

Pie de página¹⁵

¹⁵ Revista literaria
de creación
y crítica

Mugre Rosa: Memoria y tránsito introspectivo **Campi**
*Crítica generacional desde lo femenino: cartografía
y herencia en Feria y Apegos Feroces* **García**
*Producciones culturales como herramientas de defensa
del medio ambiente: Una exploración a la cosmovisión
amazónica ecuatoriana del kawsak sacha (la selva
viviente)* **Schmader** Tres poemas **Pérez** Dices iré a
otra tierra, a otro mar **Zerega** Discado + 58 **Bujanda**
Procesadora **Méndez** Novecento: el océano como hogar
Torres Enfilas la proa **Falconí** Hallazgo y Mancha de
luz **Salazar** La semiótica del signo Holst **Rodríguez**
Pablo Palacio: Poética de lo imaginario, de Siomara
España **Báez** Mauricio Salgado Vejarano y sus cuentos
fabulosos **PdP** En memoria de Ernesto Cardenal, a cien
años de su nacimiento (Nicaragua, 1925-2020)

15 / Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824

Pie de página¹⁵

¹⁵ Revista literaria
de creación
y crítica

Artes
EDICIONES



Rector: William Herrera

Vicerrectora Académica: Olga del Pilar López

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Gabriela Rivadeneira

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

II 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 Ansaldo

Luz Mary Giraldo

Fernando Iwasaki

Manuel Medina

Carmen de Mora

William Ospina

Humberto Robles † (1938-2021)

Saúl Sosnowski

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)



Universidad
de las Artes

ESCUELA DE
LITERATURA

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

<i>Mugre Rosa</i> : memoria y tránsito introspectivo	
Aaron Campi	11

Crítica generacional desde lo femenino: cartografía y herencia en <i>Feria y Apegos Feroces</i>	
Nicole García Benítez	35

Producciones culturales como herramientas de defensa del medio ambiente: Una exploración a la cosmovisión amazónica ecuatoriana del <i>kawsak sacha</i> (la selva viviente)	
Lourdes Schmader	55

DOSIER

Tres poemas	
Érika Pérez	95

Dices iré a otra tierra, a otro mar	
María Mercedes Zerega Garaycoa	99

Discado +58	
Héctor Bujanda	107

Procesadora	
Rafael Méndez Meneses	113

<i>Novecento</i> : el océano como hogar	
Claudia Torres	119

Enfilar la proa	
Diego Falconí	125

MISCELÁNEA

Hallazgo y Mancha de luz

Paola Salazar

135

La semiótica del signo Holst

Solange Rodríguez Pappe

139

Pablo Palacio: Poética de lo imaginario, de Siomara España

Marcelo Báez Meza

145

Mauricio Salgado Vejarano y sus cuentos fabulosos

155

*En memoria de Ernesto Cardenal, a cien años
de su nacimiento (Nicaragua, 1925–2020)*

159

Nota al margen

En este número, compartimos con nuestros lectores tres artículos académicos. El primero de ellos, de Aaron Campi, licenciado en Literatura por nuestra universidad e investigador independiente, analiza la forma en que la memoria puede considerar un territorio de tránsito introspectivo en la novela *Mugre rosa*, de la escritora Fernanda Trías. Se postula que la memoria puede ser entendida como un espacio dinámico que le permite a la protagonista explorar los mecanismos que le permiten entrelazar los vínculos emocionales con el pasado, el presente y la necesidad de comprenderse a sí misma. El texto examina cómo la escritura de Trías convierte el recuerdo en una herramienta de autoconocimiento, en la que la ficción y la experiencia subjetiva se funden para dar forma a un mundo interior fragmentado.

7

Por su parte, Dayana García, estudiante de pregrado, ha optado por un enfoque comparativo entre dos novelas de autoras contemporáneas: *Feria*, de Ana Iris Simón, y *Apegos feroces*, de Vivian Gornick. Parte de un enfoque feminista con la hermenéutica textual del corpus seleccionado, con el fin de generar aproximaciones críticas al espacio y el vínculo madre-hija como ejes estructurales de la memoria. El artículo argumenta que lo femenino —entendido según los postulados de Nelly Richards— opera como una categoría crítica que articula lo íntimo con lo estructural.

Finalmente, el artículo firmado por Lourdes Schmader analiza las estrategias legales y culturales mediante las cuales las mujeres *kichwa* de la Amazonía ecuatoriana defienden sus territorios frente a las industrias extractivas. A partir de dos producciones —la canción *Jatun Sacha*, interpretada por Roxana Tanguila y el cortometraje *Helena de Sarayaku*, de Eriberto

Gualinga—, se explora cómo el arte indígena actúa como activismo ecológico y epistemológico.

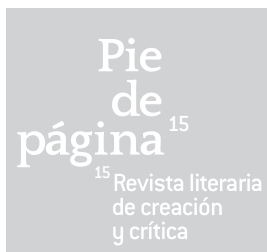
Se trata de tres colaboraciones provenientes de estudiosos de la literatura con un nivel heterogéneo de formación académica: pregrado, grado y posgrado, que se interesan por el análisis y la interpretación de novelas, productos cinematográficos y musicales, que abordan de diverso modo temáticas relacionadas con lo femenino en un mundo contemporáneo complejo y lleno de desafíos.

Cecilia Velasco

Directora de la revista *Pie de Página*

Universidad de las Artes

Artículos



15/ Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824

Mugre Rosa: memoria y tránsito introspectivo

Aaron Campi

aaron.campi21@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3651-3750>

Resumen:

El presente artículo analiza la forma en que la memoria puede considerar un territorio de tránsito introspectivo en la novela *Mugre rosa*, de la escritora Fernanda Trías. La memoria puede ser entendida como un espacio dinámico en el que, a través de un proceso de introspección, la protagonista explora la forma en que sus vínculos emocionales se entrelazan con su pasado, el presente y la necesidad de comprenderse a sí misma. El texto examina cómo la escritura de Trías convierte el recuerdo en una herramienta de autoconocimiento, en la que la ficción y la experiencia subjetiva se funden para dar forma a un mundo interior fragmentado.

Palabras claves: Mugre rosa – Fernanda Trías – Memoria – Introspección – Vínculos emocionales

Abstract:

This article analyzes how memory can be considered a territory of introspective transit in the novel *Mugre rosa* by writer Fernanda Trías. Memory can be understood as a dynamic space in which, through a process of introspection, the protagonist explores how her emotional ties are intertwined with her past, the present, and the need to understand herself. The text examines how Trías' writing turns memory into a tool for self-knowledge, in which fiction and subjective experience merge to shape a fragmented inner world.

Translated with DeepL.com (free version)

Key words: *Mugre rosa* – Fernanda Trías – Memory – Introspection – Emotional bonds

La memoria es una vasija rota.

Mugre rosa, Fernanda Trías

Introducción

En 2020, la publicación de la novela *Mugre rosa*¹, de la escritora uruguaya Fernanda Trías, coincidió con la crisis sanitaria provocada por el virus COVID-19: Podría decirse que el confinamiento constituye un punto de conexión entre la realidad y la ficción. Durante ese periodo, la población debió someterse a ciertas restricciones de movilidad para limitar sus actividades cotidianas con la intención de frenar el impacto del agente patógeno, es decir, tuvieron que aislarse en sus domicilios y limitar todo tipo de interacción social. Ese encierro, a pesar de ser necesario para evitar el incremento de los infectados, tuvo consecuencias negativas, ya que los individuos que se encontraban en aislamiento presentaron un incremento notable en sus niveles de estrés, lo que fácilmente se expresó en diferentes complicaciones neuropsiquiátricas, como el aumento de la depresión y la ansiedad o el incremento en el desarrollo del trastorno de estrés postraumático (TEPT).²

La teoría polivagal, del psicólogo Stephen Porges³, propone que el sistema nervioso autónomo por medio del nervio vago determina las conductas sociales de los individuos de acuerdo con el contexto, por lo que ante la presencia de ciertos estímulos sociales las respuestas fisiológicas que se activan responden

13

1 Fernanda Trías, *Mugre rosa* (Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S., 2020).

2 Candy Palomino-Oré y Jeff Huarcaya-Victoria. «Trastornos por estrés debido a la cuarentena durante la pandemia por la COVID-19.» *Horizonte Médico* (Lima) 20, n.º 4 (2020). ISSN 1727-558X. <http://dx.doi.org/10.24265/horiz-med.2020.v20n4.10>.

3 Stephen Porges. *The Polyvagal Theory: Neurophysiological Foundations of Emotions, Attachment, Communication, and Self-regulation* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 2011).

a tres estados: seguridad/relajación, lucha/huida o congelación/resignación. Sin embargo, un contexto de distanciamiento social o de confinamiento dificulta procesar esos comportamientos porque las condiciones de dicho aislamiento reducen la comunicación haciendo que el sistema nervioso autónomo considere estar frente a un peligro latente; por eso se activan mecanismos de alerta, asociados a la desconexión emocional.

En ese contexto, la teoría sostiene que, al no existir un entorno social seguro debido al confinamiento, los individuos tienden a recurrir a mecanismos de defensa antiguos, desde el punto de vista evolutivo, para procesar el estrés, y, en consecuencia, para que el sistema nervioso autónomo pueda emitir una señal de seguridad. Dichos mecanismos se manifiestan como fatiga emocional, sensación general de apatía, disociación, aumento del tiempo de introspección, entre otros.

14

De modo que, el aislamiento prolongado obliga a que cada individuo se repliegue hacia su mundo interior como principal estrategia para disminuir la sobrecarga emocional. El aumento de la ansiedad, la depresión, el trastorno de estrés postraumático (TEPT) y de la introspección durante el período de confinamiento son las principales características que demuestran el estado de desconexión social por el que está atravesando la protagonista de la novela de Fernanda Trías titulada *Mugre rosa*, obra en la que también se muestra la forma en la que ella realiza un peregrinaje interior a través de la memoria como un territorio de tránsito.

Sobre Mugre rosa

En la novela, Trías presenta una ciudad portuaria latinoamericana (que fácilmente el lector puede asociar con Montevideo) en medio de un mundo distópico que se encuentra devastado tras el surgimiento de unas algas rojizas que irrumpen en el ecosistema

fluvial y matan todo rastro de vida que habita el río. Esa aparición es repentina, y la protagonista percibe el colapso ambiental como un escenario apocalíptico que anuncia la situación de encierro doméstico al que todos deben someterse:

El comienzo nunca es el comienzo. Lo que confundimos con el comienzo es solo el momento en que entendemos que las cosas han cambiado. Un día aparecieron los peces; ese fue un comienzo. Las playas amanecieron cubiertas de peces plateados, como una alfombra hecha de tapitas de botellas o de fragmentos de vidrio. Brillaba, con destellos que herían los ojos. El ministerio mandó a los trabajadores de la basura a limpiar las playas. Los peces ni siquiera aleteaban, estaban tiesos desde hacía rato, incluso antes de que el agua los expulsara. Los hombres vinieron armados con palas y rastrillos, pero sin tapabocas. Durante todo el día fueron amontonando los pescados, palada tras palada, hasta formar pirámides resplandecientes sobre la arena. [...] Después llegó el ejército; envolvieron los pescados en grandes redes y subieron los costales a un camión. Se los llevaron. No dijeron adónde.⁴

15

Además de los peces muertos, el hecho que detona el con-finamiento como un cambio radical en el ecosistema es la presencia de unas algas rojizas que «flotaban no muy lejos, como una flema sanguinolenta, pero los pescadores no parecían preocupados»⁵. Su aparición irrumpe de forma irreversible y con implicaciones devastadoras para todas las personas, ya que su presencia fue

tomando el río y la superficie se tiñó de morado. Un fenómeno bello. Íbamos a la rambla a verlo; no lo creíamos peligroso.

⁴ Trías, *Mugre rosa*, 45.

⁵ Trías, *Mugre rosa*, 14.

El río ya no era marrón o verde, según la ilusión óptica del cielo, sino que aparecían secciones completamente rojas, a veces una franja resplandeciente a lo largo del horizonte, a veces un círculo morado, como si del agua subiera una lengua de fuego.⁶

De esa manera, también surge una niebla que se va apoderando lentamente de toda la ciudad, cuya aparición fue tan repentina, que «a la mañana siguiente, exhaustos, trasnochados, despertamos envueltos por la niebla».⁷ Y cuando la niebla se disipa, es porque aparece a modo de antítesis el “viento rojo”, que trae consigo una misteriosa enfermedad, cuya inicia manifestación es una complicación respiratoria, que con el paso del tiempo se transforma en una especie de lepra que va deshaciendo la piel lentamente. La protagonista comenta que

16

el viento podía colarse hasta por la rendija más angosta y algunos despertaban en medio de un remolino picante y ácido. La piel se descamaba al cuarto o quinto día. Antes, los síntomas se parecían a los de una gripe: tos, debilidad, malestar general. Eso era todo lo que sabíamos, más allá de los rumores.⁸

Cualquier persona enferma es trasladada al Hospital de Clínicas⁹, en varios casos con la única intención de que ingresen para morir, porque todas las personas contagiadas «habrían entrado al pabellón de agudos del Clínicas para no salir más»¹⁰; y en otros, casi ninguno, para curarse. Mientras tanto, las personas que se encuentran sanas deben permanecer en sus hogares o trasladarse hacia el interior del país para huir de la niebla y la enfermedad.

⁶ Trías, *Mugre rosa*, 72 – 73.

⁷ Trías, *Mugre rosa*, 223.

⁸ Trías, *Mugre rosa*, 81.

⁹ Trías, *Mugre rosa*, 61.

¹⁰ Trías, *Mugre rosa*, 16.

Además, de la protagonista, los otros personajes que se presentan en la novela son: su madre, que también se encuentra sobreviviendo al confinamiento como mejor puede; Max, el exesposo que contrajo la enfermedad y se encuentra internado en el Hospital del Clínicas en el área de pacientes crónicos; y Mauro, un niño que padece del síndrome de Prader-Willi (una enfermedad multisistémica causada por la falta de genes en una región específica del cromosoma 15q11-q13, y que se caracteriza por presentar un apetito incontrolable debido a una alteración en la región del cerebro que se encarga de regular el hambre y la saciedad, es decir, el hipotálamo)¹¹ al que la narradora cuida de forma temporal a cambio de sumas elevadas de dinero porque las anteriores cuidadoras se quedan con el niño unas semanas hasta cansarse.

La presencia de estos personajes es fundamental para el desarrollo de la novela, pues es en el ámbito de las relaciones que se construyen alrededor de estos vínculos, donde se corrobora que cada tensión surgida entre los personajes es el verdadero detonante del peregrinaje interior que realiza la protagonista a través de la introspección. Cada uno de esos vínculos es el reflejo de las fracturas emocionales de la protagonista, por eso se entiende que los recuerdos se constituyen en su zona de fuga.

En el desarrollo de la novela va reflejándose con mayor profundidad la exploración en las interacciones de los personajes, marcadas por una serie de tensiones; por eso, a medida que la trama avanza, la pandemia pasa a segundo plano. En ese sentido, cada uno de los vínculos es el reflejo de las fracturas emocionales de la protagonista, y se constituye en el impulso que convierte la memoria en un territorio de tránsito a través de la introspección, porque al permitirse revisar y analizar su pasado, la protagonista logra sobrellevar el confinamiento, ya

11 Marta Ramon Krauel, «Síndrome de Prader Willi», *Revista Española Endocrinología Pediátrica* 9, n.º 3 (2018): 31-36.

que así logra cuestionar sus decisiones y establecer un espacio de autoconocimiento.

¿Qué es la introspección?

