en la tensa calma de la noche y los ronquidos de los vecinos y, tal como la noche en que nació Solanda, perdieron el privilegio de dormir, pero esta vez por el exceso de silencio.

Nunca supieron si la luna llena de esa noche de octubre influyó en la sanación de Solanda, o si fue la promesa célibe de su madre lo que le devolvió la calma, o si finalmente solo había que esperar que el tiempo pasara porque no hay mal que dure cien años, ni siquiera el mal de ojo.

Cuqui Rodríguez

Bahía de Caráquez, 1993. Es comunicadora audiovisual y multimedia graduada en la Universidad Casa Grande de Guayaquil y máster en Fotografía y Sociedad de América Latina por la Universidad de las Artes. Es cofundadora de JAG Studio, una oficina de documentación y comunicación de arquitectura, diseño y otros fines similares contemporáneos. Fue ubicada entre los «cien fotógrafos de arquitectura más influyentes» según *Loop Design Awards* y los «diez fotógrafos a seguir» en el 2019 por *Archdaily*. Combina sus actividades desde un enfoque multidisciplinar entre la investigación, difusión, comunicación y documentación de arquitectura. Ha publicado sus artículos académicos en *Archdaily*, y sus fotografías circulan en las principales revistas y plataformas digitales internacionales de arquitectura. Desde la comunicación, ha desarrollado planes estratégicos para oficinas de arquitectura, organizaciones y revistas.

Frondas y fauces

101

Tamara Mejía

Gótico tropical

Frondoso y forastero
Todo lo excitante empieza con F

Furia
Una hendija azul
Recorta tu mandíbula
fractal gótico

Frenesi
de altar y carne
Demasiado escote para el vestíbulo.
Demasiada luz en un capitel.
Muy poca bruma para que me abran la puerta.

102

Fiebre
Una golondrina busca espiga
Solo almizcle
Un eco de manzanilla

Manitos juntas en plegaria y en los pies, tubérculos
Y sin embargo,
mucho peor.

Tecas

Te sumerges en la espesura de la jungla
mientras tanto
la jauría se acerca
presiento que es mi obligación
quererlos a todos
mientras ellos toman un pedazo de mí.

Truenan las copas de las tecas
Y son devoradas por plagas gigantes
disfrazadas de garrote.
Me asusta dibujar esta selva sin máscara,
¡ilógica y exuberante!

Tú,
cuentas una a una las tecas,
Los pedazos que dejaron,
la jauría aúlla
el garrote los silencia.

103

Yermo

Entre vértigo y vestigio
soy la esencia de una metamorfosis
que perennemente
me tumba entre la desidia
y el impulso voraz de encontrar lo indecible.

Germen y semilla
encuentro sagrado entre ovulo y esperma
simbiosis diluida
coincidencia atroz
trofeo exhibido
y
huracanes despiadados.

104

Busco la promesa fiel
en hojas que se intercalan y trepan
en el tallo perfecto,
raíces aéreas
savia por doquier
elixir potable
que nutre el yermo paraje
donde encontraré
donde me encontraré.

Baño de Ruda

Hiervo ruda en medio de un desvelo
amarga y fragante
promesa trocadora de la suerte

Gotas minúsculas
pero si las junto me baño en una laguna
ocio poco corriente
que despoja y consagra.

Hiervo ruda en medio de un desvelo
ofrecimiento para cambiarme la suerte
agua caliente para lavar las desgracias,
enderezar parajes
desinflamar la soberbia.

105

Hiervo ruda en medio de un desvelo
y pido
permanecer
mientras
renuncio lentamente
a quién era.

Begonias

Tú
que tan fácilmente te turbas
te regalo un ramillete de begonias.

Si pudiera controlar el tiempo
no existirían las manzanas verdes
ni las toronjas rancias
estamparía tu sonrisa de tierna haba cocida
en cada cesta,
en cada estación
en cada pueblo
en cada mercado del mundo
como si un ramillete bastara
para no volverse espina.

Otoño

No puedo controlar la veloz llegada del otoño
que a paso firme
todo lo tuesta,
hoja a hoja
todo se desvanece.

Los lirios
las violetas,
que alguien le diga al presidente
que no tenemos estaciones.
Y, sin embargo, todo perece.

Guayacanes asustados
estallan la mostaza de sus copas
y un extraño viento del norte
invade las calles.

107

Tibieza y despertar,
Fertilidad extraña
De este precoz otoño.
trópico de las veredas y guayaberas atontadas.

Metamorfosis botánica

Cuando me mudé a tu lado
nadie me advirtió del desconcierto habitual
que cundía en tu jardín.

Margaritas

Como tu abuela y como la Duras,
Flores para olvidar ese dolor imposible de soltar
melancolía en las heliconias
humedad incontenible en las Begonias
moho por las nervaduras de las alocasias
que marchitas ya, en su adolescencia
son madres prematuras de esquejes regados por doquier.

108

Metamorfosis

Raíces que se conectan y se tocan
raíces laceradas

paren esporas, caminos de hongos diminutos
que comparten la sabiduría de la longevidad de ciertos
organismos.

Botánico

Vulnerable acontecimiento
que así como los animales
pávidos y trémulos

renacen en la metamorfosis botánica que sucede en nuestro
jardín.

Retrato

La mujer en el jardín
Tiene cambios de climas, como los trópicos
Es eufórica como los monzones del Asia
Y es fogosa como lo inciensos densos
Magnética como las sombras en un día soleado
Así soy, cuando reconozco mi fuego y ardo con él.

Hechizo

Con esta palabra, abro el sendero,
llamo a la abundancia que viene y crece,
dejo el dolor, libero el miedo,
y en mi vida, todo florece.

Perdono las sombras, disuelvo cadenas,
cada herida se convierte en fuerza,
mis manos abiertas reciben el bien,
mi espíritu, en calma, despierta y espera.

Que lleguen la paz, el amor y el oro,
que fluyan mis pasos sin trabas ni muros,
mi voz es decreto, mi corazón, faro,
y el universo responde a mi llamado.

110

Que las puertas se abran, que el camino brille,
cada paso firme, cada deseo pleno,
soy una con la tierra, soy una con el cielo,
y en este hechizo, mi destino renuevo.

Magia

Hay un hilo invisible
que danza entre mis dedos,
una hebra dorada
que cose las sombras del pasado

Flotan en el aire los susurros de un tibio pasado,
un conjuro suave
que despierta el polvo dormido
en las esquinas de mi pecho.

He lanzado semillas al viento
y he visto crecer estrellas
en la oscura caverna de mi clavícula.

111

La magia no es un truco,
es la certeza
de que el universo responde
cuando el corazón galopa hacia una dirección cierta
He roto el espejo mil veces
y mil veces aparezco de nuevo.
En esta herida cerrada,
en la cicatriz que brilla
como un conjuro secreto
tejido en mi piel
bordando tu nombre.

Tamara Mejía Molina

Guayaquil, 1987. Ganadora Premio Nacional de poesía Ileana Espinel Cedeño 2022, es profesora de literatura, poeta, crítica de arte. Imparte la asignatura de Historia y Teorías del Arte en la Universidad de las Artes de Guayaquil. Es magíster en Crítica y Difusión del Arte, y especialista en redacción de textos críticos por la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Entre sus publicaciones están el poemario *Esto soy yo, Marakaramazov* (2016), el estudio crítico «Historia Esculpida de Manuel Velasteguí, 50 años de Nuevos Comienzos» (2019) y el poemario *Últimos días de una herida* (2020). Sus poemas aparecen en la antología *Madness: An Anthology of World Poetry*, en Nepal, *RedPanda Books* y en *Bitácora del encierro*, en México.

Miscelánea

En esta sección donde suelen caber materiales literarios diversos, compartimos con nuestros lectores aquellos que juzgamos valiosos: empezando por un poema escrito por Cesia Morán, alumna de la Escuela de Literatura de nuestra universidad, quien obtuvo el primer premio en la sexta convocatoria del concurso Josep Carner | Puig Oriol, organizado en conjunto por la editorial Canutero y el Casal Catalá de Guayaquil para homenajear al escritor Joseph M. Llompart. Participaron alrededor de setenta propuestas, y hubo cinco finalistas, estudiantes de Literatura de nuestra Escuela: Camila Valdivezo Grimmer y Andrea Carabajo, así como nuestro ya graduado Antonio Acosta. Cesia Morán obtuvo el primer lugar con su poema titulado «Guía de disecciones».

Tenemos también el honor de publicar en estas páginas una selección de poemas de la escritora Valeria Guzmán, y un texto crítico que, sobre el libro de ella, titulado *un silencio tan blanco*, escribiera el poeta e intelectual Iván Carvajal. *un silencio tan blanco*, de Valeria Guzmán fue ganador del Premio de Literatura Ciudad y Naturaleza José Emilio Pacheco en el año 2024. Como existen las sincronías, estos poemas se articulan temáticamente con nuestro dossier, el árbol sensitivo.

Raúl Vallejo está presente de un modo doble en esta edición: ha escrito un comentario sobre la trayectoria del poeta y cronista guayaquileño Jorge Martillo Monserrate, ganador en 2024 del Premio Nacional Eugenio Espejo en el ámbito de la creación literaria, en el que analiza los motivos de la vida, la muerte y el amor en la trayectoria lírica de Martillo. Por otro lado, sobre la más reciente novela de Raúl Vallejo, titulada *Manuscrito de una Corónica Inconclusa* (Premio Novela Corta Miguel Riofrío 2024) escribe una reseña y análisis crítico la académica Alicia Ortega.

Geomara Cedeño Pesantez, alumna de la Escuela de Literatura, ha escrito una reseña sobre *París 5*, la más reciente novela de la guayaquileña Liliana Miraglia, en la que destaca la naturaleza desenfadada y divertida, así como el espíritu experimental de las refrescantes y por momentos desconcertantes páginas de Miraglia.

Cerramos nuestra Miscelánea con una colaboración del escritor lojano Carlos Carrión. Se trata de un ensayo titulado «Belleza y Verdad», en el que recorre las páginas y los escritores que más han influido en su vida y su concepción estética. Un grupo de profesores de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes tuvo ocasión de escuchar a Carrión cuando leyó este texto en julio del año pasado en la clausura del XXV Encuentro de la Asociación de Ecuatorianistas.

Cecilia Velasco
Directora de la revista *Pie de Página*
Universidad de las Artes

Guía de disecciones

Cesia Morán

115

El canal salobre del tórax se enhebra a sus anchas
en la humareda de la cantina. Hay que zanjarlo a vapor,
justo donde guarda hipidos morados, detractores de la matriz
que le dio de comer.

Pobre costilla restante insumergible; deja que te descortecen
esa afrenta encruzada hasta ahuecarte.