La introspección debe entenderse como el proceso metódico y reflexivo mediante el cual una persona focaliza de forma deliberada la atención hacia su mundo interior, con la finalidad de explorar, comprender y analizar la naturaleza de sus emociones y pensamientos. Dicho ejercicio de autoobservación no es algo pasivo, ya que tiene un impacto en la persona que lo realiza porque explora cómo las experiencias pasadas impactan en la forma de actuar y de pensar. Por eso, es gracias a ese proceso que el sujeto logra reconocer ciertos patrones emocionales y mentales que determinan su conducta.¹²

18

Desde una perspectiva filosófica, este proceso fue propuesto por René Descartes¹³, cuando sostuvo que la mente, al reflexionar sobre su propia actividad, puede alcanzar cierto grado de certeza que no se puede igualar con ningún tipo de percepción externa, es decir, la introspección posibilita una especie de conocimiento más puro, ya que tiene su origen de primera mano en el pensamiento, en lugar de los sentidos que pueden engañar y ocultar información al ser humano. Para Descartes, el análisis que se ejerce desde la propia mente es una forma de llegar a la verdad; por eso, descomponer los elementos fundamentales de la conciencia humana se convierte en un acto de introspección.

Mientras tanto, para la Psicología, la introspección adquiere mayor relevancia cuando pensadores como Pierre Janet¹⁴

12 Carolina Mora, «Introspección: pasado y presente», *Revista de psicología-Escuela de Psicología, Universidad Central de Venezuela* 26, n.º 2 (2007): 59-73.

13 René Descartes. *Meditaciones Metafísicas* (Madrid: Alianza Editorial, 2011).

14 Pierre Janet, *La pensée intérieure et ses troubles: Leçons au Collège de France*

le brindan un enfoque clínico para utilizarla como herramienta terapéutica con la finalidad de comprender las diferentes maneras que tiene la mente humana para fragmentar sus experiencias bajo situaciones traumáticas, es decir, la introspección se transforma en un complemento para los estudios del comportamiento humano gracias a su perspectiva analítica respecto a los procesos mentales.

En la literatura, para explicar la introspección se tiene que recurrir a los conceptos de "ficción" y "dicción", planteados por Gérard Genette¹⁵. Por un lado, "ficción" se refiere al "qué" de una narración, o sea, al conjunto de escenarios, personajes, conflictos y acciones que integran el universo narrativo que se representa en una obra literaria. Eso implica la representación del contenido inventado o imaginado, aquello que se cuenta y que estructura el mundo simbólico de una historia. O sea, la ficción no se limita únicamente a lo fantástico, sino que se integra de todas las representaciones posibles de la experiencia humanas.

Por otro lado, la "dicción" hace alusión al "cómo" de la narración, es decir, al modo en que el lenguaje es aprovechado para materializar la experiencia literaria. Se relaciona con el ritmo, la estructura verbal y el estilo del texto, así como con las decisiones estéticas que toma el autor para darle una estructura a su universo narrativo. Por eso, la dicción es el instrumento expresivo de la ficción, ya que a través de ella la voz del autor especifica su identidad estableciendo un modo concreto de identificar la experiencia literaria por medio de lo que se cuenta.

En ese sentido, la introspección desde la perspectiva de la ficción debe entenderse como un suceso narrativo en sí mismo, es decir, un acontecimiento que alcanza la misma importancia que los eventos externos de la trama. De modo que, cuando un personaje observa y analiza su mundo interior se da paso a una

1926-1927 (París: Editions L'Harmattan, 2007).

15 Gérard Genette, *Ficción y dicción* (Barcelona: Grupo editorial Lumen, 1993).

forma de traslación del conflicto narrativo hacia los hechos no visibles, ubicados, más bien, en el pensamiento o la memoria del personaje. Por eso, la introspección se orienta a que dicho personaje alcance una transformación dirigida al autoconocimiento. Podemos observar un fenómeno de esta índole cuando la protagonista empieza a reflexionar sobre acontecimientos que se focalizan en el autoconocimiento y hacen que lo que ocurre en su mente se convierta en un escenario narrativo:

20

El pescador se dio cuenta de que lo miraba. Con los pies colgando hacia el agua, sin máscara ni botas de goma y una mochila que parecía llena de piedras, habrá pensado que era otra pobre loca con ganas de saltar al río. Tal vez mi familia hubiera muerto; uno por uno habrían entrado al pabellón de agudos del Clínicas para no salir más. El agua apenas hacía ruido al tocar el muro. Los vientos seguían tranquilos. ¿Cuánto podía durar la calma? Toda guerra tenía su tregua, incluso esta cuyo enemigo era invisible.

La línea se tensó de golpe y vi al pescador cinchar y enrollar el reel hasta que un pez diminuto se alzó en el aire. Se curvaba sin fuerza, pero el breve brillo de las escamas plateadas despertó en el hombre una sonrisa. Lo agarró con la mano sin guante y le quitó el anzuelo. Quién sabe qué muerte y qué milagro contenía ese animal, y así lo miramos, el hombre y yo. Esperé que lo pusiera en el balde, aunque fuera por un rato, pero él lo devolvió enseguida al agua. Era tan liviano que entró sin hacer ruido. El último pez. Un minuto más tarde ya estaría lejos, inmune a la espesura de raíces, a la trampa mortal de algas y desechos. El hombre giró para mirarme y me hizo un gesto con la mano. Este es el punto de mi relato, el falso comienzo. Aquí podría fácilmente inventarme un au-

gurio o una señal de todo lo que vendría después, pero no. Eso fue todo: un día cualquiera a una hora cualquiera, excepto por ese pez que se elevó en el aire y volvió a caer al agua.¹⁶

Por otro lado, la introspección desde la perspectiva de la "dicción" se centra principalmente en el análisis de las técnicas narrativas implementadas para representar dicho mundo interior; por eso, su interés radica en cómo el lenguaje replica el ritmo del pensamiento o la fragmentación de la conciencia. De esa manera, los recursos literarios, como el monólogo interno, permiten diluir los límites entre personaje y narrador. En la novela, existen estructuras narrativas que materializan el proceso mental, lo que visibiliza la introspección realizada por la protagonista:

Me saqué la mochila de la espalda y la apoyé en el suelo. Iba llena de libros. La epidemia nos había devuelto lo que años atrás parecía irreversible: un país de lectores, sepultado lejos del mar, los ricos en sus estancias o casonas sobre las colinas, los pobres desbordando las ciudades del interior, aquellas mismas de las que antes nos burlábamos por vacías, escasas, obtusas.¹⁷

21

De modo que, la introspección en la literatura se presenta como un acontecimiento dentro de la historia que sirve como herramienta para analizar el mundo interior de un personaje, por eso la forma en que piensa, recuerda y siente se convierte en un contenido esencial para el desarrollo de una trama. La introspección literaria tiene la capacidad de ser una herramienta de autoconocimiento y exploración estética, ya que los personajes habitan un espacio donde la memoria no es un reflejo del pasado. Así la introspección pasa a ser un territorio de tránsito utilizado por los personajes para evocar un mundo que surge desde la pro-

¹⁶ Trías, *Mugre rosa*, 17.

¹⁷ Trías, *Mugre rosa*, 21.

fundidad de la conciencia.

¿Cómo se representan los acontecimientos del pasado en la memoria?

De acuerdo con la *teoría causal de la memoria*¹⁸ (CTM), la memoria no debe considerarse como un depósito donde se archivan los recuerdos, sino como un proceso dinámico en el que interviene una conexión causal entre el estado mental presente y una experiencia pasada. En ese sentido, recordar no implica acceder a una copia mental concreta de un acontecimiento vivido, sino que es la reconstrucción mental de una experiencia del pasado a partir de los vínculos que continúan entre el evento original y los estados mentales actuales del individuo.

De esta manera, la relación causal es esencial, ya que permite que un recuerdo retenga su autenticidad y no se confunda con alguna creencia sobre el pasado. Así, la memoria se configura como una actividad de reconstrucción que se sustenta en la existencia de un recuerdo legítimo que mantiene un vínculo genuino con el acontecimiento original. La teoría causal de la memoria sostiene que la memoria establece una interacción continua entre el pasado y el presente, siendo la experiencia un hecho que mantiene su significado por medio de las relaciones causales que lo sostienen.

Por lo tanto, para que las representaciones mentales de los acontecimientos del pasado permanezcan en la memoria deben cumplirse tres criterios: el primero, el recuerdo debe representar con cierto grado de fidelidad el acontecimiento del pasado; el segundo, el sujeto debe haber tenido una experiencia directa con dicho acontecimiento; el tercero, debe existir una conexión causal entre la experiencia original y la representación actual, es decir, el acontecimiento del pasado provoca un estado interno en

¹⁸ Charles Burton Martin y Max Deutscher, «Remembering», *Philosophical Review* 75 (1966): 161-196.

el sujeto que, con el paso del tiempo, reproduce el recuerdo.¹⁹ A partir de esos criterios se garantiza la fidelidad de los recuerdos que conforman la memoria.

Adicionalmente, el tiempo de aislamiento altera profundamente la percepción de la memoria, ya que, al reducir el contacto con el exterior, la mente empieza recluirse sobre sí misma. Los recuerdos se distorsionan por la falta de estímulos externos; por eso, la memoria en la novela parece ser concebida de la siguiente manera:

No me resulta fácil describir el tiempo del encierro, porque si algo caracterizaba el encierro era esa sensación de no tiempo. Existíamos en una espera que tampoco era la espera de nada concreto. Esperábamos. Pero lo que esperábamos era que nada pasara, porque cualquier cambio podía significar algo peor. Mientras todo siguiera quieto, yo podía mantenerme en el no tiempo de la memoria.²⁰

23

Así, los acontecimientos del pasado dejan de ser una interpretación lineal y fiel del pasado, o sea la memoria deja de ser un espacio de evocación para transformarse en un acto de resistencia. La introspección, para la protagonista, se convierte en un refugio en el que la conciencia se aferra a las cosas que debe comprender.

En ese sentido, los criterios de la teoría causal de la memoria y la introspección tienen cierto eje común, ya que ambas consideran que la evocación de un recuerdo ocurre gracias a que el sujeto revive su experiencia pasada al tomar consciencia de los acontecimientos del presente. Por eso, la memoria se convierte en una dimensión analítica que permite reflexionar sobre los hechos del pasado que construyen la identidad del sujeto.

¹⁹ Charles Burton Martin, «Remembering», 166.

²⁰ Trías, *Mugre rosa*, 105.

Esto puede ser corroborado a través de la forma en que los vínculos que la protagonista establece con otros personajes son el punto de partida para que la memoria se convierta en un territorio de tránsito interior.

Los vínculos emocionales como detonantes del tránsito introspectivo

En la novela de Fernanda Trías, el aislamiento provocado por el viento rojo se convierte en un detonante esencial para el deterioro del mundo interior de la protagonista, ya que la destrucción de la normalidad externa proporciona las condiciones ideales para que ocurra un peregrinaje interior a través de un diálogo interno con los fantasmas del pasado. La introspección que define a la protagonista no nace del cautiverio, sino que es detonada por medio de la red de vínculos emocionales que constituyen su historia personal. Por eso, las relaciones establecidas empiezan por mostrarse como una forma de escape al inminente colapso interior:

La casa sin Mauro era un lugar extraño. De algún modo, quería que volviera a llenar el espacio, a mantenerme atada a mi propia maquinaria de distracción. Ya faltaba menos, una última noche que pasaría oyendo el embate del viento, con la casa a oscuras excepto por el reflejo cambiante del televisor. Al otro día a esa misma hora, Mauro se pondría a llorar y yo terminaría dejando la luz del velador prendida. Lavaría platos, doblaría ropa, recogería juguetes.²¹

Así, basándose en que la presencia de Mauro la mantenía, como dice, “atada a mi propia maquinaria de distracción”, la na-

²¹ Trías, *Mugre rosa*, 48.

rradora reconoce que la presencia de él funciona como un anclaje emocional que le impide enfrentarse por completo a su colapso interior. La rutina doméstica, conformada por los diversos cuidados que requiere el niño, son mecanismos que sustituyen la introspección por acciones mecánicas; es decir que su enfuerzo por mantener viva la ilusión de normalidad se convierte en una forma tangible de irrupción de su tránsito por el pasado.

Sin embargo, en contraposición al escape que representa Mauro, la protagonista demuestra un deseo de rendición interior, ya que «algo dentro de mí quería dejarse caer, hundirse en un basural tan vasto y profundo como el río»²²; los recuerdos y emociones reprimidas se transforman en el origen de su malestar; por eso, la metáfora del hundimiento funciona como una constante que equivale a la representación de un punto inicial para transitar por su memoria y enfrentarse a lo que ahí habita y le hace ruido.

De modo que la presencia de Mauro en la vida de la protagonista representa un anclaje corpóreo y palpable al presente:

Mauro miraba atento los dibujos de los dinosaurios, pero con la mano izquierda se tapaba el oído, y el otro lo había recostado contra mi brazo. Su tamaño no se correspondía con su lenguaje corporal. Parecía un niño inflado a la fuerza, inflado como una llanta que no puede ceder un milímetro más de caucho, los cachetes rechonchos, un ojo que se le cerraba a media asta y la boca diminuta, pero capaz de abrirse para devorar cualquier cosa que tuviera enfrente sin siquiera masticarla. Una boquita de piraña, rápida e imparable. Y sin embargo yo creía conocer a Mauro; me creía capaz de anticipar las cosas que lo pondrían nervioso, que lo harían esconderse dentro de sí como un molusco, resguardado dentro de un

²² Trías, *Mugre rosa*, 53.

cuerpo que era puro instinto. Tal vez por eso Mauro tenía ese efecto tranquilizador en mí. Solo frente a él me sentía en la facultad de no ocultar ninguna parte de mí misma. Mauro era el terreno seguro que me devolvía al letargo.²³

En ese fragmento, la presencia del personaje representa una tensión entre las responsabilidades del presente y la constante atracción del pasado. La figura infantil que denota vulnerabilidad, y que requiere mucha atención y responsabilidad por parte de la persona encargada de su cuidado, representa el regreso involuntario hacia el mundo interior de la protagonista, en el que el cuidado y la fragilidad actúan como un anclaje afectivo que la retiene constantemente al presente, pero a su vez la confronta con aquello que intenta olvidar, es decir, quiere dejar de lado los ecos de un pasado emocionalmente complicado que regresa periódicamente a través de la memoria.

26

Así, el hecho de que Mauro le proporcione un estado de paz, en el que puede mostrarse tal cual es, demuestra que, en esa presencia, la protagonista experimenta una forma anulación del conflicto. Sin embargo, esa pasividad debe ser entendida como una resignación que le impide realizar ese tránsito introspectivo por su memoria. Así, Mauro se transforma en el símbolo de la contradicción entre su deseo de huida y la necesidad de permanencia; por lo tanto, esa figura no solo representa un vínculo emocional, sino también un reflejo de la protagonista. Por eso, cuando Mauro es apartado de ella, siente incertidumbre por la forma en que ella estará en esos recuerdos, ya que empieza a evocar el vínculo que tuvo con su cuidadora de la infancia (Delfa) y los conflictos que desarrolló tras su partida. Por consiguiente, se cuestiona el impacto que tendrá en la vida de Mauro: «¿Pero cuántos años o meses le durará mi recuerdo? ¿Sentirá una pérdida, por mínima que sea, como quien repasa con la lengua el

²³ Trías, *Mugre rosa*, 59 – 60.

hueco de un diente caído?»²⁴. Su cuestionamiento no solo hace referencia a una inquietud afectiva, sino también existencial, porque siente temor ante la posibilidad de ser olvidada. Al cuestionarse si Mauro sentirá algún tipo de dolor ante la pérdida solo está reflejando su propia vulnerabilidad.

Sin embargo, el vínculo con el pequeño también genera rechazo en la protagonista:

«Lo peor de esos días sin luz no era el miedo a que se arruinaran los alimentos congelados, cuando aún faltaba mucho para que vinieran a buscar a Mauro. Lo peor era el hastío que me generaba estar sola con él, sin televisión, sin ese ruido que me atontaba y me protegía».²⁵

Aquí se puede observar una ambivalencia afectiva presente en el vínculo, una combinación entre el apego y el rechazo, que evidencia la complejidad emocional de la protagonista.

En ese aspecto, el vínculo que la protagonista desarrolló en el pasado con Delfa es de vital importancia para la nueva cuidadora, porque aquella cumplió el rol materno durante los primeros años de vida; por eso, cuando está con Mauro, empieza a recordar todo lo relacionado a ella: «En el sueño, Delfa llevaba el delantal y los zapatos de siempre. Nada en ella había cambiado, pero era como una extraña para mí. Yo (no la niña, sino la mujer que soy ahora) la miraba con desconfianza».²⁶

Cabe mencionar que la "Teoría del apego" propuesta por el psiquiatra John Bowlby²⁷, propone que el apego es un sistema biológico innato que incita al ser humano, especialmente durante la infancia, a buscar la protección de una figura cuidadora;

²⁴ Trías, *Mugre rosa*, 273.

²⁵ Trías, *Mugre rosa*, 88.

²⁶ Trías, *Mugre rosa*, 65.

²⁷ John Bowlby, *El Apego: El Apego y la Pérdida* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2023).

usualmente es la madre quien cumple ese papel o algún cuidador. Dicho vínculo busca asegurar que el infante obtenga seguridad emocional, ya que se le proporciona la seguridad necesaria para explorar su entorno. Por eso, la índole de ese apego durante los primeros años de vida influye directamente en la forma en que las personas establecen y conservan sus vínculos emocionales a lo largo de su vida.

La presencia de Delfa en la vida de la protagonista le brinda la seguridad necesaria durante sus primeros años:

[...] Me gustaba sentarme en sus rodillas y que ella me peinara con el cepillo de cerdas suaves. Ese contacto me adormecía, la lentitud con que pasaba el cepillo bien hasta abajo, incluso cuando hacía rato que el pelo estaba desenredado y sedoso. Ahora pienso: las manos de Delfa eran otra certeza, igual que los veranos en San Felipe, y no había nada que yo ansiara más que eso, lo predecible de las cosas.²⁸

28

Se evidencia cómo la presencia de esta primera cuidadora adquiere un valor emocional importante para la protagonista, ya que por medio de la cotidianidad encuentra la seguridad que necesita. Las acciones realizadas por Delfa representan un lenguaje no verbal que refuerza el vínculo emocional y consolidan la sensación de protección.

Por lo tanto, la figura de apego principal (monotropía) hace alusión al individuo que se encarga de proporcionar seguridad y satisfacer las necesidades emocionales de un infante durante los primeros años de vida. En la vida de la protagonista, este papel lo cumple Delfa, quien se encarga de proporcionar consuelo y protección ante cualquier amenaza. Por eso, la figura de la madre pasa a segundo plano:

²⁸ Trías, *Mugre rosa*, 66.

Por esa época, yo había empezado a llamar a Delfa "mamá". Lo hacía a espaldas de mi madre, sin inocencia infantil, sabiendo que se trataba de la peor de las traiciones. [...] Para el día de la madre yo había hecho dos dibujos. Los dos tenían pájaros, árboles y frutas. Una casa, dos figuras de palitos, una alta y otra pequeña. Uno decía "Leonor", escrito con cascola de brillantina, el otro decía "Delfa".²⁹

La importancia de la figura de apego principal radica en que permite visualizar la forma en que la protagonista estableció un vínculo emocional con su cuidadora, quien se encargó de proporcionar la base segura necesaria para configurar la identidad emocional y la capacidad de resiliencia frente a la ausencia materna.

Así como el nexo con Mauro representa un conflicto interno, los que la protagonista desarrolló con Max y su madre también generan una carga emocional que la desborda a lo largo de la novela:

¿Por qué no podía decirle a mi madre la verdad sobre Max? ¿Se apiadaría de él ahora que estaba enfermo? No. Solo diría que por fin tenía su merecido. Y yo, ¿qué merecía? Mi madre se cuidaba de explicitarlo, a veces simplemente afirmaba que yo merecía otra cosa. Conmigo no tenía que ejercer su tarea de jueza implacable; yo sabía administrar mis propias condenas.³⁰

Como se evidencia, la protagonista deja ver la fractura emocional que define tanto la relación con su madre como con Max. La negativa a confesarle a su madre la enfermedad de Max no nace únicamente del miedo al juicio, sino de la no existen-

²⁹ Trías, *Mugre rosa*, 67.

³⁰ Trías, *Mugre rosa*, 83.

cia de un vínculo emocional fuerte. La relación con su madre se presenta teñida de resentimiento; por eso, el silencio de la protagonista se transforma en la única forma de protegerse ante la perspectiva materna que no admite ninguna debilidad.

Por otra parte, la relación con Max se presenta cargada de ambigüedad, ya que, ante la enfermedad, la protagonista no puede concretar sus emociones que fluctúan entre la lástima y el perdón, porque su relación siempre estuvo marcada por un distanciamiento emocional: «Él nunca me hablaba de cosas tristes y eso me intrigaba, porque la tristeza estaba en él como el aire estaba en el aire; por eso, creía yo, ni siquiera se preocupaba por sentirla, igual que el aire no necesitaba respirarse a sí mismo».³¹ La relación de ambos se construyó sobre un silencio emocional y la indiferencia; de ahí que la desconexión afectiva sea la verdadera naturaleza de su vínculo. El que tiene con Max, como se ha visto, solo le produce una sensación de extrañeza e incomunicación:

30

Quería evitar hablarle de cosas que él no pudiera entender, del cansancio, por ejemplo, y de ese centro de gravedad que quedaba en el fondo de mí misma, ¿en el estómago?, ¿en los pies?, y que cinchaba hacia abajo. Él habría retrucado algo, igual, que la gravedad no funcionaba así, o me preguntaría quién estaba más cansado, ¿un pájaro que voló mil kilómetros o una hormiga que cargó cincuenta veces su peso? Otro acertijo del que yo no podría salir ilesa.³²

En el fragmento citado, se observa con claridad el distanciamiento emocional que estructura la relación entre los dos. La protagonista no quiere hablar de cualquier malestar interior de ella porque está consciente de que él no sería capaz de entenderla desde una perspectiva emocional. El silencio se transforma en

³¹ Trías, *Mugre rosa*, 98.

³² Trías, *Mugre rosa*, 155.

una forma de protección frente a un vínculo en el que el diálogo no proviene de la comprensión, sino que más bien surge de un sentimiento de incomodidad y extrañeza, y esa es la razón por la que no le cuesta separarse de él:

Me fui sin despedirme de Max. Caminé patinando en la ceniza. Lo había hecho, sí, pero en mi memoria lo estaba haciendo todavía, una y otra vez, y ahora estoy a punto de hacerlo de nuevo, lo haré, a pesar de todo y a pesar de mí. Si conozco el futuro es porque no puedo parar de repetirlo. Saldré otra vez del Clínicas con la tarjeta verde en la mano, creyendo que me alejo definitivamente de Max (queriendo creerlo, como si para alejarse solo bastara con mover los pies).³³

En ese sentido, los vínculos que mantiene con los personajes Max y la madre son parecidos porque están marcado por la ausencia emocional y la imposibilidad de comunicarse: «Al final, Max y mi madre se parecían bastante. Años, casi mi vida entera esperando, mendigando, ¿qué? No es que ellos se negaran a darme algo, sino que simplemente no lo tenían, y yo, empecinada, seguía tanteando a ciegas dentro de un pozo vacío».³⁴ Tanto la madre como Max representan relaciones carentes e afecto, lo que genera en la protagonista un sentimiento de orfandad emocional que intenta control a través del compromiso que tiene con Mauro:

Así y todo, fue un tiempo de calma. Días sin pensar en mi madre ni en Max. La vida enfocada como un embudo en Mauro, en su estómago, en sus quejidos nocturnos. Ahora sentía el cansancio como un absceso, un dolor encapsulado y lleno de pus que no encontraría alivio excepto mediante

³³ Trías, *Mugre rosa*, 170.

³⁴ Trías, *Mugre rosa*, 142.

un tajo. No había espacio para nada más. No había un plan alternativo y una parte de mí imaginó que así sería la nueva vida. ¿Por qué no? Sitiados por las algas, hundidos en un pantano de niebla.³⁵

El vínculo que tiene con Mauro le permite desplazar momentáneamente sus pensamientos hacia su pasado y los conflictos no resueltos con la madre y Max.

Conclusión

Se ha podido evidenciar que, a lo largo de la novela, los vínculos emocionales que la protagonista establece sirven como detonantes de un proceso introspectivo que la fuerza a inspeccionar su mundo interior. Cada uno de ellos tienen como principal objetivo ser un reflejo de lo que ella había reprimido durante años, es decir que el aislamiento fue el evento ideal para que ella pudiera enfrentarse las huellas de su pasado. Los vínculos que establece con otros le permiten adquirir consciencia de los problemas que habitan en ella, así como de las fracturas existentes en su mente.

En ese contexto, la memoria se transforma en un espacio de tránsito donde los recuerdos no son definitivos, sino que van alterándose de acuerdo con las emociones que surgen a partir de los vínculos emocionales. Recordar implica un tránsito continuo entre el pasado y el presente; por eso, la protagonista fluye en su memoria como si estuviese transitando un territorio movedizo, en el que las fronteras se desdibujan y solo quedan sensaciones y carencias emocionales. La memoria pasa a ser una construcción que expresa su vulnerabilidad emocional.

En conclusión, los vínculos emocionales funcionan como una fuerza que impulsa a la protagonista hacia la introspección

³⁵ Trías, *Mugre rosa*, 207.

para que, de esa manera, reinterprete su historia. Dichos vínculos pasan a ser la forma más palpable que tiene la protagonista para recordar sus traumas. El proceso introspectivo hace que la memoria rompa toda linealidad y se revela como un espacio de transformación continua.

Bibliografía

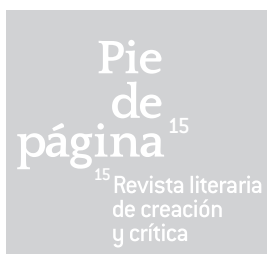
- Bowlby, John. *El Apego: El Apego y la Perdida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2023.
- Descartes, René. *Meditaciones Metafísicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Grupo editorial Lumen, 1993.
- Janet, Pierre. *La pensée intérieure et ses troubles: Leçons au Collège de France 1926-1927*. París: Editions L'Harmattan, 2007.
- Martin, Charles Burton, y Max Deutscher. «Remembering.» *Philosophical Review* 75 (1966): 161-196.
- Mora, Carolina. «Introspección: pasado y presente.» *Revista de psicología-Escuela de Psicología, Universidad Central de Venezuela* 26, n° 2 (2007): 59-73.
- Palomino Oré, Candy, y Jeff Huarcaya Victoria. «Trastornos por estrés debido a la cuarentena durante la pandemia por la COVID-19.» *Horizonte Médico (Lima)* 20, n° 4 (2020).
- Porges, Stephen. *The Polyvagal Theory: Neurophysiological Foundations of Emotions, Attachment, Communication, and Self-regulation*. New York: W. W. Norton & Company, 2011.
- Ramon Krauel, Marta. «Síndrome de Prader Willi.» *Revista Española Endocrinóloga Pediátrica* 9, n° 3 (2018): 31-36.
- Trías, Fernanda. *Mugre rosa*. Bogotá : Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S., 2020.

Aaron Campi

Es licenciado en Literatura por la Universidad de las Artes. Su principal interés es la literatura latinoamericana junto con la teoría y crítica literaria, así como el cine y la filosofía. En la actualidad, sus objetivos se centran en realizar de la investigación una actividad transdisciplinaria en la que pueda juntar todos sus intereses.

Cómo citar este artículo:

Campi, Aaron. «*Mugre Rosa: memoria y tránsito introspectivo*». *Pie de Página* 15 (2025): 13-34.



15/ Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824

Crítica generacional desde lo femenino: cartografía y herencia en *Feria* y *Apegos Feroces*

Nicole García Benítez
dayanna.garcia@uartes.edu.ec

Resumen

¿Cómo la autobiografía y el desplazamiento en las narrativas de las escritoras Simón y Gornick configuran lo femenino como una matriz crítica para interpretar la crisis social contemporánea?

Este artículo propone un análisis comparativo entre *Feria*, de Ana Iris Simón, y *Apegos feroces*, de Vivian Gornick, cuyo objetivo es demostrar cómo ambas obras utilizan la autobiografía y el desplazamiento para trazar una cartografía crítica que interpela la crisis generacional y el malestar contemporáneo. La metodología emplea un análisis

comparativo que combina el enfoque feminista con la hermenéutica textual del corpus seleccionado, con el fin de generar aproximaciones críticas al espacio y el vínculo madre-hija como ejes estructurales de la memoria. Se argumenta que lo femenino —entendido según los postulados de Nelly Richards— opera como una categoría crítica que articula lo íntimo con lo estructural. La herencia, simbolizada en la figura materna, expone un espacio de pertenencia y comunidad que se ha visto transformado por las lógicas modernas.

Palabras clave: cartografía, herencia, territorio, femenino, *Feria*, *Apegos feroces*.

Abstract

How do autobiography and displacement in the narratives of Simón and Gornick configure the feminine as a critical matrix for interpreting the contemporary social crisis?

This article proposes a comparative analysis between *Feria* by Ana Iris Simón and *Fierce attachments (Apegos feroces)* by Vivian Gornick. The objective is to demonstrate how both works use autobiography and displacement to trace a critical cartography that addresses the generational crisis. The methodology employs a comparative analysis that combines the feminist approach with textual hermeneutics of the selectec corpus, in order to generate critical approximations of space and the mother-daughter bond as structural axes of memory.

It is argued that the feminine, under the postulates of Nelly Richard, operates as a critical category that articulates the intimate and the structural. The inheritance, symbolized in the maternal figure, exposes a space of belonging and community that has been transformed and dispossessed by modern logics.

Keywords: cartography, heritage, territory, feminine, *Feria*, *Apegos feroces*

Desde contextos históricos y culturales distintos, Ana Iris Simón en *Feria* (2020), y Vivian Gornick, en *Apegos Feroces* (1987) hilan una lectura del malestar contemporáneo a través de la autobiografía. Ambas autoras parten de un presente erosionado por la precariedad, la desafección y la pérdida de sentido colectivo, para «mirar hacia atrás» y recomponer una perspectiva situada. Este gesto de volver al pasado apela a la necesidad de orientarse en un mapa afectivo y social en transformación. En ambas narradoras, los desplazamientos —del pueblo a la ciudad, del hogar al espacio público, de la herencia materna a la búsqueda de la autonomía— estructuran una profunda reflexión sobre cómo el espacio moldea la experiencia y la identidad de las mujeres y establece una cartografía crítica que vincula el cuerpo, la memoria y el territorio.

El eje espacial y la memoria situada

37

El espacio y las fronteras constituyen un eje fundamental en ambas narrativas y funcionan como elementos estructurantes de la memoria, la identidad y la herencia. Para la crítica literaria Gina Saraceni, la aproximación al pasado no es un mero ejercicio de nostalgia; antes bien, se configura como un mandato ético ineludible que nos sitúa frente a lo ausente.

Saraceni postula que la confrontación activa con el pasado define la subjetividad del presente, lo que implica un mandato de descifrar los vestigios y el legado de quienes ya no están, integrando el proceso de duelo como una forma de responsabilidad heredada para construir el yo propio. Desde esta perspectiva, la memoria adquiere un carácter activo en la formación de la realidad. La clave crítica reside, precisamente, en desentrañar las versiones alternativas del pasado, ya que es en sus «silencios y en los olvidos, en los saltos y en los balbuceos del relato donde es posible reconocer y elaborar otras

versiones del pasado» y en cuyo ámbito reside el potencial subversivo del relato.¹

La concepción de la memoria como una herencia activa y la identidad como una respuesta a un legado permite vincularla al pensamiento de Jacques Derrida, quien define el legado como una tarea ontológica. En *Espectros de Marx*, Derrida despoja la herencia de su carácter posesivo, redefiniéndola como una carga ética. El autor desarrolla esta condición, al afirmar que:

La herencia no es nunca algo dado, es siempre una tarea. Permanece ante nosotros de modo tan indiscutible que, antes mismo de aceptarla o renunciar a ella, somos herederos, y herederos dolientes, como todos los herederos. [...] La reacción, lo reaccionario o lo reactivo son sólo interpretaciones de la estructura de herencia. Somos herederos, eso no quiere decir que tengamos o que recibamos esto o aquello, que tal herencia nos enriquezca un día con esto o con aquello, sino que el ser de lo que somos es, ante todo, herencia, lo queramos y lo separamos o no.²

Así, esta herencia-legado se establece como el principio activo que moviliza las narrativas de Simón y Gornick. El peso de esta herencia se materializa y se confronta en el espacio concreto de la ciudad que ellas habitan y recuerdan, transformando la geografía en un depósito de memoria.