¿Qué querías hacer tú solito
con el sarpullido ventricular?

Poniéndolo en remojo con hojitas de laurel, rogaste para que lo
ampararan
con todo y tronido de huesos,

sin saber que el desgaste vertical terminaría rayoneado.

El canal salobre del tórax

sopla la desinfección protocolaria

y deshace el pálpito deshojándolo con ganas. Porque el sentido común con sangre entra.

Es necesario erosionarte el cuero cabelludo para que se aflojen los solares.

Chasquido de hornillas tironeando

el hambre insolado con el que naciste.

Halos de sabor artificial degenerándose la retina.

Te despliegan con pinzas.

116

El canal salobre del tórax desparramándose enllaguecido.

A las muelas se les sube la sangre a la cabeza, revientan sus aureolas

y esperan a que les injerten manzanillas, nada más que las machacadas sin sal, las manos afiebradas.

Pero no te lo tienen permitido.

Condena sin respiración

por comerse los dedos de tierra a escondidas.

Tórax bipartido, por favor,

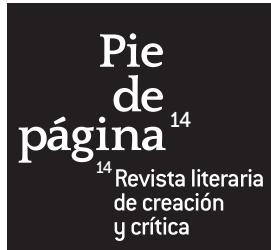
el rasqueteo de gasas en las vísceras, te está dejando cocido.

¿Qué harán con los clavos de olor encarnados al pecho?

Hay que abrirte el ombligo en gajos
con las mandíbulas de hormigas caseras, rastrillar el conteo
estomacal para reanudarlo. Ahí te encontraron:
compulsiones desorillándote el nombre; un incendiario de
crueldades
ensartado en callos del músculo primordial;
y un vago invasor al que escupen en frascos angulares.

Cesia Morán Culcay

Estudiante ecuatoriana de Literatura en la Universidad de las Artes en Guayaquil. Nacida en 2004, vive hablando con un acento que añora regiones. Escribe desde, y a través, de los dolores por el crecimiento, el cuerpo y cómo habita diferentes espacios. Recientemente publicaron su poema «Guía de disecciones» en la edición número VI de antología poética del concurso Josep Carner I Puig Oriol, llevado a cabo en la ciudad de Guayaquil.



14 / Guayaquil
I semestre 2025
ISSN 2631-2824

Selección
de poemas
del libro
*un silencio
tan blanco*

119

Valeria Guzmán

esta es la niña que a cuarenta bajo cero
quema todos los cerillos sin esperanza
(la caja entera)

desde el dedo anular el frío crece hacia la aorta
cómo saber si el corazón se ha vuelto un témpano
a qué temperatura morirá de resequedad, de indefensión

la gelidez embiste

esta es la sangre del lobo sacrificado por su piel
a cambio de dos minutos de calor

120 y no habrá palabra que no te exponga desnuda
a la intemperie

2

con los ojos cerrados y las manos asidas a un trineo
la niña Liera intenta aprender a caminar
en sus dedos hay flor de chuquiragua
en sus ojos duermen linces de Siberia

se derritió la huella
de mis primeros pasos
en la esquiva memoria de la nieve
internarse en un bosque es agua que detiene su curso
estatismo y mudez
piedra que resiste a la intemperie

internarse en un bosque es vacío
ramas despobladas
de hojas de flores de color
sin más sonido que el arrullo descuidado
desde las madrigueras del reposo

121

el bosque aún sin hojas sigue siendo bosque
la rama desnuda sigue siendo árbol
quién escuchará la caída de un copo
sin ningún animal que aguace el oído

el paisaje del invierno es la ausencia

alaudidae

a mediados de la última edad del hielo
murió cantando una alondra cornuda

los cazadores de marfil fósil
acaban de hallar su cadáver petrificado
una hembra de hace 46 mil años
cuyo cuerpo se nos revela intacto
en medio de un desfile de cuadrúpedos
que congelaron su marcha
de mamuts y bisontes
es la primera vez que se congela el canto de un ave

su vuelo quedó suspendido en sus alas completas
en sus delicadas plumas pardas
diurna de las nieves
espíritu bendito de esparcidas semillas
circunvolando
cuántos secretos de Siberia duermen en ti
hija de las estepas de Mongolia
madre del ascenso
estatua incólume del pasado

teoría creacionista de las morsas

y las morsas soñaron con la nieve
bestias prehistóricas amamantando la tierra

la vida de los polos son otros mundos
dentro de este mundo

millones de años atrás
buceando a más de cien metros
las morsas empujaron con sus colmillos las placas
hasta hacer puentes en Bering

la tierra nunca fue un conjunto de elefantes
que sostienen tortugas
sino dos semiesferas sujetas
por morsas que pesaban miles de toneladas

123

las morsas soñaron con almejas
con lenguas aleutianas
con la profundidad de lo indecible

pero eso sí
ellas nunca se soñaron sirenas

narval

entre los bloques de hielo
y los fiordos circumpolares
asomaba su inmenso diente de marfil
los vikingos se lanzaron a la caza
y traficaban en Europa
el cuerno contra los venenos y la melancolía
sostuviste el imaginario de un mito
de caballos blancos y damas vírgenes
de la salud y la fortuna
servidos en copas de palacios medievales
oh cadáver de los siglos
tristísimo unicornio del ártico

beluga

a Mariela

tanteando el abismo del ártico
navega entre los icebergs
canario del mar que canta al filo
de los témpanos sin estrellarse nunca
sus agudos trinos y chapoteos
son ondas que rebotan
ecos que regresan y trazan
un mapa mental de la profundidad

no es blanca ballena
pero su piel es albina y elegante
quizá estuvo en los delirios de capitán Ahab
y permanece en la risa de los más pequeños
que la ven bailar tristemente en los acuarios

liebre polar

esperarías que la vida se desgajara en avalanchas profundas
de esas que arrasan la tierra y se llevan
a su paso piedras y raíces en una caída estrepitosa
e incontenible hacia el vacío
pero la nieve se acumula en las ramas desnudas
o una liebre sacude su pelaje
y vemos precipitarse diminutos montones hacia el suelo
son avalanchas tan pequeñas que no esperarías
que en ellas se vuelque la vida de revés
aplastada por la gravedad de lo insignificante

126

desde una herida abierta algo está cayendo
y nada sacude ni sucumbe
y no es que el tiempo exista. ese pretexto del lenguaje que he-
mos urdido para creer que algo transcurre. tampoco es que el
olvido exista. solo le vamos restando importancia a los invier-
nos. poco a poco queda el vacío esqueleto de un caribú. forma
que sin su contenido ya se vuelve simple rastro del hielo. y no
hay ni el rumor de lo inútil por más que se escarbe. toda pala-
bra se resume en silencio. todo abismo es abandono. la inexis-
tencia es blanca y cruenta.

salamandra

sauria paciente
fría de sangre
negra piel del principio
espíritu ilesos de la nieve
lengua de puente entre los siglos
egregio tesón de los misterios del invierno
apacible durmiente de los sueños de la taiga
pequeña diosa de las profundidades de Siberia
calma en las entrañas del hielo
copo fugaz precipitado en salto
pura de las transformaciones
diminuto fuego detenido
sauria mía
salamandra

lophelia

a Laura

expulsado del mar de Tetis
un bosque animal de hielo
se eleva a dos mil quinientos metros del fondo marino
en el círculo polar ártico

cuerpos calcáreos translúcidos
habitados por algas transparentes
han abandonado el color
para ser espejos de la escarcha

enramada pétrea contra la oscuridad
exoesqueleto opalescente contra lo estéril

128

es la insistencia de existir
una densa espesura de tentáculos
que se erige en el sueño de una noche de invierno
y crece en secreto
bajo la profundidad de lo desconocido

la tierra arrulla animales en su seno

ningún humano puede dormir
en el regazo de la nieve

Valeria Guzmán

Poeta, investigadora, ensayista y traductora ecuatoriana de residencia prolongada en México. Traduce ruso, francés e inglés. Especialista en diccionarios y gramáticas antiguas. Realizó estudios de Lingüística y Literatura Hispánica en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y de Lingüística en la Universidad Nacional Autónoma de México. Lexicógrafa en la Academia Mexicana de la Lengua, trabaja como investigadora en la Academia Ecuatoriana de la Lengua, y colabora la Asociación de Academias de la Lengua Español. Ha trabajado en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, obtuvo el Premio Filosofía y Letras de la BUAP en 2009 y, en 2019, el Premio Nacional de Poesía Tijuana. Entre su obra se encuentran «Efusiva penitente», «Ofidias» y «Animalemas». Además, es directora del proyecto Mujeres al Oído y realizó la antología *Voces que cuentan. 10 narradoras ecuatorianas*. Ganó la IX edición del Premio de Literatura Ciudad y Naturaleza José Emilio Pacheco, con la obra *un silencio tan blanco*.

La nieve es la fiesta de lo invisible

Iván Carvajal

131

Aunque la letra del poema se traza y se inscribe sobre el papel en blanco, aunque el poema emerge así letra tras letra en la sucesión de las líneas, la poeta nos dice que sus trazos e inscripciones provienen de otras marcas. Lo ha reiterado Valeria Guzmán desde sus primeros textos: en el poema se anudan las inserciones que rasgan la piel de la sierpe o de la niña o la corteza del árbol, las estelas que deja en el aire el vuelo de los pájaros, los hilos del agua en los deshielos de la estepa o los pliegues ignotos de la interioridad del cuerpo. Pero ¿dónde se inicia esta sucesión de marcas? «[N]ombrada antes de nacer / fui palabra // fui lenguaje / antes que cuerpo», nos había dicho la poeta en *Ofidias*, libro que lleva un subtítulo algo inquietante, *En otra piel serán las mismas marcas*. De los versos citados y del subtítulo cabe retener

el vínculo entre el nombre y la existencia, entre la palabra y el ser, de una parte, y de otra, el tránsito de las marcas, por tanto, de la palabra, del nombre, desde una piel a otra. Pero ¿son las mismas marcas? ¿Qué es Lo Mismo que se desplaza sobre las coberturas de los seres, en el transcurrir de la existencia —siempre singular, de cada una o de cada uno—, en el fluir de las palabras, de los signos? Tal vez esta sea la indagación que conduce toda escritura poética.

«Que Cadmo le arrancara los dientes a la serpiente de Casalia. // Que mi padre dejara la arisca majestad de los cóndores para bañarse en el Kubán. / Que mi madre se embebiera en las mismas aguas», leemos en un poema de Ofidias que lleva un epígrafe de Khayyam, «Largo tiempo vagamos por mares y desiertos; recorrimos toda la tierra».