En *Feria*, Ana Iris Simón reconstruye rutas desde la España interior, los pueblos y la feria ambulante como escenarios primarios de aprendizaje y transmisión colectiva, conformando un espacio itinerante y cíclico, no limitado a ser solo un lugar de trabajo, sino una primera cartografía vital definida por la colecti-

1 Gina Saraceni. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.), 20.

2 Jacques Derrida. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. (Madrid: Editorial Trotta, 1993), 60.

vidad y el esfuerzo compartido. En *Apegos Feroces*, Vivian Gornick dibuja un mapa afectivo desde Nueva York, donde las caminatas con su madre condensan la memoria inmigrante y una educación atravesada por la desigualdad. En ambos textos, tanto la feria como el barrio operan como archivos vivos: territorios donde los cuerpos, los afectos y las historias convergen y se sedimentan.

Es por esto por lo que los desplazamientos, ya sean físicos como las caminatas de Gornick o evocados, como en la memoria itinerante de Simón, permiten analizar la autobiografía como una forma de organización del espacio y de la memoria, en cuyo ámbito el movimiento adquiere un valor interpretativo que desborda la anécdota biográfica.

Según Frédéric Gros, en *Andar, una filosofía*, el desplazamiento puede ser un acto que trascienda de la simple translación, pues permite al sujeto establecer una relación distinta con el entorno y el tiempo. El autor sostiene que, al suspender esta lógica de productividad o renunciar a la persecución de un objeto o destino concreto, se establece una reconfiguración en la percepción del entorno, lo que lleva a la comprensión del lugar, la rememoración y la formación de lazos afectivos con ese entorno.³

El movimiento, entendido en este sentido, permite que el sujeto recupere una conciencia más atenta respecto a lo que ha vivido. Cada trayecto se convierte en una forma de pensamiento que vincula el cuerpo con la memoria, y que revela en los lugares recorridos las huellas de quienes los habitaron antes. De acuerdo con lo expuesto, Gornick y Simón se desplazan o recuerdan haberlo hecho para reactivar las memorias sedimentadas en los lugares. Caminar, escribir y recordar son, en sus obras, gestos equivalentes: formas de reinscribir la memoria en el territorio y de trazar el mapa de la subjetividad. Este acto cartográfico, al conectar el movimiento con la herencia, dota a sus relatos de una profundidad histórica.

³Frédéric Gros. *Andar, una filosofía*. (Madrid: Taurus, 2014.), 94.

El proceso de cartografía trasciende la geografía externa e implica también la inscripción del mapa social y afectivo en el cuerpo de las narradoras. La memoria, activada por el movimiento, se convierte en una corporeidad del lugar que las formó. Las hijas no solo recuerdan los territorios maternos, sino que también llevan consigo la huella de las prácticas y las tensiones heredadas. Es precisamente este cuerpo-territorio el que se vuelve legible y utilizable como herramienta crítica a lo largo de sus relatos, trascendiendo la mera descripción espacial y habilitando la perspectiva femenina de análisis.

Lo femenino como categoría cartográfica y crítica

40 En este marco, la experiencia femenina —más que la simple autoría de mujeres— se configura como una herramienta cartográfica y crítica. La distinción entre «literatura de mujeres» y la «literatura femenina» resulta, en este sentido, fundamental. La primera alude al lugar de las autoras dentro del campo literario, mientras lo femenino, según Nelly Richard, no se remite necesariamente a una identidad biológica ni a la autoría de las mujeres. Richard propone:

[...]Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar [...] de una feminización de la escritura: feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebasan el marco de retención/contención de la significación masculina[...]⁴

Entonces, lo femenino no es un contenido temático, sino una forma de intervención que visibiliza temas que el discurso dominante mantiene al margen. Desde esta perspectiva, es una

⁴ Nelly Richard. *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. (Providencia, Santiago: Editorial Cuarto propio, 1994), 132.

categoría crítica que permite la intervención en las formas del decir. Su función no es representar una esencia, sino habilitar el ingreso de temas y registros que han sido históricamente excluidos del canon: los afectos, la vida doméstica, el cuerpo, el conflicto íntimo. Richard lo señala con claridad: «no basta con desplegar los contenidos del tema de la mujer y de la identidad femenina para que el trabajo con la lengua produzca la diferencia genérico-sexual.»⁵ Este acto de «feminización», reorienta el mapa de lo narrable.

A partir de esta definición de lo femenino, podemos abordar las escrituras de Ana Iris Simón y Vivian Gornick desde otra clave. Aunque ambas escritoras son periodistas que trabajan con materiales autobiográficos, sus textos no se limitan a narrar la vida privada ni a ofrecer testimonios. Lo que comparten es una escritura que, al articular lo íntimo con lo estructural, se inscribe en lo femenino como categoría crítica. Es decir, se trata de textos que, desde lo autobiográfico, intervienen en las formas dominantes del discurso, haciendo visibles experiencias y afectos desplazados por el canon. La escritura, en ambos casos, se convierte en una forma de leer el presente desde una perspectiva disidente.

Vista así, la experiencia femenina se configura en ambas narrativas a partir del vínculo madre-hija, que actúa como eje simbólico y estructural en una cartografía afectiva. En este lazo se condensa una tensión entre la herencia y la proyección: la madre representa la memoria, la tradición, el pasado que sostiene y, al mismo tiempo, delimita; la hija, en cambio, encarna la resonancia de esa herencia, el espacio donde lo aprendido se transforma y se proyecta hacia el futuro. La relación entre ambas es, por lo tanto, un mecanismo que permite pensar cómo se transmite —y se cuestiona— la experiencia a través de generaciones y cómo se configura el mapa de posibilidades de la identidad femenina.

⁵ Nelly Richard, *¿Tiene sexo la escritura? ...*, 137.

En Gornick, la madre encarna la tradición, la voz moral y el peso de una genealogía femenina atravesada por el sacrificio y la supervivencia en el exilio. En Simón, Ana Mari —como la escritora denomina a su madre—, representa el mundo anterior, el desencanto generacional, el universo que sostenía la vida en común. Ambas figuras maternas anclan la narración en territorios concretos que funcionan como escenario de transmisión afectiva y de aprendizaje para ofrecer puntos cardinales del mapa emocional de las hijas.

La filósofa Simone de Beauvoir ya había diagnosticado la profunda ambivalencia y tensión que estructura el lazo materno-filial: En *El segundo sexo*, Beauvoir advertía que:

42

La hija es siempre para la madre su doble y el otro; la madre le quiere imperiosamente y también le es hostil; impone a la niña su propio destino: es una forma de reivindicar orgullosamente su feminidad, y también una forma de vengarse. [...] Incluso una madre generosa, que busque sinceramente el bien de su hija, pensará en general que es más prudente convertirla en una 'mujer mujer', ya que así la sociedad la aceptará más fácilmente.⁶

Esta tensión recorre las dos obras: la herencia materna es, a su vez, vínculo y conflicto, raíz y frontera en la cartografía íntima de las narradoras.

Cartografía del territorio y la memoria

Los territorios que recorren las autoras constituyen mapas afectivos donde el movimiento y la memoria configuran formas de pertenencia y exclusión. Tanto en *Apegos Feroces* como en *Feria*,

⁶ Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. (Madrid: Cátedra, 2015), 94.

el desplazamiento es tomado como experiencias sociales y simbólicas que determinan la identidad de quienes habitan esos espacios. Las fronteras, entendidas como líneas imaginarias entre barrios, ciudades y mundos sociales, organizan las condiciones de las existencias y, al mismo tiempo evidencian las condiciones de desigualdad y la disputa por el prestigio social.

Feria surge a partir de un artículo escrito por Simón en 2019 que se viralizó y luego fue expandido en forma de libro. Y, aunque está escrito es una prosa simple que por momentos es confusa, desde el inicio del texto aparece una postura clara: la vida de sus padres, a su edad, le generaba envidia. No porque este fuera ideal, sino porque era posible tener una existencia relativamente plena y, para demostrarlo, Simón traza una línea desde su infancia como parte de una familia feriante, cartografiando así la pérdida.

La frontera entre Ontígola, el pueblo natal de Simón ubicado en Toledo, y Aranjuez, una ciudad de Madrid, se construye como un límite simbólico de la transición. Aunque apenas cinco kilómetros separan estas ciudades, la autora señala la distancia social que las define:

Me anunciaron que el curso siguiente iría al colegio de Aranjuez. A mí me pareció bien porque, aunque apenas los separaban cinco kilómetros, Ontígola pertenecía a Toledo pero Aranjuez ya era Madrid y Madrid era infinitamente mejor que Toledo, eso lo sabía todo el mundo [...]⁷

Este salto geográfico es una ruptura que fuerza a la niña a renegociar su identidad. El movimiento de ruptura geográfica que experimenta Simón al pasar del pueblo a la ciudad simboliza la dislocación impuesta por las lógicas del capitalismo. La dificultad para encontrar un sentido de pertenencia en el nuevo

⁷ Ana Iris Simón. *Feria*. (Barcelona: Círculo de Tiza, 2020), 48.

entorno urbano se interpreta como el inicio del reconocimiento de estas lógicas.

En *Apegos Feroces*, Gornick pasea con su madre desde Manhattan, recordando como fueron sus inicios en el Bronx a mitad del siglo XX. En esta obra literaria, el barrio se presenta como un territorio marcado por la segregación y la herencia inmigrante. La ciudad está estratificada por clases y etnias, fragmentadas en sectores donde cada comunidad preserva una historia de desplazamiento y supervivencia, como recuerda Gornick:

El Bronx era un mosaico de territorios étnicos invadidos: cuatro o cinco manzanas dominadas por irlandeses, italianos o judíos [...] pero aquellos que crecieron bajo los improperios irlandeses o italianos o sufrieron ostracismo de sus vecinos judíos no han quedado tan marcados por su condición añadida de foráneos como igualados por la vida callejera compartida.⁸

44

Con esta descripción, la autora introduce un mapa de lo cotidiano en cuyo ámbito los límites imaginarios reproducen y marcan desigualdades estructurales. Al caminar juntas, madre e hija rememoran una geografía atravesada por la exclusión y transforman el desplazamiento en una forma de lectura y comprensión del territorio. Desde la distancia geográfica y temporal que impone Manhattan, ambas evocan los vínculos con el Bronx y la red comunitaria que alguna vez les ofreció contención frente a la precariedad: las conversaciones entre amistades vecinas, los intercambios cotidianos y la solidaridad que suplían la ausencia de familia extendida. Al mismo tiempo, este recorrido urbano actúa como una forma de reconocimiento de sí mismas: la hija observa, interpreta y reescribe los márgenes que su madre habita y transmite, creando un mapa afectivo compartido.

⁸ Vivian Gornick *Apegos feroces*. (Barcelona: Editorial Sexto Piso, 2017), 13.

El espacio como herencia materna

En *Feria*, Ana Iris Simón sitúa a su madre, Ana Mari, como un eje central de la narración, ya que su presencia guía a la protagonista en la comprensión del mundo y, junto con otras mujeres de la familia, configura un espacio donde los vínculos afectivos se sostienen en la acción y el trabajo diario. Su presencia sostiene la vida cotidiana de una familia feriante y, al mismo tiempo, encarna el territorio desde el que se articula la identidad colectiva. La narradora reconoce que el vínculo con su madre es peculiar, no la llama por el apodo habitual de todos los niños usan para sus progenitoras, pero conserva un afecto profundo hacia ella:

Comprendí entonces que la gente se refería a mi madre cuando hablaba de la Ana Mari. Me envidiarían por tener una madre así, una mujer que lo hacía todo, que trabajaba, que cuidaba, que sabía lo que era la vida en la feria.⁹

45

En el texto, Ana Mari representa la estabilidad material y simbólica de una generación que, a diferencia de la de su hija, alcanzó una forma de arraigo. Su oficio dentro de la feria, su relación con el trabajo y con los espacios compartidos le otorgan una autoridad que proviene de la experiencia y no de la educación formal. Desde allí, Simón construye una genealogía de saberes femeninos vinculados al territorio, que se transmiten a través de la participación en la vida comunitaria de feria. La autora describe el mundo familiar que la precede: «Mi madre pertenecía a una comunidad errante y buhonera, sin horario ni raíz alguna, salvo la que agarra en el corazón, sin más seguridad que la de no tener jamás una rutina».¹⁰

⁹ Ana Iris Simón. *Feria...*, 55.

¹⁰ Ana Iris Simón. *Feria...*, 55.

Sin embargo, la autora muestra cómo ese mundo cartográfico entra en crisis desde su infancia. La feria, que había sido el núcleo de la vida familiar y de transmisión de saberes, empieza a perder relevancia económica. En consecuencia, sus padres consideran el oficio menos rentable, y lo abandonan para dedicarse a la entrega de correos, lo que introduce un cambio grande en la vida de la autora, pues su padre es designado como repartidor en un sector de Madrid, y es allí cuando ambos progenitores deciden que ella estudiará en una escuela dentro del mismo municipio. Este desplazamiento es el detonante de la crisis identitaria.

En este momento, la autora reconoce la distancia entre su origen y las expectativas del nuevo entorno. La nueva ciudad, de mayor prestigio, le provoca miedo e incertidumbre, porque aún no sabe leer y, en ese momento, percibe su origen feriante como un obstáculo que la separa de los códigos de su nuevo entorno.

46 A través de Ana Mari, *Feria* muestra que las mujeres fueron quienes sostuvieron los espacios de trabajo y de vida, al mismo tiempo que transmitieron valores y modos de hacer. En términos de Zaida Muxí, esos saberes pueden entenderse como saberes situados: prácticas que, aunque subordinadas dentro del orden patriarcal, constituyen formas de resistencia al articular comunidad y cuidado¹¹. Ana Mari encarna esa tensión: es simultáneamente el centro de la vida doméstica y la depositaria de una memoria laboral y colectiva que la modernidad tiende a borrar.

La relación entre madre e hija en *Feria* está mediada por la distancia temporal y el desencanto. Ana Mari alcanzó a temprana edad una vida que la narradora siente inalcanzable: una casa, un hijo, un proyecto propio. Esa comparación revela el quiebre generacional y el desplazamiento de los valores que estructuraban la vida familiar. La hija mira hacia atrás para encontrar en la madre una referencia, pero también un límite. La tradición que

11 Zaida Martínez Muxí. *Mujeres, casas y ciudades.: Más allá del umbral*. (Dpr-Barcelona: Barcelona 2018), 17-18.

Ana Mari encarna ya no puede reproducirse, pero su recuerdo funciona como medida crítica frente al presente. La autora cierra esta reflexión sobre la madre de la siguiente manera:

[...]Seguramente me envidiarían a mí por tener a la Ana Mari. La madre está siempre condenada al reproche porque es el amor primero, el amor puro y el dolor sobrevenido de no poder ser el otro, de no poder ser uno con el otro, imposible de satisfacer. La decepción primigenia viene, como el amor primigenio, de la madre.¹²

Con el fragmento citado, queda claro por qué la autora intuye a su madre como el eje de todo: a pesar del desencanto y los cambios, Ana Mari continúa siendo la referencia que le permite orientarse dentro de la vida y mantener presente los lazos y experiencias de la feria, su primer mapa existencial.

En *Apegos feroces*, la narradora también sitúa a la madre en el centro del relato, aunque bajo un registro distinto. Casi todos los tópicos tratados giran en torno a la relación madre-hija, una relación marcada por el conflicto, la dependencia emocional y el intento constante de separación. La madre es portadora de una memoria marcada por la precariedad y el exilio. Proveniente de una familia judía migrante, su historia está atravesada por la pérdida y la necesidad de sobrevivir en un entorno hostil. La autora no idealiza, pero tampoco condena a su madre: la muestra como figura contradictoria, moldeada por una cultura y una época que restringía deseos y asignaba roles de género.

Cuando Gornick confiesa sentirse desorientada frente a la escasa demostración de afecto de su madre, ella responde: «Recuerda. Eres mi hija. Fuerte. Debes de ser fuerte. No hay otra manera»¹³ En ese contexto, la fortaleza implica afrontar la vida

¹² Ana Iris Simón. *Feria...*, 55.

¹³ Vivian Gornick. *Apegos feroces...*, 35.

sin consuelo. Esa instrucción define la relación afectiva entre ambas: el amor materno se manifiesta a través de la exigencia, no del cuidado emocional, y traza el mapa de la supervivencia.

En otro pasaje, Gornick se describe como «la hija de mi madre», una «campesina citadina» que aprendió a mirar el mundo con la misma mezcla de sospecha y disciplina que caracterizaba a su progenitora.¹⁴ La madre no solo le transmitió valores, sino que también modeló la percepción misma del entorno. El Bronx, con su tejido de vecindarios, emula la estructura familiar: un espacio donde la solidaridad y el control se confunden.

La hija observa a su madre desplazarse por el barrio; con el tiempo, comprende que ha asumido la responsabilidad de conservar y transmitir las experiencias y recuerdos que le han dado forma. Este conocimiento la lleva a aseverar: «—Ahora soy la depositaria de tu vida, mamá».¹⁵ Esta comprensión evidencia que, aunque los conflictos persisten en la adultez de ambas —se dan, incluso, periodos prolongados de silencio entre ambas—, la voz narrativa mantiene la certeza de que su formación y entendimiento derivan de la influencia materna.

En ambas autoras, la madre condensa la relación entre territorio y tradición. Ana Mari sostiene el mundo feriante, construido sobre el trabajo y la comunidad; la madre de Gornick sostiene la memoria de la supervivencia en el exilio. Las dos representan el pasado como una estructura afectiva que moldea la subjetividad de las hijas. Desde la perspectiva postulada por Blanca Lacasa en su libro *Las hijas horribles*, esta transmisión de saberes es profundamente ambivalente: si bien la madre ejerce la primera intención formativa, también transfiere e impone de manera persistente sus propios patrones de comportamiento y actitudes. Esta dinámica confina a la hija a la repetición de roles y comportamiento que se establecieron desde su minoría de

14 Vivian Gornick. *Apegos feroces...*, 36.

15 Vivian Gornick. *Apegos feroces...*, 124.

edad, con un costo significativo en el desarrollo de su identidad adulta.¹⁶ La madre aparece, entonces, como mediadora en la transmisión de saberes, valores y memoria familiar, articulando la relación entre prácticas heredadas y la construcción de la identidad de la hija dentro de la cartografía de la experiencia femenina.

Lectura del entorno desde la mirada crítica femenina

La experiencia femenina, articulada a través del lazo madre-hija, se configura finalmente en ambas obras como un dispositivo de crítica sociopolítica. La confrontación de las narradoras con la herencia materna, como ya fue mencionado al principio de este estudio, no busca meramente la autonomía personal, sino que utiliza esa perspectiva disidente para dilucidar y cuestionar las estructuras actuales.

Desde el presente, Simón desarrolló *Feria* para cuestionar el discurso hegemónico neoliberal y el relato de progreso que disolvió las formas de vida colectivas. La familia extensa aparece como red afectiva y material, que rescata los vínculos intergeneracionales como una forma de problematizar el aislamiento actual. La autora emplea la memoria de la madre y el mundo feriante como el patrón de medida para evidenciar la precariedad laboral, vivienda compartida, promesas de individualidad vacías.

Simón lo describe de esta forma:

El caso es que a mi edad mis padres tenían una cría de siete años y un adosado en Ontígola. La Ana Mari acababa de dejar de fumar y con el dinero que se ahorró en tabaco se compró la Thermomix y eso me da envidia. [...]

Nosotros, sin embargo, ni tenemos hijos ni casa ni coche. En

¹⁶ Blanca Lacasa Carralón, *Las hijas horribles*. (Madrid: Libros del KO, 2023), 97.

propiedad no tenemos nada más que un iPhone y una estantería del Ikea de treinta euros porque no podemos tener más y ese es nuestro imperativo y es material. Pero nos autoconvencemos pensando que la libertad era prescindir de críos y casa y coche porque “quién sabe dónde estaré mañana”.¹⁷

Simón no presenta necesariamente el pasado como un tiempo idealizado, pero sí como un punto de contraste que permite pensar el presente desde la carencia. La infancia de la autora se erige como una utopía real frente al aislamiento impuesto por la modernidad urbana. La pérdida no es solo material; en el presente se ha perdido gran parte de la vida en comunidad, la seguridad y el arraigo. La autora describe el paso de una precariedad compartida a una precariedad individualizada, en la que no existe plan de contención en caso de que algo falle.

50

Más adelante en el relato, una anécdota ilustra esta fractura: después de la muerte de su tío en el pueblo, Simón repara en la esquela que la funerario colocó en la puerta de su casa y confiesa a su padre que nunca había visto una en Madrid. Este le responde: «Claro que no has visto una esquela, si en Madrid no hay vecinos, solo inquilinos.»¹⁸

Esta aseveración es un diagnóstico de la atomización social: la sustitución de la pertenencia duradera, por la relación transaccional y precaria. La mirada de Simón, informada por la memoria comunitaria de Ana Mari, permite articular un discurso que interpela directamente los efectos del individualismo en la esfera de lo común.

De manera similar, Vivian Gornick emplea la tensa relación con su madre para realizar una crítica al costo emocional y psicológico de la independencia femenina en la modernidad. El vínculo, caracterizado por una comunicación truncada y largos

17 Ana Iris Simón. *Feria...*, 13-14.

18 Ana Iris Simón. *Feria...*, 126.

silencios en la adultez, se convierte en el campo de batalla donde se mide la distancia entre las expectativas maternas y el deseo de la hija de una vida emocionalmente plena. En la obra, esta crítica aparece un día cualquiera, cuando madre e hija se reúnen en una cafetería y, sin quererlo, mantienen un diálogo sobre el costo social de la individualización:

—[...]Mi Madre murió entre los brazos de mi hermana, con todos sus hijos alrededor. ¿Cómo voy a morir yo? ¿Me lo puedes decir? Seguro que pasará una semana antes de que encuentren mi cadáver. Pasan días sin que tenga noticias tuyas. A tu hermano lo veo tres veces al año. ¿Y los vecinos? ¿Quiénes? ¿Quién está pendiente de mí? Manhattan no es el Bronx, eso ya lo sabes.

[...] —No tenía nada que ver con el amor. No era una vida mejor, era una vida de inmigrante, una vida de clase obrera, una vida de otro siglo.

—Llámalo como quieras— me responde enfadada—, era un modo de vivir mucho más humano.¹⁹

Gornick reconoce las transformaciones en su proceso, y sella la imposibilidad de la reconciliación total. La hija adulta no está dispuesta a «dar el brazo a torcer» porque ha comprendido que la fortaleza transmitida por la madre —necesaria para la supervivencia en la precariedad del Bronx— se ha transformado en su vida en una barrera de contención afectiva que obstaculiza la intimidad. La crítica de Gornick reside precisamente en desenmascarar la paradoja de la autonomía: la independencia prometida por el progreso resulta, a menudo, en un tipo de encierro autoimpuesto. La mirada femenina, en este caso es lo contrario de idealizar la narrativa de la liberación individual al exponer sus efectos de desafección y aislamiento.

¹⁹ Vivian Gornick. *Apegos feroces...*, 33.

Conclusión

La mirada femenina situada, que ha logrado adentrarse en el canon académico y literario durante las últimas décadas, ofrece una vía para repensar y cuestionar las lógicas hegemónicas que generan malestar social. La perspectiva de las autoras no solo documenta el desarraigo y del cuerpo-migrante; antes bien, puede establecerse como una caja de resonancia antes la impavidez contemporánea y se convierte en un punto de partida para el cambio.

La forma en que Simón y Gornick cartografían su herencia demuestra que la mirada femenina es una herramienta para interpretar y transformar la crisis social contemporánea. Validar y potenciar esta perspectiva es crucial. Al dirigir el enfoque a lo íntimo y a las fisuras del orden establecido, al situar la memoria en el territorio, se activa un mecanismo crítico que permite cuestionar la crisis de los vínculos comunitario y la tensión entre la autonomía y el peso ineludible de lo heredado. Mediante esta aproximación, es posible reformular el paradigma que hoy determina el valor social y movilizar la transformación de las estructuras vigentes.

Bibliografía

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1993.
- Gornick, Vivian. *Apegos feroces*. Barcelona: Editorial Sexto Piso, 2017.
- Gros, Frédéric. *Andar, una filosofía*. Madrid: Taurus, 2014.
- Lacasa Carralón, Blanca. *Las hijas horribles*. Madrid: Libros del KO, 2023.
- Martínez Muxí, Zaida. *Mujeres casas y ciudades: más allá del umbral*. Dpr-Barcelona: Barcelona, 2018.
- Richard, Nelly. *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto propio, 1994.
- Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Simón, Ana Iris. *Feria*. Barcelona: Círculo de Tiza, 2020.

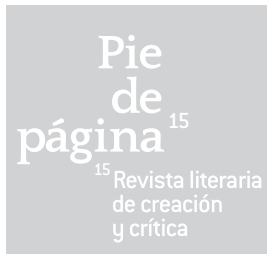
Dayanna Nicole García Benítez

Guayaquil, Ecuador, 2001. Escritora, poeta y editora. Integró el equipo editorial de las publicaciones independientes *Guayaquil de mis quereres* (2023) y *Cabanga: epístolas después de la pérdida* (2024). Su obra fue incluida en el dossier poético *Estelario* (2025). Sus áreas de estudio se centran en el feminismo, así como en la integración de las nuevas tecnologías dentro de canon literario.

Realiza sus estudios de pregrado en Literatura en la Universidad de las Artes de Guayaquil.

Cómo citar este artículo:

García Benítez, Nicole. «Crítica generacional desde lo femenino: cartografía y herencia en *Feria y Apegos Feroces*». *Pie de Página 15* (2025): 35-54.



15/ Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824

Producciones culturales como herramientas de defensa del medio ambiente: Una exploración a la cosmovisión amazónica ecuatoriana del *kawsak sacha* (la selva viviente)

Lourdes Schmader
les231@miami.edu

Resumen

Este artículo analiza las estrategias legales y culturales mediante las cuales las mujeres *kichwa* de la Amazonía ecuatoriana defienden sus territorios frente a las industrias extractivas. A partir de dos producciones —la

canción “Jatun Sacha”, interpretada por Roxana Tanguila y el cortometraje *Helena de Sarayaku*, de Eriberto Gualinga—, se explora cómo el arte indígena actúa como activismo ecológico y epistemológico. Basado en los marcos del *sumak kawsay* (buen vivir) y el *kawsak sachá* (la selva viviente), el estudio sostiene que estas ontologías colocan la reciprocidad y el cuidado como fundamentos de la vida colectiva. Pese a su inclusión en la Constitución ecuatoriana, estos principios suelen quedarse en lo simbólico. En contraste con esto, las mujeres indígenas los reafirman mediante prácticas que encarnan resistencia y relacionalidad. El artículo muestra cómo las expresiones culturales kichwa reconfiguran el derecho, la memoria y la política desde una cosmovisión amazónica que reconoce la selva como ser vivo.

Palabras clave: Amazonía ecuatoriana; mujeres indígenas; *sumak kawsay*; *kawsak sachá*; resistencia cultural; extractivismo.

Abstract

This article analyzes the legal and cultural strategies through which Kichwa women of the Ecuadorian Amazon defend their territories against extractive industries. Drawing on two cultural productions—the song “Jatun Sacha”, performed by Roxana Tanguila and the short film *Helena de Sarayaku*, by Eriberto Gualinga—it explores how Indigenous art functions as ecological and epistemic activism. Grounded in the frameworks of *sumak kawsay* (good living) and *kawsak sachá* (the living forest), the study argues that these ontologies place reciprocity and care at the foundation of collective life. Despite their inclusion in Ecuador’s Constitution, these principles often remain merely symbolic. In contrast, Indigenous women reaffirm them through practices that embody resistance and relationality. The article shows how Kichwa cultural expressions reconfigure law, memory, and politics through an Amazonian worldview that recognizes the forest as a living being.

Keywords: Ecuadorian Amazon; Indigenous women; *sumak kawsay*; *kawsak sachá*; cultural resistance; extractivism.

"Siempre regresaré a donde soy feliz,
donde la selva me abraza con amor y ternura."

Roxana Tanguila¹

1. Introducción

El epígrafe de Roxana Tanguila anticipa el espíritu de este ensayo: el retorno al bosque como espacio de vida, afecto y resistencia. Este trabajo se centra en las estrategias legales y culturales que las mujeres *kichwa* de la Amazonía ecuatoriana utilizan para defender sus territorios de las industrias extractivas. Sostiene que las mujeres *kichwa* están promoviendo marcos jurídicos y políticos alternativos a través de la producción cultural y del Mandato de *Kawsak Sacha* —una proclamación del pueblo Sarayaku que reconoce a la Amazonía como un ser vivo y espiritual con derechos propios que supera las respuestas meramente reactivas frente al extractivismo.² Sus visiones colocan la reciprocidad, la relacionalidad con la selva y el cuidado del territorio como fundamentos del derecho y de la vida colectiva. En este sentido, la música y el cine actúan como herramientas poderosas para expresar resistencia, memoria y cosmovisión más allá de los espacios legales y académicos formales. El análisis se centra, por tanto, en indagar cómo las creaciones culturales pueden

57

1 Roxana Tanguila, *Roxana Tanguila (@roxanatangula)* • Instagram photos and videos, Social Media, 23 de septiembre de 2023, <https://www.instagram.com/roxanatangula/>.

2 Sarayaku también es conocido como "el pueblo del mediodía," un nombre que proviene de una profecía ancestral que predice su papel como faro espiritual y político en tiempos de destrucción y colapso. Como explica José Gualinga, esta profecía prevé a Sarayaku como un pilar de resistencia, una comunidad que perduraría incluso cuando otras cayeran, irradiando una luz "tan fuerte como el sol del mediodía." Esta identidad es tanto una herencia cultural como un llamamiento a la acción en defensa de la Selva Viviente y el equilibrio planetario. Beth Pitts, "La voz de la selva viviente: entrevista con el líder de la resistencia indígena José Gualinga," *Extinction Rebellion*, November 10, 2020, <https://rebellion.global/es/blog/2020/11/10/jose-gualinga-interview/>.

operar como unas formas de activismo y pedagogía orientadas a la defensa de la naturaleza.

A partir de dos ejemplos—la canción “Jatun Sacha” (“La gran selva”), interpretada por la cantautora kichwa y activista ambiental Roxana Tanguila, y la película *Helena Sarayaku Manta* (*Helena de Sarayaku*), dirigida por el cineasta kichwa Eriberto Gualinga___, el estudio examina cómo estas producciones encarnan y comunican las cosmovisiones indígenas, a la vez que evalúan la eficacia de los marcos teóricos en la protección del medio ambiente y de las comunidades indígenas frente a los avances de las industrias extractivas, en particular la perforación petrolera y la minería.³

58

En presente apartado se centra en la tensión entre las conceptualizaciones indígenas de *sumak kawsay* y *kawsak sachá* y su apropiación por parte de actores estatales e industriales. Aunque la cosmovisión del *sumak kawsay* ha alcanzado reconocimiento constitucional en Ecuador, su implementación en la práctica suele ser limitada y, en muchos casos, meramente simbólica. Las políticas públicas y los discursos oficiales tienden a instrumentalizar estos principios, despojándolos de su dimensión espiritual, relacional y ecológica. En consecuencia, las iniciativas gubernamentales rara vez logran encarnar los significados profundos que sustentan estos marcos ontológicos indígenas. Esta disonancia evidencia el distanciamiento entre las concepciones de vida y territorio de los pueblos amazónicos y las lógicas extractivistas dominantes, una tensión que las producciones culturales buscan visibilizar y resignificar.