132

A propósito de estos versos quisiera señalar que, si bien no debemos confundir la experiencia de la escritura poética con los datos de la biografía del autor o la autora, hay circunstancias biográficas que adquieren un cierto valor heurístico en la interpretación de un texto poético. Para el caso de *un silencio tan blanco*, conviene mencionar que Valeria Guzmán nació en Krasnodar, a orillas del Kubán, en Rusia, cuando todavía existía la Unión Soviética, de madre nicaragüense y padre ecuatoriano, y que buena parte de su vida ha transcurrido en México. Como se verá más adelante, este dato resulta significativo para comprender el movimiento de los escenarios de estos poemas, aunque no para explicarlos —los poemas, por supuesto, jamás se explican—. El dato biográfico quizás nos ayude también para establecer la conexión desde las marcas inscritas en las distintas pieles de las ofidias de su libro anterior hacia los trazos sobre la nieve de este. Piel, cuero, corteza, nieve se trasmutan en el papel que sostiene la escritura poética.

un silencio tan blanco contiene cinco secciones. La primera, «pequeña avalancha», nos coloca ante un personaje, la «niña»,

dentro de un escenario que bien podría localizarse en la estepa siberiana o en la caucasiana. ¿Se trata, acaso, de momentos de su infancia que recuerda la poeta? Podría ser, pero es virtud de la poeta el esquivar la mera expresión emotiva de sus recuerdos personales para dotar a sus poemas de una tonalidad afectiva que nos devuelve hacia la evocación de una infancia compartida por el lector o la lectora. La memoria, por lo demás, está atravesada por la ficción. Inventamos siempre lo recordado; en la constitución de la memoria intervienen tanto el olvido como la imaginación, así construimos las capas de la memoria en las que se entremezclan certidumbre e incertidumbre. Dice Valeria: «los recuerdos chocan / son capas inasibles de la transparencia / y las olas nuevas se congelan / precisamente encima». La poeta recuerda las escenas con la abuela y el abuelo en las cabañas lejanas de la estepa... o en los páramos andinos, cuando recogían flores de chuquiragua... La escena de amor entre abuela y nieta se trasmuta en el dulzor de las compotas que se guardarán en la alacena para el invierno, aunque luego habrá que registrar la perdida y el dolor en otra escena que acontece ante la tumba de la abuela; el poema deviene entonces «la esquiva memoria de la nieve». Con la poeta, o con la niña evocada en el poema, también el lector o la lectora rememoran la cocción de las frutas, el olor que invade la cocina o la blanquitud de la escarcha sobre las tumbas de los ausentes.

En los poemas que reúne la segunda sección del libro, «iglú», Valeria Guzmán recurre a sus conocimientos técnicos de lingüista y a un juego irónico relacionado con Franz Boas, el físico y geógrafo judío-alemán que fue a Alaska con el propósito de estudiar el comportamiento del agua en esas zonas gélidas, y que en la isla de Baffin fue salvado de morir en un agujero helado donde había caído por un grupo inuit. Ese accidente y ese socorro, según la leyenda, habrían dado origen a la antropología estadounidense. A partir de las conclusiones de Boas sobre el

inuktitut, la lengua de los esquimales de Alaska, se convirtió en un lugar común de los textos de lingüística el remarcar que los inuit «distinguían», y por consiguiente nombraban de manera diferente varios matices del blanco. Pero ¿es así? Tal vez Boas se dejó llevar por un equívoco; «el mito de los nombres de la nieve no es fácil de romper», dice la poeta, quien complementa ese juego irónico con referencias a la lengua inuktitut y sobre todo con la evocación de la mitología inuit, y nos recuerda que Kaila, el dios del Cielo, creó los animales ante la súplica de la mujer, quizás la Madre del pueblo inuit: «entonces la mujer suplicó a Kaila / que poblara la tierra / y Kaila le ordenó / agujerear el hielo // la mujer pescó del vacío / morsas y belugas / lince y armiños / narvales y búhos / y al final caribúes».

La tercera sección del libro, «paso para renos en la nieve profunda», continúa esta creación del mundo por Kaila, puesto que los poemas están dedicados a una serie de animales del Ártico: la ya extinguida alondra cornuda, las morsas —que, en un juego irónico con el mito mesopotámico del mundo sostenido por elefantes que descansan sobre una tortuga, empujan con sus colmillos las placas tectónicas en el Estrecho de Bering—, el narval, la beluga y los otros animales que ya se nombraron en el mito. Se crea con ello un paisaje imaginado del Ártico. Dice el poema *búho nirval*:

no importa la profundidad

un búho desde lo alto

escucha el crujir de las pequeñas patas

de un ratón que escarba

la nieve es la fiesta de lo invisible

Considero que este verso, «la nieve es la fiesta de lo invisible», es la bisagra que articula las tres primeras secciones del libro con la cuarta, denominada «una fina capa de nieve sobre el hielo», en la que se retorna a un tema central dentro de la indagación que lleva a cabo la poeta: ¿cuál es el vínculo entre el lenguaje y el ser, o entre lenguaje y acontecer? ¿Acaso la palabra antecede a la existencia?: «esas siluetas blancas que corretean / imperceptibles sobre la nieve / son lenguaje... [la liebre, el zorro, el reno, el lobo] todos blancos esfumándose / sobre la blanca imposibilidad / de su propia existencia». Cada ser en sí mismo es un signo, lo sabemos; el poema —o el nombre— trae los seres a la presencia, pero también los hace desaparecer, los torna siluetas, espectros, los trasmuta en nombre, en sucesión de palabras, de letras. El poema marca la ausencia de lo que se nombra. El poema alude a la vida y a la muerte, siempre y al mismo tiempo. Con ello o pese a ello, *hace memoria*, y la memoria consigna la continuidad: «el bosque aún sin hojas sigue siendo bosque / la rama desnuda sigue siendo árbol / quién escuchará la caída de un copo / sin ningún animal que aguace el oído // el paisaje del invierno es la ausencia».

La construcción de los poemas hasta esta cuarta parte del libro se rompe inesperadamente en la quinta y última, «blanco sobre blanco», para dar paso a un poema compuesto con palabras que aparecen como si hubiesen sido puestas al margen. Si en los poemas de las cuatro secciones anteriores prevalecen los nombres —«un alma representada por un nombre / que se escabulle como las focas»— y los verbos, si así se destacan las cosas y adquieran presencia los seres, si de esta manera se configuran escenas, en la última sección asistimos a una disolución del sentido y por tanto al desvanecimiento del ser mismo de la poeta, del lector o la lectora. No es casual que esta sección se inicie con un epígrafe, tres versos de José Emilio Pacheco: «La nieve no quiere decir nada: // Es sólo una pregunta que deja caer

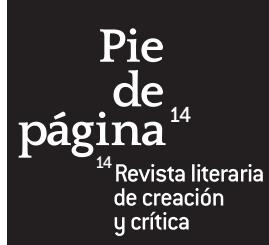
millones / de signos de interrogación sobre el mundo». Al final del libro nos encontramos ante un texto en el que ya no hay nombres, ya no hay enunciados, solo una sucesión de adverbios y locuciones adverbiales, que se cierran con una pregunta por demás inquietante: «pero / tal vez / no?».

Me parece que es preciso destacar una de las virtudes esenciales de este libro de Valeria Guzmán: la suya es una escritura ajena al exhibicionismo subjetivista que parece dominar buena parte de la producción textual de nuestros días. La concreción de la escritura poética de Valeria Guzmán es ajena a la elocuencia, de ahí su fuerza. Me había referido antes al flujo que crea la sucesión de las secciones a partir de una relación que, si bien algo difusa, puede establecerse entre lo que suele llamarse «voz poética» (que no es precisamente una «voz»), que en este caso y con mayor precisión puede llamarse simplemente «la poeta», con la «niña» evocada, y que culmina en la disolución de esa «voz» en la última sección. Luego esa «voz» (¿pero acaso es la misma «voz»?) nos habla de escenas situadas en estepas, en aguas heladas, en el Ártico. ¿Son escenarios imaginados o lugares donde alguna vez estuvo la poeta? ¿Se trata acaso de expresar sus «vivencias»? Creo que estas son preguntas que carecen de sentido, pues toda escena de un poema es una construcción de la escritura. Aquí los escenarios tienen una función esencial: la blanquitud de la nieve es una escritura donde buscamos el sentido mismo de la vida y de la muerte. Esa blanquitud precede de algún modo a la blanquitud de la página en la que transcurre la indagación poética. No es mera casualidad que el libro se cierre con una pregunta que nos arroja al blanco total: «pero / tal vez / no?».

¿A la nada? O más bien nos devuelve al comienzo, a la «fiesta de lo invisible» que es la experiencia poética.

Iván Carvajal

En poesía ha publicado *Poemas de un mal tiempo para la lírica*; *Del avatar; Parajes* (Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit, 1983); *Los amantes de Sumpa*; *En los labios/la celada*; *Ópera*; *Inventando a Lennon*; *La ofrenda del cerezo*; *La casa del furor*; *Poesía reunida 1970–2004*; *Jacarandas*; y *Siempre todavía* (su último poemario, publicado por Pre-Textos en 2022), así como las antologías *Tentativa y zozobra*; *Rumor urgido por el aire*. En ensayo, los libros *A la zaga del animal posible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*; *Trasiegos. Ensayos sobre poesía y crítica*; *¿Volver a tener patria?*; *Universidad-sentido y crítica*, aparte de otros publicados en revistas y libros colectivos. Fundó y dirigió *País Secreto, revista de ensayo y poesía*; es miembro del comité editorial de la revista *Trashumante* y de la colección Curiquingue de pensamiento ecuatoriano. Es doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Fue catedrático durante cuatro décadas en varias universidades. Por el conjunto de su actividad intelectual le fue concedido el Premio a las Libertades Juan Montalvo por la Asociación Ecuatoriana de Editores de Periódicos en 2013.



14 / Guayaquil
I semestre 2025
ISSN 2631-2824

La poesía de Jorge Martillo Monserrate: del infierno amoroso, ebrio y vital, y la confrontación con la muerte

139

Raúl Vallejo

Aviso a los navegantes (1987), el primer poemario de Jorge Martillo Monserrate (Guayaquil, 1957), Premio Nacional Eugenio Espejo 2024, tiene un verso que anuncia uno de los motivos poéticos de su obra, que es la ebriedad como un estado personal de la experiencia estética en medio de la tentativa amorosa y, que, al mismo tiempo es una loa bellísima a la cerveza: «Entre salir a emborracharme / cerveza tras cerveza / (*oro líquido que no pudieron inventar los alquimistas*) / y la música ayuda / usted persiste

/ da vueltas a mis ansias de embriagarme»¹. En la poesía inicial de Martillo, la cerveza es celebración de la vida, es complicidad en el amor, es refugio ante el desasosiego, es compañía para el infierno, es el oro líquido que calma la sed de vida. En *El amor es una cursilería que mata* (2009), uno de sus últimos poemarios, la cerveza es testigo silencioso y frío de la soledad del poeta: «Tengo tres cervezas / Y una tristeza / Las botellas están acostadas en el congelador / La pena me muerde el pecho hasta hundirme»².