³ Eriberto Gualinga es miembro de la comunidad kichwa de Sarayaku, en la Amazonía ecuatoriana. Es licenciado en Cine por la Universidad de las Artes de Guayaquil. Es fotógrafo, músico y activista, y comenzó a hacer películas a los veinte años, cuando empezó a documentar y contar la historia de la defensa de la selva tras la incursión de una empresa petrolera respaldada por el Estado y el ejército en su territorio. Ha dirigido seis cortometrajes documentales, que han ganado múltiples premios en festivales. *Helena de Sarayaku* es su primer largometraje. “Gualinga Montalvo, Eriberto – Filmmaker,” DCEFF, s.f., consultado 1 de noviembre de 2025, <https://dceff.org/filmmaker/gualinga-montalvo-eriberto/>.

Frente a esta cooptación institucional, resulta imprescindible atender a las formas en que las comunidades—y en particular las mujeres indígenas—reafirman y reconfiguran estos principios desde sus propias prácticas y territorios. Las mujeres indígenas, en particular a través del activismo del Colectivo Mujeres Amazónicas Defensoras de la Selva, han desempeñado un papel central en la defensa de estos principios frente a su distorsión y apropiación indebida.⁴ Su labor no solo busca proteger la selva y afirmar la soberanía originarias, sino también cuestionar de manera frontal las operaciones extractivas que amenazan sus territorios. Este estudio subraya cómo la incorporación de epistemologías indígenas en los discursos ambiental y político posibilita una comprensión más matizada y holística del *sumak kawsay* y el *kawsak sachá*, destacando su potencial transformador para abordar los desafíos ambientales y sociales tanto a escala nacional como global. No obstante, también evidencia cómo estos principios han sido cooptados por actores no indígenas con fines políticos o económicos, lo que socava su integridad y la de las comunidades que los sustentan.

59

El activismo de las mujeres *kichwa* amazónicas emerge como una fuerza vital para contrarrestar estas problemáticas. A través de sus prácticas cotidianas, como el cultivo de la chacra (parcelas agrícolas), la preparación y el compartir de la chicha (bebida fermentada que simboliza la prosperidad comunitaria) y el consumo de guayusa (infusión herbal) en las primeras horas de la mañana antes de trabajar la tierra, estas mujeres encarnan y sostienen las profundas conexiones entre identidad indígena, territorio y naturaleza. Aunque a menudo instaladas en tiempos pasados, tales prácticas constituyen pilares de una resistencia

⁴ Mujeres Amazónicas Defensoras de la Selva es un colectivo de mujeres indígenas que provienen de la región amazónica ecuatoriana. Fundado en el 2013 como una respuesta a la creciente degradación medioambiental de sus territorios.

cotidiana que desafía la apropiación y dilución de las cosmovisiones indígenas por parte de intereses externos.

Para contextualizar este análisis, se parte de tres marcos conceptuales interrelacionados. El primero corresponde al *sumak kawsay*, o “buen vivir,” arraigado en las ontologías relacionales andinas e indígenas. Introducido a comienzos de la década del año 2000 por el intelectual *kichwa* Carlos Viteri Gualinga, este concepto se erige como una crítica profunda al modelo de desarrollo occidental y propone, en su lugar, una visión basada en la armonía, la reciprocidad y el equilibrio con la naturaleza. En 2008, el *sumak kawsay* fue incorporado en la Constitución del Ecuador, durante la presidencia de Rafael Correa, junto con el reconocimiento de los Derechos de la Naturaleza—una innovación jurídica que establece a los ecosistemas como sujetos de derecho. Sin embargo, ambos principios permanecen en tensión con las lógicas extractivistas y el control estatal, lo que evidencia el desajuste entre los ideales del “buen vivir” y las prácticas económicas y políticas dominantes.

En contraste, *kawsak sacha*, o “La selva viviente,” constituye una declaración elaborada por el pueblo sarayaku y presentada a la Asamblea Nacional del Ecuador en el año 2013 por el Colectivo Mujeres Amazónicas Defensoras de la Selva. Este marco ontológico afirma que la selva está viva, dotada de memoria, espíritu y agencia propia. Rechaza de manera explícita el extractivismo y propone una nueva forma de derecho sustentada en el conocimiento ancestral, la relacionalidad y la interdependencia entre todos los seres. A diferencia del *sumak kawsay* y de los Derechos de la Naturaleza—ya institucionalizados en la Constitución ecuatoriana—, *kawsak sacha* mantiene su fuerza transformadora precisamente al conservar su raíz comunitaria y espiritual, fuera de los límites estatales. Tras ofrecer estos marcos conceptuales, se abordan dos producciones culturales clave—la canción “Jatun Sacha” y el cortometraje *Helena de Sarayaku*— con el propósito

de examinar cómo la música y los medios visuales funcionan como instrumentos activos de resistencia indígena.

II. Medios culturales y defensa ambiental: kawsak sachá en la música y el cine

La cosmovisión *kawsak sachá* también se manifiesta en diversas formas de producción cultural que buscan conectar con el público de manera creativa, visual y musical. Estas expresiones, profundamente enraizadas en la espiritualidad amazónica, no son meramente representacionales, sino constitutivas de una praxis política y ambiental, articulando la defensa territorial con el arte, la memoria y la emoción colectiva.

El primer ejemplo es la canción "Jatun Sacha" ("La gran selva"), una expresión simbólica arraigada en las cosmovisiones indígenas amazónicas y también el nombre de una reconocida organización de conservación en Ecuador sin fines de lucro. La fundación Jatun Sacha, establecida legalmente en 1989, promueve la conservación de la biodiversidad, la educación ambiental y el desarrollo sostenible en comunidades rurales e indígenas. Su labor comenzó en 1985 con la creación de la estación biológica Jatun Sacha, en la Amazonía ecuatoriana, la Costa, la Sierra y las Islas Galápagos. Las actividades de la Fundación—que van desde la reforestación y la agroforestería hasta la educación comunitaria—están orientadas a proteger tanto la diversidad biológica como la diversidad cultural.⁵

En el ámbito musical, la cantautora y activista *kichwa* Roxana Tanguila, perteneciente a la nacionalidad *quijos*, en la

⁵ "Jatun Sacha. Focus: Community, Conservation, and Education," Advocacy, Sustainable Vision, acceso en junio 6, 2025, <https://www.sustainablevision.org/jatun-sacha.html>; "Jatun Sacha Foundation. Org (@jatunsachafoundation) · Instagram Photos and Videos," acceso en junio 6, 2025, <https://www.instagram.com/jatunsachafoundation/>.

región del Alto Napo, adapta y reinterpreta “Jatun Sacha”, originalmente compuesta por la agrupación masculina Los Playeros Kichwa.⁶ Su versión acústica transforma la pieza de un ritmo festivo y bailable en una interpretación melancólica y contemplativa, en la que la voz adquiere un tono íntimo y reflexivo. A través de esta relectura, Tanguila convierte la canción en una denuncia poética frente a la contaminación del río Jondachi—provocada por la minería ilegal y las propuestas hidroeléctricas de La Merced de Jondachi y Jondachi-Sardinas⁷—y en un acto de resistencia ambiental y afirmación cultural. En redes sociales (Instagram), Tanguila expresa: “Siempre regresaré a donde soy feliz, donde el bosque me abraza con amor y ternura.”⁸ Este mensaje condensa la dimensión afectiva de *kawsak sachá*: la selva como un ser consciente, protector y sanador. La interpretación de Tanguila transmite el dolor colectivo ante la pérdida ambiental, pero también la esperanza de regeneración, haciendo de su canto una forma de memoria ecológica. Su voz, acompañada solo por una guitarra de tonos graves, enfatiza la fragilidad del paisaje amazónico y la urgencia de su defensa.

Además de su labor artística, Tanguila participa activamente en la preservación de la selva amazónica y el fortalecimiento cultural de su comunidad; ella combina su formación como ingeniera ambiental con su práctica musical.⁹ Su obra fusiona arte y activismo, transformando la expresión estética en acción política. Los textos en *kichwa* revitalizan la lengua an-

6 *Jatun Sacha – Los Playeros Kichwa – Orquesta Kichwa de La Amazonía – Música Kichwa de La Amazonía*, directed by Narváez Tv, 2023, 4:56, <https://www.youtube.com/watch?v=UeDRxT5KzFs>.

7 Anjali Kumar and Liz Kimbrough, “Amazon Headwaters Under Siege: 19 Dams Slated for Napo Watershed,” *Environmental News, Mongabay Environmental News*, julio 15, 2015, <https://news.mongabay.com/2015/07/amazon-headwaters-under-siege-19-dams-slanted-for-napo-watershed/>.

8 Roxana Tanguila, *Roxana Tanguila (@roxanatanguila) • Instagram photos and videos*, social media, septiembre 23, 2023, <https://www.instagram.com/roxanatanguila/>.

9 Teleamazonas, “Te Veo Ecuador – Roxana Tanguila,” 2022, <https://www.facebook.com/watch/?v=2591632134300481>.

cestral y transmiten valores de reciprocidad y respeto hacia la naturaleza e inspiran a las nuevas generaciones a revalorizar su identidad cultural y espiritual.

A continuación, la canción en su original *kichwa*, con su traducción en español:

"Jatun Sacha"

Versión en *kichwa*

// Jatun sacha tukuriukpi
Pishkugunas wakanun //
// Yakuguna chakirikpi Imas kawsay chingarin //
// Imarashara pandanchi sachawnara llangasha //
// Jatun sacha chingarikpi parijumi wañusha//
// Kunallara arkashunkchi wiñay wiñay kawnsangak /

La Gran Selva

Versión en español

// Cuando la gran selva se acabe,
hasta las aves llorarán. //
Cuando los ríos se sequen,
toda forma de vida desaparecerá.
¿Por qué cometemos el error
de talar los bosques?
Si la gran selva muere,
nosotros también morimos.
Detengamos la deforestación ahora,
para vivir por siempre.

La letra de la canción presenta un mensaje ecológico claro y urgente, y enfatiza en las consecuencias catastróficas de la deforestación, al tiempo que destaca el impacto de esta sobre la vida silvestre y la supervivencia humana. Los versos iniciales — "Cuando se acabe el bosque, hasta los pájaros llorarán" — evo-

can una respuesta emocional que sugiere que incluso la propia naturaleza lamentará la pérdida y la desolación. La línea “Cuando los ríos se sequen, desaparecerá toda forma de vida” subraya la dependencia de todos los seres vivos de los recursos naturales. Retrata una reacción en cadena en cuyo ámbito la destrucción de un elemento (la selva) conduce al colapso de todo un ecosistema.

Además, la pregunta retórica “¿Por qué cometemos el error de talar los bosques?” llama directamente la atención sobre las acciones humanas como la causa principal del deterioro ambiental. El uso de la palabra “error” sugiere tanto arrepentimiento como reflexión, e insta a reconsiderar las prácticas destructivas hacia el medio ambiente.

Los versos finales: “Si el gran bosque muere, nosotros estamos muriendo. Detengamos la deforestación ahora, para vivir para siempre” presentan una advertencia urgente junto con una solución. Al vincular el destino de la selva amazónica con la supervivencia humana, la canción impulsa una intervención inmediata y refuerza la idea de que proteger la naturaleza es esencial para nuestro futuro.

De igual manera, la canción emplea diversos recursos literarios y retóricos para intensificar su impacto emocional y persuasivo. La personificación otorga a la naturaleza emociones y agencia humanas, como se aprecia en el verso “Hasta los pájaros llorarán”, que hace que la destrucción se perciba de forma más personal y trágica. Las imágenes vívidas de ríos que desaparecen y bosques que mueren aumentan aun más el peso emocional, y permiten a los oyentes visualizar los devastadores efectos de la deforestación.

El uso del discurso directo y del lenguaje imperativo, especialmente en el llamado a la acción: “Detengamos la deforestación ahora para vivir para siempre” involucra activamente al público e infunde un sentido de responsabilidad. Al mismo tiempo, la re-

petición de frases como "Cuando se acabe la selva," "Cuando los ríos se sequen" y "Si la gran selva muere" refuerza la urgencia de la crisis y enfatiza la necesidad de actuar de inmediato.

En conjunto, estos recursos crean una súplica poderosa y convincente a favor de la conservación ambiental. Finalmente, "Jatun Sacha" funciona tanto como un lamento por la pérdida del entorno natural como un llamado urgente a su protección. Al apelar a la emoción y a la responsabilidad colectiva, la versión acústica de Tanguila busca inspirar a las personas a actuar en defensa de la selva amazónica antes de que sea demasiado tarde.

El segundo ejemplo de producción cultural vinculada al activismo ambiental es la película *Helena de Sarayaku*, dirigida por el cineasta Kichwa Eriberto Gualinga.¹⁰ El filme representa una forma de activismo estético y pedagógico, al ofrecer una representación profundamente emotiva de la conexión espiritual y ecológica del pueblo sarayaku con su entorno. A través de su narrativa, *Helena* (...) invita a reflexionar sobre las prácticas sostenibles y propone una ética de la responsabilidad ambiental basada en las epistemologías y cosmovisiones indígenas amazónicas. La película se consolida, así, como un medio poderoso de difusión del pensamiento de *kawsak sacha*, amplificando las voces de Sarayaku y situando su mensaje en el escenario global.

Asimismo, el filme resalta la resiliencia y determinación del pueblo de Sarayaku como ejemplo de autodeterminación y acción colectiva y ofrece una visión esperanzadora de futuros posibles fundados en la justicia ecológica y el equilibrio comunitario. Destaca, además, el papel de la transmisión intergeneracional del conocimiento, en la que abuelas y madres inculcan fortaleza y compromiso ambiental a las nuevas generaciones de mujeres *kichwa*, quienes no solo defienden sus territorios, sino

¹⁰ *Helena Sarayaku Manta*, dirigida por Eriberto Gualinga, con Helena Gualinga y Selvas Producciones (Eriberto Gualinga, 2022).

que también utilizan herramientas contemporáneas —como las redes sociales y las plataformas internacionales— para visibilizar la destrucción de la selva amazónica y denunciar las amenazas extractivistas. De esta manera, la conjunción entre sabiduría ancestral y activismo contemporáneo evidencia el potencial transformador de los movimientos liderados por mujeres indígenas para inspirar y orientar luchas ambientales más amplias.

Por otra parte, *Helena de Sarayaku* ofrece una representación significativa de la cosmovisión amazónica del *kawsak sacha*. En una entrevista, Eriberto Gualinga explicó que eligió a su sobrina, Helena, como protagonista de la película porque encarnaba la mensajera ideal de este concepto.¹¹ Desde su posición como una joven ciudadana global con raíces en Sarayaku, Helena actúa como mediadora intercultural, conectando la espiritualidad amazónica con audiencias internacionales. Su identidad—como hija de una madre *kichwa* y un padre finlandés—simboliza la posibilidad de diálogo entre formas diversas de habitar un mismo mundo y la expansión del mensaje central del filme: la selva está viva y su defensa requiere una conciencia planetaria compartida.

La película se desarrolla en un rico contexto cultural e histórico, profundamente arraigado en la comunidad de Sarayaku, ubicada en la región amazónica del Ecuador. Esta comunidad indígena *kichwa*, asentada en la provincia de Pastaza, se ha consolidado durante siglos en un territorio que se extiende a lo largo del río Bobonaza, en la parte sur de la Amazonía ecuatoriana. A pesar de haber enfrentado numerosas amenazas que han puesto en peligro su existencia —derivadas de la expansión extractivista, la presión estatal y los intentos por fragmentar su tejido

11 Patrick Greenfield, "Back to Nature: The Story of One Family's Retreat into the Amazon Forest to Escape Covid," Environment, *The Guardian*, julio 6, 2021, <https://www.theguardian.com/environment/2021/jul/06/our-ancestors-fled-to-forest-escape-disease-now-its-us-aoe>.

social—, la población de Sarayaku, compuesta por aproximadamente mil quinientos habitantes, ha mantenido una conexión inquebrantable con sus tierras ancestrales y ha preservado con firmeza su identidad cultural. Esta continuidad territorial y espiritual constituye el núcleo de su cosmovisión, en la cual la selva no es un recurso, sino un ser vivo dotado de agencia y dignidad, fundamento ético que orienta su resistencia y su propuesta de vida en armonía con la naturaleza.