La cerveza —a veces, el vino— es el símbolo de una ebriedad que, además de procurar la experiencia estética, es también una manera de andar sin ataduras por la vida. En un desdoblamiento literario, Martillo, a través del personaje del Conde de sus crónicas, se ve a sí mismo: «Cuando lo encontré dijó que solo le interesaba: Beber, leer, escribir y matarse [...] Es un pésimo escritor pero un excelente amigo»³, dice en un texto poético que tiene una versión similar como crónica en *Guayaquil de mis desvaríos. Crónicas urbanas* (2013). Líneas más adelante, en la crónica, modifica la última frase: «Es un pésimo escritor pero un excelente borracho»⁴. El sitio para beber cervezas es el célebre Montreal, espacio donde nos reuníamos los escritores de *Sicoseo* que Martillo y Velasco Mackenzie transformaron en un mítico lugar literario.

Para el poeta, la ebriedad es un estado vivencial que nos confronta con la muerte. En *Fragmentarium* (1992), el hablante lírico cuya voz se prolonga en una intensa confesión, dice: «Beber, forma de conocimiento / Liquidez que ata y desata a la Muerte [...] Vi, oh dios, a la Muerte. / Las voces se apagan.

¹ Jorge Martillo Monserrate, *Aviso a los navegantes* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1987), 17. Énfasis añadido. El Premio Nacional Eugenio Espejo es el máximo galardón que concede el Estado ecuatoriano a la trayectoria de quienes han contribuido al arte y la cultura del país.

² Jorge Martillo Monserrate, «El amor es una cursilería que mata. Catálogo de ayuda, autoayuda y destrucción (2009)», en *Aquí yace la poesía* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2016), 214.

³ Martillo, «El amor es una cursilería que mata...», 206.

⁴ Jorge Martillo Monserrate, *Guayaquil de mis desvaríos. Crónicas urbanas* (Guayaquil: Editorial El Conde, 2013).

Los rostros desaparecen»⁵. La confrontación con la Muerte es un motivo temático recurrente de la poesía de Martillo desde el comienzo de su obra. Así, en el poema «*hic novae vitae porta est*», que es la inscripción que consta en el frontis del arco del portón de la entrada número tres del Cementerio General de Guayaquil, la visita al cementerio le permite contemplar desde el cerro las dos ciudades, la de los vivos y la de los muertos y, en medio de la contemplación, tomar conciencia de su rebeldía frente a la muerte: «he visitado esos cerros enrojecidos y me sé cautivo / ni mi cuerpo ni mi espíritu surcarán el portón / y la leyenda en latín dará cuenta de mi eternidad»⁶.

El hablante lírico invoca la muerte como una manera de espantarla. En *Vida póstuma* (1997) asistimos a una confesión estremecedora del poeta, construida como un testamento al borde de la insanía mental y la constatación de la condición solitaria del ser humano. «Que nadie recuerde el día de mi nacimiento» dice la voz poética y evoca las vicisitudes de aquel momento para concluir, con la certeza del que ya nada teme: «La muerte es más atractiva que el acto de nacer»⁷.

141

El poeta no evade su confrontación con la muerte. Se introduce en ella, y su gata Perla lo arranca de ella a zarpazos. Juega con la muerte mientras bebe lentamente su cerveza espumosa en el bar Montreal. La percibe cercana, se siente un corazón podrido, una botella vacía y vuelve a ofrecer, hacia lo que considera el final de sus días, un último aviso a los navegantes. Esta presencia de la muerte como una constante de la vida está íntimamente ligada a esa simbólica ebriedad celebratoria en medio de una locura que el poeta intenta eludir:

5 Jorge Martillo Monserrate, *Fragmentarium* (Quito: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1992), 83. Este libro ganó el Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit 1991.

6 Martillo, *Aviso...*, 69.

7 Jorge Martillo Monserrate, *Vida póstuma* (Guayaquil: Manglar Editores, 1997), 23. La foto de portada y contraportada de esta edición es de Liliana Miraglia, una de las tres personas a las que está dedicado *Fragmentarium*; las otras dos son Eduardo López y Ricardo Maruri.

Podrían ser mejores las cervezas de la otra orilla
—inyectadas como un soplo de morfina en mi cuerpo—
Pero estas cervezas calientes dicen presente
Les doy la bienvenida
Hay que rendirle culto
A toda expresión de vida y muerte.⁸

Pero esa cercanía tiene su precio: lo que se paga es ese vaciarse de la vida, esa vida que se consume en lo inútil; ese asumir la soledad en lo cotidiano, esa soledad dominical que apesta. Es la muerte que transcurre en una tradición poética engarzada con el modernismo, pero sin las adjetivaciones exóticas: en la poesía de Martillo estamos ante la muerte desnuda, como en Edgar Lee Masters y sus muertos de *Spoon River*; una poesía sustantiva, convertida en lo que se teme y, al mismo tiempo, se anhela: «Lo mejor de la vida ha sido morirse»⁹. El poeta se vacía de cosas y de afectos; se abandona a la felicidad de diecisiete cervezas bien frías en coloquio cifrado con las diecisiete puñaladas de un poeta de célebre ebriedad como Pedro Gil. Martillo, como un muerto a la deriva, anda en búsqueda del arte poética de la muerte, que, a fin de cuentas, es el acabamiento del mundo:

Digo que cuando venga la muerte
Los versos que escribí
Desaparecerán de la memoria
Y los libros
Como un acto de magia
De mi último aliento.¹⁰

En medio del desvarío de la ebriedad y la invocación fatal, el hablante lírico asume el amor como la realización celebratoria

8 Martillo, «*Maremagnum. 1995–1998*», en *Aquí yace la poesía*, 119.

9 Martillo, «*Maremagnum. 1995–1998*», 138.

10 Martillo, «*Prendas interiores*», en *Aquí yace la poesía*, 192.

del deseo y su evocación permanente; asume la condición de lo efímero porque el ser amado es un cuerpo en fuga, una ausencia que se llena con otros cuerpos que también serán ausencia. Hay en ese vacío el imperativo de la maldad, antes que el de la ternura, como si el hablante lírico quisiera destruir el espacio del amor y convertirlo en espacio de la nostalgia sin redención posible. Reniega del amor entendido como los lugares comunes de una felicidad de postal:

El amor es una cursilería que mata
Te impulsa a prometer el cielo desde el infierno mismo
Vender cuotas de amor eterno aunque luego se pudra en
una botella
Jurar amar hasta la muerte cuando el olvido está en la
esquina
Este sentimiento te lleva a tatuuar corazones
En muros y paredes / hojas de cuaderno y correos
electrónicos
Corazones que laten gritando que estás vivo
El amor es una cursilería que mata¹¹

143

En la tradición de Medardo Ángel Silva, también poeta y cronista de Guayaquil, Martillo es un heredero de los poetas malditos en este trópico de violencia caliente. Por su poesía, navega el barco ebrio de Rimbaud y la ciudad nocturna y pectoral de Baudelaire. El infierno es un lugar que el poeta trae a la memoria atravesado por sus tribulaciones y a donde nos convoca para compartir la agonía de la existencia, en la medida en que se enfrenta un dios ruin. La voz lírica de *Fragmentarium*

11 Martillo, «El amor es una cursilería que mata», 200.

se identifica como pecador y se confiesa; el poeta, transido por la culpa judeocristiana, se vuelve blasfemo para liberar ese estremecimiento que provoca la existencia y convivir con lo que se teme: <<Dice el poeta a sus poemas en llamas: / La poesía es ambigüedad erigida en sistema, / su destino es emparejarse con el horror>>¹². El poeta nos lleva a un descenso a los infiernos para alcanzar una plenitud que está oculta y comparte con nosotros la libertad que procura el descubrimiento de la belleza sin moral:

Oí:

no ensucies el aire, empuerca tu vida.

Lo prohibido no existe, las fronteras son abismos para los estúpidos.

Acude a la expresión auténtica, no huyas del rebelde, ni del orate.

La belleza del infierno existe, pero no es un hecho público.¹³

144

A lo largo de su obra, un/una poeta va construyendo su arte poética. En ella, quien escribe poesía se erige como un ser que ha recibido sus dones de las divinidades o alguien que trabaja y se desvela para suplir la ausencia del favoritismo de las deidades. En Jorge Martillo el don de la verdad poética fluye trepidante en sus versos. Una recopilación de sus libros, publicada en 2016, se titula *Aquí yace la poesía*. Yacer, en sus varios sentidos; el del reposo, el del texto ya domado por la escritura y sereno para ser leído el de cópula de los amantes, el del texto erotizado, el del *ars amatoria*, el del amor ausente; el de la muerte, el del texto en el sepulcro contenido por el féretro en forma de libro. Lo cotidiano, el amor erótico, la muerte: ese *infierno tan temido* que el poeta comparte con nosotros: <<Desde hace tiempo pregunto: / Por qué

12 Martillo, *Fragmentarium*, 71.

13 Martillo, *Fragmentarium*, 63.

mi poesía es una larga conversación conmigo mismo / Será el lenguaje capaz de devorar como el fuego / Deseo convertirme en ceniza / Y desaparecer»¹⁴.

Su verdad poética se nutre de una ciudad a la que ama de infinitas maneras y que está siempre presente en lo cotidiano de su poesía y, por supuesto, en el protagonismo de sus crónicas. La voz del poeta joven la recorre como un escenario popular para la experiencia amorosa y literaria, en sus primeros textos: «recuerdas aquellas cervezas en la oscuridad del melba / esas lenguas enroscándose como serpientes en el barrio las peñas [...] el chillar de felinos alunados al llegar a la fortificada ciudad del amor»¹⁵; y la voz del poeta ya mayor, que se define decadente, la maldice en sus poemarios de madurez como un prisionero condenado a vivirla: «Maldita ciudad / Antro de locos / He bebido de tu veneno / He mordido tu carnada que trastoca los sentidos / Que me mantiene cautivo»¹⁶.

Su verdad poética está embebida de cerveza, ese oro líquido que le da brillo a la oscuridad del solo:

145

Este domingo es como una droga
 Ese soy yo
 El pobre infeliz que es feliz con 17 cervezas bien frías
 [...]
 Ese soy yo
 El que se cree libre porque camina descalzo
 Por calles sembradas de vidrios.¹⁷

La soledad es un abismo que atrae y que engulle, un monstruo que devora al solo, a ese que llega a donde nadie lo espera.

14 Jorge Martillo Monserrate, «Prendas interiores», 189.

15 Martillo, *Aviso...*, 55.

16 Jorge Martillo Monserrate, «Últimos versos de un poeta decadente (1993–2003)», en *Aquí yace la poesía*, 156.

17 Martillo, *Vida póstuma*, 63 y 64.

La cerveza es el espejo del hablante lírico que le permite mirarse a sí mismo en su infinita tristeza y su contacto más cercano con la muerte.

Su verdad poética está atravesada por el amor erótico que es realización plena del deseo, imposibilidad de permanencia y ausencia dolorosa de la mujer amada. Así, el hablante lírico, atragantado de muerte, se resiste a la felicidad ilusoria del amor y prefiere la tristeza de la perdida y *el mal amor*: «Celebrarán mi fin / Las mujeres que recuerden / Que más fue la maldad que la ternura»¹⁸. El dolor provocado por la celebración erótica se encubre con malditismo. El hablante lírico de *Maremagnum* no quiere saber de compasión y, de alguna manera, se solaza en la maldad del amante amoral: «Fui un hijo de puta [...] Tuve dos y tres amantes a la vez / confundí sus nombres / Bebí de sus tetas / Dibujé con saliva obscenas formas de amar»¹⁹. En el infierno vital, tantas veces evocado, todo asomo de romanticismo está condenado al fracaso. En la poética de Martillo, «si el amor no es maldito, es una forma de piedad»²⁰. Y, como toda piedad es una forma de impostura, de felicidad inauténtica, el poeta no tiene piedad ni consigo mismo y, en una conmovedora metáfora, da cuenta de la dolorosa condición de su caída: «Me siento como el trapo para limpiar mesas de cantina»²¹.

Su verdad poética, la autenticidad de su caída en el abismo de la soledad, lo lleva a enemistarse con la propia poesía, de tal forma que, en sus textos de madurez, le toca convivir con la ausencia de aquella. La declaratoria es estremecedora y contradicción al mismo tiempo: «La poesía me abandonó / Tal como las mujeres / Que dejo escapar en simulada libertad / La poesía me abandonó / Daría lo que me resta de existencia / Por un solo ver-

18 Martillo, *Vida póstuma*, 52.

19 Martillo, «*Maremagnum*», 145.

20 Martillo, *Fragamentarium*, 43.

21 Martillo, «*Maremagnum*», 146.

so»²². Estremecedora porque el abandono no es solo de la poesía, sino de la vida misma. Sin embargo, en medio de la ausencia y el abandono, la poesía persiste como persiste la vida:

Cómo se escribe poesía
 Era la pregunta estúpida
 Ahora descubro que la poesía siempre está
 Como tras esa mirada tuya tan velada y dormida
 Ahora descubro que la poesía siempre está
 Intentando ocultar para confesar tanto.²³

Martillo ha construido una poética confesional en la que el hablante lírico se va despojando de sí mismo, en una ceremonia dolorosa de ebriedades, en un tránsito por el infierno de la soledad y las ausencias, en una confrontación descarnada con la muerte, para vaciarse en la poesía, entendida como una exploración continua de las posibilidades del lenguaje cotidiano. Así, la voz poética define su oficio:

147

Escribo para despojarme de mis despojos
 Para desalojar los fantasmas que me habitan
 Para excluir los demonios que me incitan
 Escribo para reflejarme en el espejo que no miente
 Para treparme en la cresta de la ola y reventar.²⁴

Jorge Martillo Monserrate ha vertido en su poesía la turbulenta experiencia de la existencia cercenada de ilusiones y de amores, con ausencias y caídas, desnuda ante la muerte, persistente en la vida.

22 Martillo, «Últimos versos de un poeta decadente», 158.

23 Martillo, «El amor es una cursilería que mata», 230.

24 Martillo, «Maremagnum», 148.

Raúl Vallejo Corral

Manta, 1959. Doctor por la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla. Ha publicado en los últimos años: *Mística del tabernario* (2015, Premio de Poesía José Lezama Lima, 2017); *El perpetuo exiliado* (2016, Premio Real Academia Española, 2018); *Patriotas y amantes. Románticos del siglo XIX en nuestra América* (ensayo, 2017); *Gabriel(a)* (2019, Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja, 2018); *Trabajos y desvelos* (poesía, 2022) y *Poéticas de Guayasamín* (texto transgenérico, 2022). Más información en: www.raulvallejo.com

**La ira es una forma
de duelo para
los pobres de la tierra
*Manvscrito de vna
corónica inconclvsra (2025),
de Raúl Vallejo***

149

Alicia Ortega Caicedo

Manvscrito de vna corónica inconclvsra (Premio de Novela Corta Miguel Riofrío 2024) es un *collage* de voces testimoniales que narra fragmentos de nuestra memoria histórica, desde la perspectiva y las palabras de los vencidos. El manuscrito se escribe mediante la palabra clandestina de quienes han sido víctimas de los abusos de poder, y es quien nos habla e interpela en primera persona. El manuscrito cede la palabra a diferentes escribientes que lo han

encontrado de manera casual en distintas coyunturas de la historia política y social de nuestro país.

Cada capítulo teje voces, personajes y episodios vinculados con un acontecimiento de levantamiento y sublevación reprimido brutalmente por las fuerzas del orden público. El suceso puntual, hito en la historia de resistencias frente un inacabable ejercicio de violencia legitimada desde arriba, es el detonante de la narración. En el hilo de una cronología de vejaciones y despojos, el momento histórico en el que irrumpen la ira de los oprimidos organiza las secuencias narrativas y marca el tono de la escritura. El hecho relatado, asumido desde su propio hervor en calidad de acontecimiento impulsado por el pueblo sometido, define las palabras que lo narran, los nombres propios que lo sitúan, las reflexiones que lo sostienen, las derivas de la imaginación fabuladora, el aliento que define su horizonte de escritura. La imaginación es una forma de conocimiento que nos permite completar un archivo censurado, a partir de los restos que sobreviven en el proceso del devenir catastrófico. Tenemos entre manos un manuscrito de carácter literario, y es la imaginación creativa del escritor la que concibe personajes que encarnen una subjetividad en resonancia con el tiempo vivido: gestos, decisiones, anhelos, emociones, lengua.

El degollamiento que sufrió Túpac Amaru en el siglo XVI; la humillación y encarcelamiento del cacique otavaleño Jacinto Collahuazo por haber escrito un libro en quichua, relacionado con la guerra fratricida entre Huáscar y Atahualpa; el levantamiento indígena de Guamote y Columbe en 1803, el protagonismo del líder indígena Julián Quito; la sublevación de Fernando Daquilema y Manuela León; las obreras y obreros baleados el 15 de noviembre de 1922 y luego arrojados a la ría; el violento desalojo de los estudiantes de la Casona Universitaria de Guayaquil el 29 de mayo de 1969; la masacre de los trabajadores de Aztra el 18 de octubre de 1977; el levantamiento de octubre de 2019

y las balas disparadas por las fuerzas represivas directamente a los ojos, son algunos de los acontecimientos narrados en el manuscrito.

Quiero destacar que la atención narrativa no focaliza únicamente la emergencia del acontecimiento. Prima en la escritura la sensibilidad de quien narra el suceso: la empatía de cada escribiente con respecto a la potencia política de los cuerpos oprimidos cuando se levantan llenos de ira contra el poder opresor. La mirada sensible del escribiente reconoce no solo la fuerza, sino también la belleza en el despliegue de un impulso vital recuperado, cuando los cuerpos dolientes se yerguen en busca de justicia y abren otras formas de lo posible en el mundo.

A pesar de que la escritura registra acontecimientos de violencias y despojos, de fusilamientos y persecuciones, prima el registro del destello luminoso que supone el levantamiento de los cuerpos oprimidos. Son esos resplandores, que iluminan el devenir de la historia, lo que seduce a quien testimonia y registra el suceso convertido en materia de escritura. En medio de una suma de catástrofes y desgracias, sobrevive una potencia de contestación, un legado de resistencias, un saber clandestino, unos cuerpos luminosos. En este sentido, el filósofo Didi-Huberman plantea, en *Supervivencia de las luciérnagas*, que una experiencia, «la más ‘subjetiva’, la más ‘oscura’, puede aparecer como un *resplandor para otro* a partir del momento en que encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión»¹. Los acontecimientos relatados en *Manvscrito de vna corónica inconclusa* aparecen como resplandores para los escribientes que se han detenido en ellos de la mano de Raúl Vallejo como el escribiente mayor. Es en esta apuesta narrativa cuando se abre espacio en la escritura para la digresión, el vuelo reflexivo, los anudamientos afectivos y explícitamente políticos. Se trata, en

¹ Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada Editores, 2012), 105. Cursiva en el original.

suma, de la empatía de los escribientes ante el dolor de los demás, y es esta la que vertebría la escritura y define qué narrar: entra la movilización popular, pero también el miedo, la ira, la sangre derramada, la rabia, el dolor, las heridas, el cuerpo lastimado de los oprimidos.

Como nos recuerda Walter Benjamin en sus famosas tesis sobre la historia: es tarea nuestra «cepillar la historia a contrapelo». Recordemos que el ángel de la historia benjaminiano tiene el rostro vuelto hacia el pasado. «En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido»².

Raúl Vallejo despierta a los muertos del pasado y los trae a nuestro presente. No recompone lo destruido, pero concibe su *corónica inconclusa*, en sus palabras, como una «reparación para las víctimas». Un *memorial colectivo* para vencer el olvido, también dice. Raúl ha decidido sostener la mirada en el dolor de los demás, pausar en la catástrofe, para identificar y nombrar los cuerpos sublevados, advertir la potencia subversiva de la ira largamente acumulada, testimoniar la barbarie a la espera de justicia. El manuscrito bien puede ser leído como crónicas de sucesos de horror que han quedado impunes, porque la violencia ha sido ejercida desde arriba —una violencia legítima— en nombre del Estado, de la Ley, de la nación, del orden, de la propiedad privada. Cada escribiente, a su turno, en medio del relato de los sucesos, abre líneas de fuga para el pensamiento reflexivo. Así, una de las ideas que reiteradamente activa esta escritura tiene que ver con la pregunta acerca del rostro invisible de la ley: los cuerpos sublevados y asesinados tienen rostro, muestran las heridas, sangran, pierden un ojo, son arrojados a la ría, son

² Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría (México: Contrahistorias, 2005), 23.

ahorcados, fusilados, quemados en la plaza pública para castigo ejemplarizante. La ley, en cambio, carece de rostro, porque la orden suele venir desde un arriba omnipresente e inaccesible y actúa en nombre de los altos intereses nacionales. El lenguaje del poder es tautológico, impersonal, genérico, falso, desprovisto de empatía.