Un elemento crucial de esta preservación y resistencia ha sido el Centro Alama Sarayaku (C.A.S.), reconocido legalmente en 1979, hito que representó un paso fundamental en la organización formal de la resistencia y la autodeterminación de Sarayaku. El C.A.S. desempeñó un papel esencial al unificar a la comunidad para enfrentar las amenazas externas, especialmente las provenientes de las industrias extractivas que intentaban incursionar en su territorio. Además, facilitó el desarrollo de una voz colectiva que abogara por los derechos indígenas y la preservación ambiental en los ámbitos nacional e internacional. Más que una simple institución administrativa, el C.A.S. se convirtió en el núcleo de la movilización política, la preservación cultural y la defensa legal de la comunidad, permitiendo a Sarayaku enfrentar las amenazas de actores corporativos y estatales, al mismo tiempo que reforzaba su soberanía territorial.¹²

El C.A.S. también funciona como un espacio de toma de decisiones, que permite a la comunidad diseñar estrategias para defender sus tierras y su modo de vida. Desempeñó un papel fundamental en la creación de la Declaración del *Kawsak Sacha*, la que estableció un marco legal y filosófico que afirma que la Amazonía es un ser vivo, y no un recurso destinado a la explotación. Este centro sentó, además, las bases para el reconocimiento oficial en

¹² *Territorios de Vida – Sarayaku*, s.f., consultado en junio 7, 2025, <https://report.territoriesoflife.org/es/territorios/sarayaku-ecuador/>.

2004 del pueblo como los “Pueblos Originarios Kichwa de Sarayaku o Tayjasaruta,” otorgándoles personalidad jurídica y fortaleciendo su capacidad para ejercer la autonomía y el autogobierno.

En la actualidad, la organización política y administrativa de Sarayaku refleja un proceso continuo de evolución que integra estructuras tradicionales con marcos políticos modernos. Cada una de las siete comunidades está representada por autoridades tradicionales conocidas como *Kurakakuna* y *Likuatikuna*, quienes son responsables de mantener las costumbres, administrar justicia y preservar el equilibrio espiritual dentro de la comunidad.¹³ Paralelamente, once líderes —hombres y mujeres— gestionan el autogobierno y la justicia en consonancia con la Constitución ecuatoriana de 2008. El Consejo de Gobierno, designado por consenso durante el Congreso de los Pueblos, coordina diversos grupos funcionales, entre ellos un equipo técnico de apoyo, un grupo de *Kashirunakuna* (guardianes del bosque), un equipo de comunicación y el grupo de seguridad *Wio*. Las mujeres de Sarayaku se han organizado a través de la Asociación *Kuriñampi* (Camino de Oro), que promueve el liderazgo femenino, mientras que la participación juvenil se impulsa mediante *Samaruta* (*Sarayaku Malta Runa Tandanakuy*). Esta estructura organizativa refleja el compromiso de la comunidad de Sarayaku con la gestión de su territorio conforme a sus valores y creencias culturales, evidenciando su ejercicio de autodeterminación y toma de decisiones, aspectos que no siempre han sido reconocidos por las autoridades del Estado.

En este marco, la película se sitúa como una manifestación cultural que refleja y amplifica la realidad sociopolítica de

13 *Territorios de Vida – Sarayaku*. Los *kurakakuna* son autoridades tradicionales que representan a cada comunidad dentro del Consejo de Gobierno del Pueblo Sarayaku. Los *likuatikuna* actúan como mensajeros entre el pueblo y el kuraka, y viceversa; además, velan por la seguridad del kuraka, de su comunidad y de la población en general de Sarayaku. *Kuraka* es la forma singular de *kurakakuna*.

la comunidad y retrata la valiente defensa del derecho del pueblo de Sarayaku a vivir libre de contaminación y en paz. Esta lucha continua, que la obra cinematográfica pone en primer plano, se remonta a 1996, cuando el gobierno ecuatoriano otorgó una concesión a la Compañía General de Combustibles S.A. (CGC) para explotar una parte significativa de su territorio sagrado, como parte del proyecto Bloque 23.^{14 15}

Los acontecimientos representados en el filme se inspiran en la resistencia de la comunidad de Sarayaku frente a la incursión de la CGC en su territorio entre 2002 y 2003, periodo durante el cual se realizaron perforaciones y se emplearon explosivos para la exploración sísmica de hidrocarburos. Estos hechos constituyen la base del relato cinematográfico, que enfatiza temas como la resiliencia, la justicia ambiental y la persistencia de la identidad cultural del pueblo sarayaku.¹⁶ La valentía de los hombres, mujeres y niños de Sarayaku se expresó en una acción colectiva de defensa de su territorio y de la *Pachamama* (Madre Tierra) frente a estas amenazas, que constituye un ejemplo emblemático de resistencia comunitaria y de defensa del equilibrio entre la humanidad y la naturaleza.

La defensa de la identidad cultural y la relación espiritual del pueblo sarayaku con el bosque ha sido enfrentada con represión y violencia estructural. En 2002, cuatro jóvenes miembros de la comunidad fueron detenidos ilegalmente y torturados; varios líderes fueron agredidos y amenazados; y el acceso al río Bobonaza —una ruta de transporte vital— fue bloqueado por

14 Territorios de Vida – Sarayaku.

15 *Los bloques* se refieren a áreas geográficas delimitadas que el Estado concede o subasta para la exploración y extracción de hidrocarburos (petróleo y gas). En Ecuador, estos bloques están numerados y con frecuencia se superponen con territorios indígenas y ecosistemas protegidos.

16 La concesión que el Estado ecuatoriano otorgó a la empresa petrolera argentina C.G.C. fue para la exploración y explotación de petróleo.

fuerzas militares ecuatorianas y contratistas de seguridad privada que trabajaban para la compañía petrolera argentina CGC.¹⁷ A pesar de estas violaciones, Sarayaku mantuvo su firme compromiso de defender su territorio ancestral, fundamentando su lucha tanto en su cosmovisión como en instrumentos jurídicos internacionales, entre ellos el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT 169) y la Convención Americana sobre Derechos Humanos de 1969.¹⁸

En 2003, la comunidad presentó una petición formal ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Ese mismo año, la Comisión otorgó medidas cautelares (MC-092-03) para proteger a la comunidad de nuevas violaciones.¹⁹ En 2007, se celebró una audiencia pública ante la CIDH, durante la cual los líderes de Sarayaku presentaron pruebas de que el Estado ecuatoriano había violado sus derechos a la vida (artículo 4), a la integridad personal (artículo 5), a la propiedad (artículo 21) y a la libertad de expresión e identidad cultural (artículo 13).²⁰

En 2010, la CIDH remitió el caso a la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte IDH). El 27 de junio de 2012, la Corte emitió una sentencia histórica, declarando al Estado ecuatoriano responsable de violar los derechos del pueblo Sarayaku al no haber obtenido su consentimiento libre, previo e

17 Inter-American Court of Human Rights, "Case of the Kichwa Indigenous People of Sarayaku v. Ecuador. Judgment of June 27, 2012. Series C No. 245.," June 27, 2012, paras. 54–56, https://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_245_ing.pdf.

18 The General Conference of the International Labour Organisation, "C169 – Indigenous and Tribal Peoples Convention, 1989 (No. 169)," Junio 7, 1989, https://normlex.ilo.org/dyn/nrmlx_en/f?p=NORMLEXPUB:55:0::--NO::P55_TYPE%2CP55_LANG%2CP55_DOCUMENT%2CP55_NODE:REV%2Cen%2CC169%2C%2FDocument.

19 Inter-American Court of Human Rights, "Case of the Kichwa Indigenous People of Sarayaku v. Ecuador. Junio 27, 2012. Series C No. 245.," paras. 3–6.

20 Inter-American Court of Human Rights, "Case of the Kichwa Indigenous People of Sarayaku v. Ecuador. Junio 27, 2012. Series C No. 245.," paras. 44–47, 131–134.

informado antes de iniciar operaciones petroleras en su territorio. La decisión reafirmó los derechos de la comunidad a la integridad física, la vida, la propiedad comunal y la identidad cultural.²¹ Ese mismo año, la Corte llevó a cabo su primera visita in situ en un territorio indígena amazónico, un hecho de gran relevancia simbólica y jurídica, que marcó un precedente histórico en la defensa de los derechos de los pueblos indígenas en América Latina.²²

En 2013, el Estado ecuatoriano cumplió con la reparación económica ordenada por la Corte Interamericana, transfiriendo 1.3 millones de dólares estadounidenses a la comunidad Sarayaku.²³ Sin embargo, en febrero de 2014, el gobierno emitió una disculpa pública unilateral sin consultar a la comunidad, violando así la directriz de la Corte que establecía que las reparaciones debían ser participativas y respetuosas de los protocolos indígenas.²⁴

El 1 de octubre de 2014, Ledy Zúñiga, entonces ministra de Justicia del Ecuador, realizó una segunda disculpa pública más formal en el territorio de Sarayaku. En su discurso, reconoció la responsabilidad del Estado por violar los derechos de la comunidad a la consulta, a la propiedad y a la identidad cultural, así como por poner en riesgo la vida e integridad física de los miembros de la comunidad. A pesar del carácter simbólico del

21 Inter-American Court of Human Rights, "Case of the Kichwa Indigenous People of Sarayaku v. Ecuador. Junio 27, 2012. Series C No. 245," paras. 266–280.

22 Inter-American Court of Human Rights, "Case of the Kichwa Indigenous People of Sarayaku v. Ecuador. Junio 27, 2012. Series C No. 245," para. 2.

23 Soraya Quillupangui, "Estado ecuatoriano se disculpa ante comunidad indígena de Sarayaku," *El Comercio*, octubre 1, 2014, <https://www.elcomercio.com/actualidad/politica/ecuatoriano-disculpa-comunidad-indigena-sarayaku.html>.

24 Mishell Mantuano, "A10 años de histórica sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos Sarayaku demanda cumplimiento efectivo," Fundación Pachamama, septiembre 13, 2022, <https://www.pachamama.org.ec/noticias/a-10-anos-de-historica-sentencia-de-la-corte-interamericana>.

evento —considerado “histórico” por el gobierno—, no se dio paso a un proceso genuino de reconciliación. La disculpa careció de acuerdo previo, participación comunitaria y reformas legales, por lo que los líderes de Sarayaku la calificaron como simbólica e insuficiente, al no implicar una responsabilidad estructural que garantizara una reparación significativa.²⁵

La Corte Interamericana también había ordenado al Estado ecuatoriano implementar reformas legislativas y administrativas para garantizar el derecho de los pueblos indígenas a la consulta libre, previa e informada, conforme al Convenio 169 de la OIT, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (UNDRIP) y el derecho internacional de los derechos humanos.²⁶ No obstante, entre el 17 y el 22 de mayo de 2015, el entonces ministro de Hidrocarburos, Pedro Merizalde, junto con las consultoras ambientales Entrix y Arbus, ingresaron al territorio de Sarayaku sin consulta ni consentimiento previo.²⁷ Estas incursiones llevaron a la comunidad a solicitar a la Corte IDH la reapertura del proceso de supervisión de cumplimiento y la realización de una audiencia pública para evaluar el incumplimiento estatal de la sentencia de 2012.

En 2018, la Corte Constitucional del Ecuador falló a favor de la comunidad Sarayaku. Ese mismo año, Sarayaku reafirmó la Declaración del *Kawsak Sacha*, en coherencia con las acciones políticas del Colectivo de Mujeres Amazónicas, fortaleciendo su lucha por la defensa de la vida y del territorio.

25 Ecuadorian Government Apologizes to Sarayaku Indigenous People | Amazon Watch, octubre 2, 2014, <https://amazonwatch.org/news/2014/1001-ecuadorian-government-apologizes-to-sarayaku-indigenous-people>.

26 Inter-American Court of Human Rights, “Case of the Kichwa Indigenous People of Sarayaku v. Ecuador. Junio 27, 2012. Series C No. 245,” paras. 279–282.

27 Mantuano, “A 10 años de histórica sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos Sarayaku demanda cumplimiento efectivo.”

El 9 de enero de 2024, la Corte Constitucional del Ecuador emitió la Sentencia No. 60-19-AN-23, confirmando que el Estado no había retirado los explosivos del territorio de Sarayaku ni implementado la consulta obligatoria. La Corte otorgó un plazo de seis meses para el cumplimiento y exhortó a la Asamblea Nacional a avanzar en la legislación pendiente sobre la consulta indígena.²⁸ La comunidad de Sarayaku celebró esta decisión como una nueva reafirmación de su defensa jurídica y espiritual del *kawsak sachá*, y se comprometió a mantenerse vigilante para asegurar el cumplimiento total de la sentencia y la protección de su territorio sagrado.

Como se ha podido evidenciar, la película *Helena de Sarayaku* muestra una afinidad con el argumento de Leanne Betasamosake Simpson en *As We Have Always Done (Como siempre hemos hecho)*, en torno a la práctica de la "resurgencia radical." Simpson concibe esta noción como una forma de resistencia y rechazo frente a las fuerzas destructivas del capitalismo global, y afirma:

Veo al mundo natural —del cual dependo por completo y al que amo profundamente— desmoronarse bajo mis pies por el peso del capitalismo global. Veo una transformación radical que debe ocurrir no solo para el pueblo Nishnaabeg, sino también para otras naciones indígenas.²⁹

28 "Historic Legal Victory Achieved by the Kichwa Indigenous People of Sarayaku | Amazon Watch," Amazon Watch, enero 18, 2024, <https://amazonwatch.org/news/2024/0118-historic-legal-victory-achieved-by-the-kichwa-indigenous-people-of-sarayaku>.

29 Cita original en inglés: "I see the natural world, one that I'm entirely dependent upon and in love with, crumbling beneath my feet with the weight of global capitalism. I see a radical transformation that has to occur not just for the Nishnaabeg but for other Indigenous nations as well" Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance*, Indigenous Americas (University of Minnesota Press, 2017), 47.

Desde esta perspectiva, el film aquí reseñado encarna precisamente esa “resurgencia radical:” una práctica que combina la resistencia cultural, espiritual y ecológica frente a los sistemas extractivistas y coloniales. A través de su narrativa, la película no solo denuncia la destrucción ambiental, sino que también propone modos alternativos de existencia basados en la reciprocidad, la interdependencia y el respeto por la vida en todas sus formas, en plena consonancia con el pensamiento de Simpson. Para la autora, la resurgencia representa un acto de esperanza: un proceso que, simultáneamente, dismantela las estructuras coloniales de asentamiento y revitaliza las formas indígenas de conocimiento y existencia. Tal como señala la autora:

74

La resurgencia es esperanza para mí, porque implica el dismantelamiento simultáneo de las meta-manifestaciones del colonialismo de asentamiento y la revitalización de alternativas sistémicas indígenas —alternativas que ya han producido sociedades sostenibles, bellas y guiadas por principios.³⁰

Este concepto de “resurgencia radical” se encarna poderosamente en el activismo de las mujeres *kichwa*, especialmente en la película referida, que materializa esta visión a través de su exploración visual y narrativa de la profunda interconexión entre la comunidad *kichwa* de Sarayaku y la selva amazónica ecuatoriana. El filme resalta el pensamiento teórico indígena radical, enfatiza la vitalidad ancestral y propone una realidad alternativa que se diferencia sustancialmente de las estructuras impuestas por el colonialismo.