«¿Qué significa resistir?» bien puede ser otra pregunta que se desprende del manuscrito. Podemos responder: reclamar justicia, mirar de frente a la muerte, inventar un lenguaje capaz de nombrar lo que aún no existe, insuflar un espíritu indómito en los cuerpos sublevados, enfrentar al poder a pesar de reconocer la asimetría: «a quienes nos atacan les está permitido dar bala y a nosotros nos condenan por tirar piedras»³. Esperanza Batallas es la última escribiente. Una contemporánea nuestra. Ella registra los acontecimientos ocurridos en octubre de 2019 y su testimonio fue escrito en el año de la pandemia. De hecho, el relato de un «disparo de odio» que le vacía el ojo izquierdo es el episodio que abre el manuscrito. Es también el relato que lo cierra: las balas tiradas a matar y los ojos perdidos como forma de escarmiento.

Cito un fragmento a propósito de Esperanza:

Desde que me encontró, Esperanza Batallas ha recorrido una y otra vez mis páginas, a veces por el prurito de repasar lo que perpetúa la palabra en el tiempo, otras veces, únicamente, para compartir el gozo de descubrir en mí aquello que, de alguna manera, explica el ansia que se le agazapa en el pecho para que su vida no sea solo la de una académica que contempla la historia como un cadáver, sino la de una mujer de acción que vive con intensidad los sucesos de esa misma historia que, para ella, palpita como un ser vivo.⁴

3 Raúl Vallejo, *Mavscrito de vna corónica inconclvsā* (Bogotá: Planeta Seix Barral, 2025), 101.

4 Vallejo, *Mavscrito de...,* 42.

La tensión entre el pensar y el hacer no solo se encarna en Esperanza, sino que de diferentes maneras precisa el perfil de cada escribiente. Todos testimonian situaciones de violencia y lo hacen a favor de los cuerpos oprimidos: observan y escriben en el mismo manuscrito que sobrevive a los vendavales de la historia. Ese escribir constituye la posibilidad de una forma del hacer, tomar partido, actuar. Es, sobre todo, una forma de abrazar y sostener a los cuerpos caídos. El escribiente mayor, lo sabemos, es Raúl Vallejo que, por cierto, usó el pseudónimo Jacinta Collahuazo cuando envió el manuscrito al concurso Nacional Miguel Riofrío. Raúl ha debido poner largamente sus manos en los archivos de la historia, ha debido leer a contrapelo de los vencedores la historia oculta, ha debido preguntarse cómo hacer saltar el *continuum* de la historia, qué hacer con los muertos olvidados. Es cuando se construye una genealogía de cronistas para inscribir en ella su propia filiación, para hablar por la boca de cada una de sus escribientes, para recountar la historia, pero desde la altura de todos los caídos en la lucha por una justicia por venir, para mostrar un *collage* de voces construido con fragmentos de los archivos consultados. Porque en la escritura del *Manuscrito de vna corónica inconclusa* hay lugar tanto para la cita como para la fabulación. Hay espacio para las referencias entrecorbilladas, como para el diálogo con ellas. A partir de esos diálogos, la escritura se vuelve refugio para los muertos abandonados y olvidados. Ese, el gesto de empatía narrativa.

Una reflexión que atraviesa la novela es la pregunta por la escritura; cuando habla, el manuscrito dice:

Prefiero el lenguaje indignado del panfleto por la muerte de los pobres de la tierra [...] Sangre sembrada, sangre derramada; sangre vertida, sangre regada: lugares comunes como común ha sido, en las letras de las corónicas, el lugar donde habita la muerte.

La historia es un relato en disputa permanente. Los vencedores escriben la historia con la idea de convertir sus conductas en vidas ejemplares. Los vencidos pugnan por garabatear unos renglones en donde también quepa su voz, este testimonio que no tiene cabida en la historia oficial.⁵

«¿La vida? La vida sin la esperanza de un mundo más justo no es vida, es tan solo frustración, cansancio y miedo»⁶. Debido a ello, la norma de los escribientes es *contarlo todo*. Raúl busca justamente contarlo todo. Y como es él, en este caso, el escribiente mayor, no deja de preguntarse por el estatuto de la palabra literaria: «la literatura es también una pasión revolucionaria porque la palabra desnuda es en sí misma un acto de verdad que confronta al poder y su discurso espolvoreado de falacias»⁷. Cuál es esa palabra desnuda, me pregunto. Tal vez, una búsqueda, una apuesta, un deseo, un detonante de escritura. Sospecho que la palabra desnuda no existe, porque en su desnudamiento quedaría la pura emoción latiente. O el silencio. Puedo entender, sin embargo, que la palabra desnuda apunta aquí a la palabra desnuda de las falacias del relato de los vencedores. O, tal vez sea otra forma de nombrar a la esperanza. Dice el manuscrito en su rol de voz protagónica: Esperanza Batalgas «entiende que no soy una novela, sino un collage de voces testimoniales que se niegan a permanecer en silencio. Soy una corónica que viaja clandestina en el tiempo de los agravios y las rebeldías ensangrentadas»⁸.

Sin duda, el libro que leemos es un *universo de relatos*, es novela, es *manuscrito de los vencidos*, es una suma de «memorias prohibidas por los poderosos de siempre», es corónica y también testimonio «a la espera de justicia», como lo repite la

5 Vallejo, *Mavscrito de...*, 94.

6 Vallejo, *Mavscrito de...*, 104.

7 Vallejo, *Mavscrito de...*, 114.

8 Vallejo, *Mavscrito de...*, 126.

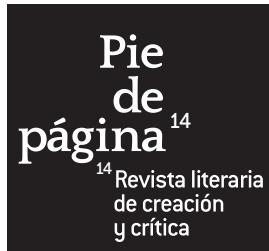
voz narrativa en más de una ocasión. Entendemos, en suma, la escritura como acto de justicia y reparación. Como una forma del hacer, de resistir, de sobrevivir, de hacer el duelo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. México: Contrahistorias, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Vallejo, Raúl. *Mavscrito de vna corónica inconclvsia*. Bogotá: Planeta Seix Barral, 2025.

Alicia Ortega Caicedo

Guayaquil, Ecuador. Docente titular en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), sede Ecuador, en el área de Letras y Estudios Culturales. Magíster en Letras por la UASB y Ph. D. en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. La tradición narrativa ecuatoriana, la novela contemporánea escrita por mujeres en América Latina, la ciudad y sus representaciones literarias, la historia de la crítica literaria latinoamericana focalizan sus intereses académicos. Es parte del comité editorial de *Kipus: revista Andina de Letras y Estudios Culturales* (UASB) y de la revista en línea *Sycorax*. Es autora de *Estancias. Escritos de una posnerd en confinamiento* (2022) y de *La materia del duelo* (2025).



14 / Guayaquil
I semestre 2025
ISSN 2631-2824

París 5, de Liliana Miraglia

157

Geomara Cedeño Pesantez

Con la promesa de una lectura rápida, el libro de Liliana Miraglia, *París 5*, me hizo vivir una realidad al otro lado de mundo, en donde la mía propia a veces se desdibujaba y otras veces se le parecía. Su edición en físico, gracias a b@ez.editor.es, nos muestra que es una novela de no más de 110 diez páginas, en las que la voz narrativa relata la experiencia en sus viajes hacia, y en, París para sesiones de psicoanálisis. La narradora, sin embargo, nunca se presenta, pero nos permite conocer aspectos de ella a través de sus reflexiones, acciones y pensamientos, como el hecho de que vive en Guayaquil y viaja a París ciertas semanas durante años.

Lo primero que el lector se pregunta es la razón de tomar sesiones de psicoanálisis al otro lado del mundo, en París. Pue-

de pensarse que no existe alguno lo bastante bueno en Ecuador para los estándares de la protagonista, pero explica que lo hace porque su amiga Silvia se lo recomendó. No tenía nada que perder, así que sin demora agendó su primera cita. Algo curioso, que se sabe después, es que las sesiones con el psicoanalista —a quien tampoco presentan— son varias durante el día, cortas y, a veces, grupales. La narradora nunca se refiere a la razón por la que va a psicoanalizarse, pero en el transcurso de la novela se refiere a ciertos miedos y conductas que trata, o hace el intento, en sus sesiones.

El tiempo verbal principal de la narración es presente, pero se retoma a ciertos eventos del pasado. La alternancia con el pasado es el recurso que la voz narrativa utiliza para contar sus años de viajes y sesiones. Sabe lo que hace: nos lleva al primer día en que viajó hacia la ciudad francesa, sus primeras —y siguientes— impresiones sobre el psicoanalista, las aventuras no del todo agradables en la ciudad desconocida, y las reflexiones sobre sus propias acciones en París.

158

Liliana Miraglia optó por dividir esta novela en siete partes; no estoy segura de si llamarlas «capítulos», porque desde aproximadamente la mitad empieza la séptima y última. Algunas de ellas —sobre todo, las primeras— hacen sentir que se está frente a una narración «propia», una novela como otras; otras partes son una recopilación de anécdotas, frases, pensamientos y citas de otras situaciones que, de alguna forma, dialogan entre sí y crean la armonía necesaria. Esto último me hace pensar en partes de esta novela como una especie de *commonplace book*, en el que la narradora plasma más lo que piensa que lo que sucede a su alrededor. Tiene sentido, pues es una novela de tono existencialista, y se puede notar: la narradora y protagonista nos habla de situaciones en las que se queda fuera del departamento de la amiga que le da posada en París, y describe sus intentos por ser

escuchada, a pesar de la fiesta que se desarrolla al lado, así como las consecuencias de sus nervios por no poder entrar; o del duelo por la muerte de su madre, en el que no profundiza, pero cuya presencia se demuestra como el dolor suele hacerse presente: en los pequeños detalles de la cotidianidad.

[...] Yo fui porque quería comprar moldes individuales para hacer *babá*. Mi mamá tenía un hermano pastelero, el tío Gaetano, que le había dado la receta [...], pero pensamos que quedarían mejor en moldes individuales [...]

Al regresar a Guayaquil, no alcancé a mostrárselos a mi mamá, porque ella tuvo una caída y a los pocos días murió.

Después ya no quise ver los moldes de *babá*, ni tampoco he vuelto a hacer el dulce [...].

Aunque pudiese esperarse más sobre el tema, no se menciona de nuevo a la madre ni el duelo. Este es un ejemplo más de cómo la voz narrativa nos permite conocer más de ella que lo que quiere mostrar: sus constantes viajes a la capital francesa para hablar con un psicoanalista que le ayude a algo —no sabemos qué— aunque a veces no le diga todo lo necesario.

Esta novela breve puede considerarse experimental. Podemos argumentarlo diciendo que las páginas no guardan un narrador igual; para la segunda parte, se recurre a una segunda persona, y en esa parte nos llevan hacia Montevideo, capital uruguaya. Continuamos con que no existe propiamente una trama: la novela son las reflexiones de la voz narrativa, y no hay un conflicto mayor que resolver que tratarse con el psicoanalista —de, lo que supongo, proviene la ansiedad—, y nos cuenta detalles de ella misma en la ciudad del amor. Algo divertido es que no se habla de amor durante el libro.

París 5 fue una experiencia grata, aunque a veces parecía una sucesión de anécdota aleatorias contadas... Siempre hay algo que decir sobre una cosa o situación, una película o una cita de otros libros y sobre las propias experiencias de la voz narrativa. Si tienen la oportunidad de ir a *París 5*, adelante.

Geomara Cedeño Pesantez

Santo Domingo, 1997. Es capricornio. Estudia Literatura en la Universidad de las Artes, hace reseñas de cuentos y novelas, y también los escribe. Piensa en la lectura como un refugio, pero también como una ventana para mirar el mundo desde otra perspectiva.

Aproximación a la belleza literaria y la verdad

Carlos Carrión

161

Empiezo este breve ensayo referido a la belleza literaria, retomando un instante a Martin Buber, filósofo que habla del hombre como una «especie tensísima de animal» que representa una enfermedad de la tierra. Revisa Buber el concepto de hombre de Kant, para quien es un «problema límite», un ser que pertenece a la naturaleza, pero no solo a ella. Un ser colocado entre los límites de la naturaleza y otro reino. Y, con Nietzsche, que no concibe el hombre sino como un ser en devenir: «Un animal que se fugó de la naturaleza y se deslizó hacia un alero peligroso, donde comienza ya no el éter de Kant, sino el abismo vertiginoso de la nada».

De este concepto desolado damos un salto hacia adelante hasta encontrarnos con el antropólogo Claude Lévi-Strauss, y

hacia atrás, para encontrarnos con el hombre como una criatura que abandonó el reino animal el mismo día en que inventó el lenguaje, un lenguaje que puede nombrar todo, pero no comunicarse con el reino que abandonó, al extremo de que no puede pedirles auxilio a los animales si llegara el momento de necesitarlo, como dice G. Steiner, comentando a Lévi-Strauss.

El hombre es, entonces, entre otras cosas, un animal lingüístico y, para mí, también un animal narrativo. Un animal que es un animal y algo desconocido que aún no se sabe qué es. Pues mientras nazca, se críe, sufra, ame y muera su ser de carne y hueso, esa parte pertenece a la naturaleza, mientras que otra parte desconocida que lo endiosa y lo destruye todo, incluido él mismo, pertenece a una especie todavía en el silencio. Acaso un silencio de desastre.

162

El hecho de que, según Claude Lévi-Strauss, gracias a la invención del lenguaje, el hombre se haya separado del reino animal tiene toda la empatía posible con la reflexión de Emerson sobre las primeras palabras que el hombre tuvo la fortuna de inventar, las cuales contenían una magia que equivaldría a la belleza. Dice Emerson: «Toda palabra fue una vez un poema», pues, con una nada de esfuerzo, bien podemos imaginar el momento mágico en que el genio del hombre inventó las primeras palabras que entonces eran la realidad misma, no su representación. Una realidad separada de él, pero que al ser nombrada pasó a pertenecerle.

Ahora mismo, si nos detenemos un momento en palabras básicas como «agua», «comida», «vida», «luz», «día», «noche» y nos figuramos las realidades que enuncian y la trascendencia y la cantidad de imaginación y belleza que hay en cada una, es muy fácil adivinar su «poematicidad», que los siglos de uso no han desgastado. La que se ha desgastado es nuestra sensibilidad que las ha vuelto simple moneda de uso. Vamos a tomar un momento la palabra «noche», por revisar

brevísimamente al menos la última de las palabras nombradas. Al mencionarla, se nos viene a la imaginación la infinita belleza de una noche estrellada y la innombrable dimensión de inmensidad con la cual estamos en contacto con su observación, una inmensidad que acaba con nuestra arrogancia y nos convierte en una ínfima partícula del cosmos, pero una partícula nada menos que perteneciente a dicha inmensidad.

No es imposible que entre la mirada del hombre habitada por el asombro producido por la noche y la mirada del tigre que solo ve en ella el tiempo propicio para cazar, haya otra diferencia u otra distancia definitoria entre un hombre y un animal.

Esta sensación y experiencia de la noche sería más «poemática» aun si a su «imagen» asociamos el recuerdo de una mujer amada, que sin duda le agrega una dimensión desconocida. Sin embargo, ahora último, la misma «noche» definida por la grandeza y la poesía está asociada al peligro y al terror, que definía la oscuridad y la muerte de las noches primitivas de los cavernícolas. No como si fuera el espectáculo más bello del cosmos que le es permitido al ojo humano, sino tan solo una cómplice de los asesinos. Doris Lessing dice: «Olvidamos que durante millones de años todas las criaturas de la tierra temían la llegada de la noche».

Si hay belleza y misterio en las simples palabras de todos los días, más belleza y misterio podríamos encontrar en las palabras que enuncian el mundo interior del hombre. Es decir, en las palabras de la imaginación humana, la fuente de la belleza y la verdad literarias. Eso sí, trato de evitar lo más posible los términos teóricos que alterarían la sencillez de este trabajo en calidad de reflexión sobre la belleza literaria y su posible verdad. Damos por aceptado que toda palabra representa una cosa de la realidad, siendo totalmente extraña a ella, en virtud de la arbitrariedad del signo lingüístico. Por ejemplo, entre la palabra «mesa» no hay relación de semejanza alguna con el objeto

mesa; sin embargo, las mismas palabras, pero enriquecidas por la voluntad literaria, dejan su falta de semejanza con las cosas de la realidad, para ser semejantes a ellas. Max Bense habla de «correalidad». Dice más: «Belleza es el término que la estética reserva para designar el concepto ontológico de correalidad». Dicho de otro modo, la belleza literaria funda una realidad de palabras semejante a la realidad real o histórica, que se agrega a ella gracias a la naturaleza del signo estético, que procede por unidades lingüísticas de naturaleza mimética; es decir, imitativas de la realidad histórica a la que metafóricamente representa.

Se denomina «lenguaje poético» al concebido como producto de «la máxima economía lingüística y la máxima intensidad semántica». Como ejemplo de lenguaje poético podríamos poner el simple nombre de una mujer amada. Más aún si imaginamos su juventud, «la otra belleza femenina», y su belleza. Al pronunciar su nombre, sentimos que ese nombre «contiene» los ojos, la boca, el cabello, las manos y el dulzor, en suma, la belleza de dicha mujer. Otra vez solicitamos la ayuda de Doris Lessing, que lo dice de modo irrepetible: «Yo no me puedo quitar la música de Julie de la cabeza y me sorprende que a ti te quede lugar para otras». Es decir, una simple palabra convertida en sonidos de belleza, capaz de llenar todos los ámbitos humanos, en este caso gracias a la voluntad artística de Doris Lessing.

Voy a citar algunos textos brevísimos, producto de una vida de lecturas amadas, de las cuales extraeré una atrevida hipótesis:

Djuna Barnes: «Todos los hombres tienen el corazón domesticado, salvo el gran hombre».

Claudio Magris: «El breve esplendor de toda belleza».

Simone de Beauvoir: «Un hombre al que no se ama es difícil de imaginar que basta para colmar una vida».

León Tolstói: «Todas las familias felices se parecen unas a otras; pero cada familia infeliz tiene un motivo especial para sentirse desgraciada».

Antón Chéjov: «Percibía aquella belleza de una manera extraña. No eran deseos, ni entusiasmo ni tampoco placer lo que Masha suscitaba en mí, sino una honda, aunque agradable tristeza. Era una tristeza indefinida, vaga como un sueño. Sin saber por qué sentía lástima por mí mismo, por mi abuelo, por el armenio y por la misma pequeña armenia, y experimentaba una sensación como si los cuatro hubiéramos perdido algo importante y necesario para la vida, algo que jamás volveríamos a encontrar».

Rainer M. Rilke: «Lo bello es nada más que el primer grado de lo terrible».

165

María Zambrano (hablando de la verdad que a través de los diálogos platónicos buscaba Sócrates): «Una verdad que solamente podía ser revelada por la belleza poética; una verdad que no puede ser demostrada, sino solo sugerida por ese más que expande el misterio de la belleza». Y «Entiendo por utopía la belleza irrenunciable».

George Santayana: «La belleza es verdad».

William Shakespeare (soneto LIV): «Cuánto más perfecta parece la belleza con el suave ornato que la verdad le imprime».

San Pío: «El amor no puede prescindir de las palabras».

Doris Lessing: «La espera del placer es en sí misma el placer».

Jorge L. Borges: «Ahora sé que en verdad me has perdonado, dijo Caín, porque olvidar es perdonar».

Thomas Mann: «Todas las cosas grandes que existen son grandes porque se han creado contra algo, a pesar de algo: a pesar de los dolores y tribulaciones, de pobreza y abandono; a pesar de la debilidad corporal, del vicio, de la pasión».

Platón: «El amor es el deseo de engendrar en la belleza».

Clarice Lispector: «Ella protegía a ambos del error. Y a veces más parecía proteger a ambos de la verdad».

Emil M. Cioran: «Solamente la desesperación cambia el curso de una vida».

Hermann Broch: «La poesía no es más que impaciencia por parte del conocimiento».

Joseph Konrad: «Solo en la imaginación de los hombres encuentra cada verdad una existencia eficaz e innegable».

166

Enrique Molina: «Del mismo modo que es posible un análisis sociológico, económico, etc., de la historia, imagino también un análisis poético dirigido a captar esa última resonancia de la misma, ya solo en el tiempo puro de la conciencia».

La hipótesis es: mientras más se acercan las palabras a la belleza, más se acercan a la verdad.

Creo que debo curarme en salud al prevenirme de la belleza superficial del *kitsch*, simple relumbrón que ciega los sentidos; es decir belleza como fuego de artificio de palabras negada a la profundidad.

Volviendo a la hipótesis, no se trata de ninguna formulación original. Está casi entera en el verso shakesperiano citado arriba y está vibrando en la frase de Hermann Broch, tomada de *La muerte de Virgilio*; está entera en la frase de George Santayana, y no menos entera en el enunciado de la filósofa española María

Zambrano; no en forma hipotética, sino simplemente enunciativa. Y es el común denominador de los fragmentos citados.

Al hablar de la belleza y la verdad, estamos hablando, por supuesto, de «la belleza» y «la verdad» literarias; pero no de la belleza en el sentido tradicional de armonía lingüística generadora de placer, sino generadora de placer y hasta de «escalofrío», como dice Theodor Adorno. Y verdad no en el sentido filosófico puro, sino en el sentido de verdad producida por la «clarividencia de la poesía». Dicho de otro modo: verdad extrasensorial sostenida en sí misma por la imaginación y por el sueño como posibilidad de ir más allá de la realidad, quizás hasta develar el misterio de lo divino o por lo menos el silencio de esa segunda posibilidad «de ser» del hombre, que no es naturaleza, sino algo aún desconocido, según Kant.

En «lo bello no es más que el primer grado de lo terrible», de Rilke, «lo terrible» solo podría ser la terrible belleza de Dios, de quien le fue dado a un profeta solo mirar su espalda, porque no fue una belleza sola, sino la belleza y la compasión. Compasión que sin duda sabía que la belleza del rostro de Dios podría matarlo. Es decir, la verdad de la terrible belleza de la muerte. Porque la belleza puede hacernos llorar y hasta llevarnos a los infiernos como a Orfeo y a Dante. La fascinación mortal de lo que no se conoce. O un instante recobrado del paraíso perdido. Una luz que nos traspasa como un rayo de arriba abajo y que podría quitarnos la vida, pero que no lo hace para que nuestra vida sea su testimonio. Una tristeza profunda e ignorada porque descubre nuestra indigencia humana, como dice Chéjov. O nuestro destino de soledad.

La verdad literaria podría ser, entonces, un país hermoso, justo y feliz, pero tan solo soñado. Una visión que dura lo que dura un suspiro, porque si durara más nos mataría. Porque la verdad no solo nos hace libres, sino mortales. Porque la verdad no siempre se compadece del hombre. Un misterio sagrado,

apenas entrevisto. El santo grial perseguido toda la vida, y toda la vida, lejano. Como la felicidad es un sueño perseguido durante la existencia y nunca alcanzado, porque no existe la felicidad o porque tan solo es un sueño que concluye cuando despertamos. Porque «el hombre es una criatura condenada a amar lo inalcanzable y a dejarse vencer sin remedio por la muerte». Y porque la literatura está escrita con lo que nos pertenece y lo hemos perdido sin remedio, en ocasiones sin haberlo poseído jamás o porque es un hermoso destino vestido tan solo de esperanza. Lo dice de otro modo Mario Vargas Llosa al afirmar que las novelas se escriben con la inconformidad humana.

Podemos añadir a lo enunciado por Thomas Mann y Vargas Llosa que la literatura se escribe contra la muerte, contra las amistades traicionadas y los sueños y el honor vendidos a cambio de nada, contra las injusticias recibidas, contra las guerras fraticidas y los crímenes de lesa humanidad, contra la soledad, la vejez y la muerte y contra el silencio de Dios. En suma, es una manera de justicia por mano propia, no solo contra los jueces venales que reinan en este mundo, sino contra «esa parte de fracaso que hay en toda existencia».

Entonces fuere lo que fuere la belleza y la verdad literarias, la belleza nos conduce a la verdad y la verdad a la belleza. Como un pez que se muerde la cola porque, como en ningún otro objeto, en el literario, la belleza y la verdad son la forma y son el contenido separado por un muro que solo podemos imaginar.

Para contraponer a la verdad de «lo terrible» y lo «escalofriante» con lo amable, que también está contenido en algunos de los fragmentos citados, todos dignos de una reflexión siquiera somera, podemos referirnos al enunciado irrepetible de Platón: «El amor es el deseo de engendrar en la belleza». Están presentes aquí la sagrada belleza del amor y la sagrada verdad de la generación de la especie, más una dimensión asimismo sagrada, donde lo humano tiene atisbos de divinidad como un

diamante de Dios, cuyas facetas no reflejan sino la seducción de la belleza absoluta.

Podría decirse, además, que la cercanía de la belleza y la verdad literarias no solo es visible en fragmentos de las obras de donde se han obtenido, sino en totalidad de una obra. Por ejemplo, en los cuentos y sonetos de Borges. En las novelas de Marguerite Yourcenar y Clarice Lispector. En La novela *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes. En las novelas de Juan Carlos Onetti y Marguerite Duras y en *El Quijote*. En las novelas y cuentos de Pablo Palacio, en *El libro de las Quimeras*, de Emil M. Cioran. En *El Danubio*, de Claudio Magris; en *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez; en *El retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde; en *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch; en *El día del juicio*, de Salvatore Satta; en *El perfume*, de Patrick Süskind; en *Melancolía* y las demás novelas Jon Fosse, etc., etc., etc.

Conclusión

169

Si la belleza fuera el camino a la verdad literaria y acaso a la verdad desconocida y por desconocida anhelada, ese camino no es una fórmula para ser aplicada a nada ni tampoco un procedimiento, sino tan solo una constatación. No es un procedimiento porque la poesía no se aprende y acaso pertenece a esa parte inconsciente y misteriosa que ni el mismo autor de una obra puede comprender. Y hay constatación, porque es innegable el temblor ontológico que contiene. Quizá el enunciado de Wittgenstein: «De lo que no se puede hablar hay que callar» es un enunciado vulnerable a las palabras de la poesía, que hablan de lo que solo se puede soñar. O sea, de lo indecible.

Pues bien, vamos a observar por última vez los enunciados de Shakespeare, Broch, Santayana, y Zambrano por la proximidad evidente con la supuesta hipótesis planteada o, al revés, por la

derivación de la hipótesis del pensamiento de los tres autores, si bien el enunciado del poeta Enrique Molina deja planteada de modo más amplio la posibilidad de los alcances de una supuesta «cientificidad poética». Y la prueba de ese enunciado es su novela *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, «una obra donde Enrique Molina intenta probar que la historia no es más que un caso particular de otra escena más desarrollada, más ambigua, más onírica, más vasta: la poesía».

En el caso de Shakespeare, la belleza suma belleza a su belleza con el «ornato» de la «verdad» y, en el de Broch, el «conocimiento tiene la ineludible necesidad de ser conocido y no tiene otra herramienta para lograrlo que la belleza». En el caso de Santayana, la belleza es la verdad y la verdad, la belleza. En «Utopía (es) la verdad irrenunciable», está viva la posibilidad de que el hombre tiene un destino de belleza y de verdad. Un sueño cuya hermosura le pertenece para siempre. Una suerte de Ítaca de la cual ha partido sin saberlo o quizá solo por la necesidad de volver a ella. Un país hermoso que al tiempo que es belleza es verdad: «Una verdad que, por supuesto, solo puede ser revelada por la belleza poética». Los cuatro puntos de vista han sido seleccionados por la evidencia y la inminencia de la implicación de los términos belleza y verdad para la integración de una tríada o especie de silogismo, cuyo tercer término sería la poesía, como una ciencia a ciegas, a fuerza de deslumbramiento.

Sin embargo, como dice también María Zambrano: «Solo la poesía tiene el poder de mentir». Enunciado que, para mí, no desmiente lo argumentado arriba, sino que enuncia otra verdad literaria. Y otra posible belleza. Porque la belleza siempre busca la verdad porque ese es su destino.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A., 1984.
- Antón Chéjov, *Cuentos*. Barcelona: Ed. Petronio, 1973.
- Barnes, Djuna. *El bosque de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Bense, Max. *Estética*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Prosa*. Barcelona: Círculo de lectores, 1975.
- Broch, Hermann. *La muerte de Virgilio*. Madrid: Alianza Tres, 1989.
- Buber, Martin. *¿Qué es el hombre?* México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Emerson, Ralph Waldo. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2014.
- Enrique Molina, *Una sombra donde duerme Camila O'Gorman*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- Konrad, Joseph. *Crónica personal*. Madrid: Ed. Trieste, Prudencio Ibáñez Campos, 1990.
- Lessing, Doris. *De nuevo el amor*. Barcelona: Ediciones Destino, 2007.
- Lispector, Clarice. *La manzana en la oscuridad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1974.
- Magris, Claudio. *Ítaca y más allá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.
- Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Colombia: Seix Barral, Oveja Negra, 1983.
- Platón. *Diálogos Socráticos*. Buenos Aires: Clásicos Jackson, 1956.
- Rilke, Rainer Maria. *Las elegías de Duino*. Madrid: Ed. Siruela, 1973.
- Santayana, George. *El sentido de la belleza*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1969.
- Shakespeare, William. *Sonetos de amor*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2000.
- Steiner, George. *Nostalgia de lo absoluto*. España: Ed. Siruela, 2001.
- Tolstói, León. *Ana Katerina*. Barcelona: Ed. Iberia, s/ f.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus, Investigaciones filosóficas*. Madrid: Gredos, 2017.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Carlos Carrión Figueroa

Nació en Malacatos, Loja, el 25 de enero de 1944. Es doctor en Letras por la Universidad Complutense de Madrid y autor de once novelas y trece libros de cuentos. Ha obtenido los premios Universitario Virgen del Carmen, Zaragoza, José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Pablo Palacio, Miguel Riofrío y Latin Heritage Foundation. Ha sido finalista del Herralde de novela y ha merecido la presea Isabel la Católica, Medina del Campo, Valladolid. Textos suyos han sido traducidos al inglés, italiano, hebreo y chino mandarín. Además, consta en las antologías nacionales de Cecilia Ansaldi, Raúl Vallejo, Miguel Donoso, Jorge Enrique Adoum y en las internacionales de Julio Ortega y Carlos Ferrer.



Esta es una publicación de la Universidad de las Artes,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Guayaquil, Ecuador
Agosto de 2025

Familias tipográficas:
Merriweather, Merriweather Sans, Uni Sans, Wingdings y Conduit

Para el dosier, este número de nuestra revista se había planteado abordar el tema de la relación entre el ser humano y el reino vegetal: selvas, jardines, manglares, montañas, plantas y árboles que iluminan y purifican el aire que respiramos, y la acogida que hemos recibido ha sido muy significativa. Agradecemos las entusiastas colaboraciones. El lector podrá leer cuentos, poemas y crónicas que abordan el diálogo humano con plantas y árboles sensitivos.

En cuanto a los artículos académicos, se ofrecen textos que hablan sobre la relación entre los espacios ficticios creados por Faulkner y Velasco Mackenzie, del escritor y profesor Marcelo Báez; el titulado «*El pharmakon en la novela El amante*, de Marguerite Duras», de la magíster Darashea Toala, miembro activa de nuestra Universidad; está también el texto del poeta y académico Víctor Vimos, cuyo título es «*Experiencia y conciencia de lo sagrado en Cantos de Vida y Esperanza*».

Nuestra sección «Miscelánea» alberga varias colaboraciones valiosas: reseñas de libros premiados en distintos géneros, notas sobre novedades literarias, así como reflexiones sobre la relación entre poesía y filosofía. Sean todos y todas bienvenidas a nuestra entrega, la primera del año 2025.

Cecilia Velasco
Directora de *Pie de página*