Al igual que la propuesta mediante la teorización radical de Simpson, *Helena de Sarayaku* imagina un presente enraizado

³⁰ Simpson, *As We Have Always Done*, 49.

en el conocimiento ancestral que desafía las narrativas coloniales dominantes y afirma una visión del mundo basada en la reciprocidad y la interdependencia entre los seres que habitan y conforman la selva. En este contexto, el término “radical” adquiere un significado más profundo y alude a una transformación integral y arraigada que reconecta con los orígenes culturales y espirituales del pueblo. Consecuentemente, la película adquiere una relevancia singular, al representar a una comunidad que resurge con una visión de teorización, escritura, organización y contemplación indígenas —una visión que, como afirma Simpson, “se alinea de manera natural y emerge intrínsecamente del pensamiento indígena.”³¹

La película emplea diversas técnicas narrativas para iluminar el viaje de la protagonista y su vínculo con la comunidad de Sarayaku, que incluyen la construcción de Helena como sujeto central, la indagación en su relación con la herencia indígena y la integración del concepto de *kawsak sacha* como eje filosófico de una visión ecológica que concibe a la selva como un ser vivo.

Asimismo, la película visibiliza las luchas que Helena y la comunidad de Sarayaku han enfrentado ante crisis recientes—como la pandemia de COVID-19 y las graves inundaciones que afectaron su territorio—, articulando en su relato una memoria colectiva de resistencia. Mediante imágenes sensibles y sugestivas, diálogos significativos y la mirada introspectiva de Helena, el filme subraya la centralidad de la selva amazónica en la vida y la cosmovisión de su pueblo. Estas elecciones narrativas invitan al público a involucrarse profundamente con la historia de la protagonista y con la persistente defensa del territorio y la cultura emprendida por el pueblo de Sarayaku, y proyecta un mensaje de resistencia, identidad y esperanza frente a los desafíos contemporáneos.

³¹ Simpson, *As We Have Always Done*, 48.

El filme subraya la identidad de la protagonista y su profunda conexión con la comunidad. Helena Gualinga, reconocida activista ambiental y defensora de los derechos humanos del pueblo *kichwa* de Sarayaku (Pastaza, Ecuador), emerge como una figura simbólica de la lucha indígena contemporánea. Cofundadora de *Polluters Out*, organización que denuncia la influencia de la industria de los combustibles fósiles en las políticas climáticas, Gualinga ha intervenido en diversos foros internacionales, entre ellos la COP25 en Madrid.³²

Para adentrarse en el análisis de la producción del filme, se seleccionaron seis escenas clave que profundizan en la relación entre identidad, espiritualidad y territorio, ejes que estructuran el mensaje central de *Helena de Sarayaku* y articulan una lectura de resistencia frente a las lógicas coloniales y extractivistas.

76

La narrativa cinematográfica entreteje secuencias que muestran la flora y la fauna de la región y, con ello, construye una representación integral de la belleza y fragilidad de la selva amazónica. En los primeros minutos, las imágenes de los árboles y el canto de los pájaros introducen al espectador en la atmósfera viva de la Amazonía ecuatoriana. En este contexto, una mujer mayor, que habla en *kichwa*—la lengua nativa de Sarayaku—, relata la historia del pueblo y su relación espiritual con los seres de la selva.

El filme pone de relieve la interconexión de todos los seres del ecosistema amazónico y destaca el vínculo de las mujeres con la naturaleza, en particular con el árbol de *wituk*, cuyo fruto se utiliza para pintarse el cuerpo y el cabello como símbolo de vitalidad, transformación y armonía.

³² “Helena Gualinga,” World Economic Forum, acceso en mayo 14, 2025, <https://www.weforum.org/people/helena-gualinga/>.

Escena 1: Cosmovisión



Figura 2. Escena inicial de Helena Sarayaku Manta: Helena contempla el paisaje de la selva amazónica. Dirigida por Eriberto Gualinga, con Helena Gualinga. Selvas Producciones, 2022.

La secuencia “En tiempos antiguos...” profundiza en esta introducción, y muestra cómo la narración de una mujer anciana en *kichwa* revela la cosmovisión del pueblo Sarayaku. Su voz, acompañada por imágenes de la selva, expresa la comprensión ancestral de la Amazonía como un espacio vivo habitado por múltiples formas de existencia.

77

En los tiempos antiguos, la ardilla también era gente; todos eran gente —el mono machín y todos los demás seres. La selva está viva, el agua está viva, todo está vivo, la tierra está viva. Todos tenemos nuestras formas de vida y ellos tienen las suyas. Así como nosotros llegamos y entramos en nuestro hogar, ellos hacen lo mismo. Si se enamoran de ti, te atrapan y te llevan al río, que es su hogar. Allí viven personas. El árbol de *wituk*: ellos se transformaron en *wituk* diciendo, “Si se pintan de mí—los que estén muriendo o enfermos, mujeres y

hombres—se verán bien.” Por eso me convertí en el árbol de wituk (*Helena Sarayaku Manta*, 0:01:29–0:03:17).³³

Este fragmento revela una cosmovisión profundamente arraigada en el animismo y en la conexión espiritual, según la cual la selva y sus habitantes —incluidos los animales, las plantas y los elementos naturales— son percibidos como seres sintientes. La creencia de que las ardillas y otros seres alguna vez fueron personas refleja una relación espiritual entre los humanos y la naturaleza. Asimismo, al presentar la selva, el agua y la tierra como entidades vivas, el filme reafirma una visión del mundo sustentada en la convivencia y el respeto mutuo entre los seres humanos y no humanos que habitan la selva.³⁴

33 *Helena Sarayaku Manta*, directed by Eriberto Gualinga, with Helena Gualinga and Selvas Producciones (Eriberto Gualinga, 2022).

34 Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (University of California Press, 2013), 1–2, 6–9, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/miami/detail.action?docID=1318190>.

Esta comprensión del bosque se alinea con los conceptos planteados por Eduardo Kohn en *How Forests Think* (Cómo piensan los bosques), donde propone una “antropología más allá de lo humano” que toma en serio las capacidades representacionales y semióticas de los seres no humanos. Basándose en la semiótica peirceana, Kohn sostiene que no solo los humanos, sino también los animales, las plantas y los bosques participan en procesos de significación. Por ejemplo, la capacidad de un jaguar para interpretar la postura humana —al ver a alguien boca arriba como un semejante y boca abajo como una presa— ilustra que estos seres piensan de maneras significativas que afectan la realidad. Para Kohn, la vida misma es semiótica: estar vivo implica interpretar signos, y esta vida semiótica se extiende más allá del lenguaje humano para incluir la amplia red de relaciones vivientes. De manera similar, esta visión resuena con la formulación del perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro, según la cual los seres no humanos son concebidos como personas dotadas de sus propias subjetividades y formas de sociabilidad.

Eduardo Viveiros De Viveiros de Castro, “The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits,” *Inner Asia (White Horse Press)* (The Netherlands) 9, no. 2 (2007): 161–63, <https://doi.org/10.1163/146481707793646575>. En “The Crystal Forest,” Viveiros de Castro describe cómo los espíritus del bosque desdibujan los límites entre los mundos humano y no humano, cuestionando la distinción euroamericana entre naturaleza y cultura.

Eduardo Viveiros de Castro, *Preface. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (Companhia das Letras, 2015), 16–18, <https://www.google.com/search?client=firefox-b-1-d&q=A+queda+do+c%C3%A9u%3A+y+nomami>. Asimismo, en su prefacio de *The*

Escena 2: El árbol de *wituk*



Figura 3. Helena bañándose en el río tras la aplicación del *wituk* en el cabello.
Helena Sarayaku Manta, dirigida por Eriberto Gualinga
(Selvas Producciones, 2022).

En esta escena, Helena protagoniza un ritual de baño utilizando el fruto del árbol de *wituk*. La secuencia resalta el vínculo espiritual y ritual de las mujeres con la naturaleza, en el que el fruto del *wituk* —tradicionalmente empleado para pintar el cuerpo y el cabello— simboliza la vitalidad, la transformación y la conexión íntima entre el cuerpo, la identidad y el mundo natural. La práctica de utilizar la pintura de *wituk* ejemplifica sus cualidades transformadoras, asociadas a la salud y la vitalidad. Tras el ritual, Helena se baña en el río después de aplicarse el *wituk* en el cabello y busca, con ello, no solo mantener su bienestar físico, sino también renovar su energía interior:

Me convertí en *wituk* para dar vitalidad a la persona enferma, dijo. Así es: si te pintas con *wituk* cuando estás enfermo, no se nota, por muy mal que te veas. Y si no te pintas, pareces enfermo. Lo mismo ocurre cuando te pintas el cabello: te ves lleno de energía, y cuando te ven bañado en *wituk*, la gente

Falling Sky, enfatiza la multiplicidad ontológica de los mundos amazónicos y la urgencia de escuchar las cosmovisiones indígenas como filosofías en sí mismas.

te ve resplandeciente. El *wituk* te transforma. Si te maquillas con él, te hace diferente. La persona fea gana belleza, y la hermosa se vuelve más hermosa. (*Helena Sarayaku Manta*, 0:04:08–0:04:19).³⁵

Esta escena de la película muestra cómo el *wituk* funciona más allá de una simple aplicación cosmética. Simboliza la sanación, la transformación y una conexión más profunda con la identidad y la tradición. A través de las conversaciones entre Helena y los miembros de su comunidad, el filme explora las creencias profundamente arraigadas sobre los protectores de la selva, como *Ingaru* y *Chuyan*. Estos relatos revelan la conexión íntima entre la comunidad y su entorno natural. La preocupación de la protagonista por estos guardianes espirituales vincula su protección con la preservación del territorio de Sarayaku frente a las amenazas externas.³⁶

80

En Sarayaku, para que los ríos no se contaminen, para que no destruyan la selva, para que vivan bien y encontremos el buen vivir. Vivimos defendiendo el territorio de Sarayaku. Nuestra selva, uuuh. Todavía es tierra sana; es una Selva Viviente. Por eso es conocida. Por eso no queremos que le pase nada. (*Gua-linga*, 0:08:29–0:09:07).³⁷

Este momento de la película invita al espectador a reflexionar sobre la interconexión entre la salud ecológica y el bienestar

³⁵ Helena.

³⁶ Mujeres amazónicas del centro sur – Movilización por la vida, “Declaratoria del Kawsak Sacha–Selva Viviente de los territorios de las naciones originarias del centro sur amazónico,” octubre 2013, https://www.slideshare.net/slideshow/embed_code/key/x8CY87YwiMWSsz. *Ingaru Urku* es una de las montañas sagradas del territorio de Sarayaku, considerada un ser viviente y morada de espíritus protectores. *Chuya Yaku* es un río igualmente habitado por entidades espirituales encargadas de mantener el equilibrio ecológico. Ambos forman parte de la cosmovisión *kichwa* del *kawsak sachá*.

³⁷ *Helena de Sarayaku*.

humano, en consonancia con los temas más amplios del activismo ambiental. Además, la frase “vivimos defendiendo el territorio de Sarayaku” enfatiza la resistencia activa de la comunidad frente a las amenazas externas, situando su lucha como una batalla tanto local como global contra la degradación ambiental.

Asimismo, la película recurre a este diálogo para subrayar la urgencia de proteger la Amazonía y amplificar el papel del pueblo sarayaku como guardianes de un futuro alternativo, vinculando su experiencia vivida con el discurso global sobre la justicia ambiental y los derechos de los pueblos indígenas.

Escena 3: El festival de Sarayaku



Figura 4. Helena rallando yuca y explicando el significado del baile durante el festival de Sarayaku. Helena Sarayaku Manta, dirigida por Eriberto Gualinga (Selvas Producciones, 2022).

Esta escena representa el Festival de Sarayaku, celebrado entre enero y febrero, una de las festividades más significativas para la comunidad *kichwa* de Sarayaku. El evento, centrado en la danza y la chicha —bebida fermentada elaborada a partir de yuca cultivada en su propio territorio—, representa el vínculo espiritual del pueblo con la selva. La chicha simboliza la abundancia, la reciprocidad y la energía vital que emana de la selva, mientras que el baile se convierte en una práctica ritual que une cuerpo,

comunidad y territorio. El acto de bailar con chicha trasciende una simple celebración: es una forma de conexión espiritual en la que el cuerpo absorbe y expresa la vitalidad del bosque. Sumergirse en la chicha refleja esa comunión entre lo humano y lo natural, al vincular la festividad con la dependencia de la selva como fuente de sustento físico y cultural.

Posteriormente, la película se enfoca en las reflexiones de Helena al observar a su madre y a su hermana mayor bailar durante el festival. Este momento destaca la transmisión intergeneracional del conocimiento, así como la disciplina física y espiritual que requiere la danza, particularmente el control de la respiración como forma de concentración y armonía con el entorno. En este contexto, el baile deja de ser un acto festivo para convertirse en un gesto de resistencia y valentía, una práctica corporal que encarna la defensa del territorio y la continuidad del legado cultural de Sarayaku.

82

Escena 4: Conversación entre Helena y los ancianos de su comunidad



Figura 5. Helena dialogando con uno de los ancianos de su comunidad. *Helena Sarayaku* Manta, dirigida por Eriberto Gualinga (Selvas Producciones, 2022).

Una escena central de la película ocurre cuando Helena dialoga con los ancianos de su comunidad para conocer sus perspectivas sobre la selva y la urgencia de protegerla. Durante estos intercambios, uno de ellos reflexiona sobre las experiencias de

Helena estudiando en Finlandia y su regreso a Sarayaku durante las vacaciones escolares. Al reconocer la posición singular de ella como una joven que transita entre distintas realidades, el anciano le confía una responsabilidad: llevar el mensaje de la Amazonía al mundo.

Este encargo condensa la dimensión ética y política del filme, al subrayar la necesidad de detener la destrucción de la naturaleza y reconocer las interconexiones que sostienen la vida en la selva. A la vez, plantea una reflexión sobre el papel de Helena como puente intercultural, capaz de articular la cosmovisión de su pueblo con los discursos globales sobre la defensa ambiental y los derechos de los pueblos indígenas.

La conversación adquiere un valor simbólico dentro del relato, pues marca la transferencia de un mandato colectivo: la responsabilidad de comunicar la voz del territorio más allá de las fronteras de Sarayaku. En este gesto de confianza, la sabiduría ancestral reconoce en Helena la posibilidad de proyectar su mensaje hacia un público global. La joven se convierte, así, en intérprete y transmisora de saberes, capaz de traducir los principios del kawsak sacha —la selva viviente— en un lenguaje comprensible dentro del activismo climático contemporáneo.

83

Escena 5: Helena en la Semana del Clima en Nueva York



Figura 6. Helena participando en la Semana del Clima en Nueva York. *Helena Sarayaku Manta*, dirigida por Eriberto Gualinga (Selvas Producciones, 2022)

Dicha misión se materializa en la siguiente secuencia, cuando Helena participa en la Semana del Clima en la ciudad de Nueva York. En este contexto, su presencia vincula la resistencia indígena local con el movimiento climático global. Su voz lleva la selva amazónica —y la lucha del pueblo de Sarayaku— a espacios internacionales que con demasiada frecuencia excluyen o ignoran las perspectivas de los pueblos indígenas.

La escena representa la proyección del mensaje ancestral en un escenario contemporáneo, donde Helena actúa como portavoz de una conciencia ecológica colectiva. Su intervención evidencia que la defensa del territorio no se limita a un ámbito geográfico, sino que constituye una práctica política y espiritual que trasciende fronteras. De esta forma, la película subraya la continuidad entre el saber ancestral y el activismo climático global, mostrando cómo la experiencia de Sarayaku se inserta en un diálogo planetario sobre la justicia ambiental.

84

Escena 6: Helena en *Times Square*, Nueva York



Figura 7. Escena final de *Helena Sarayaku Manta*, en la que la protagonista aparece en Times Square con el mensaje de la selva viviente que ha llevado. *Helena Sarayaku Manta*, dirigida por Eriberto Gualinga (Selvas Producciones, 2022)

La escena final muestra a la protagonista con el brazo derecho levantado, un gesto que simboliza la misión cumplida: ha sido la portadora de un mensaje desde la Amazonía ecuatoriana hasta Nueva York. Situada en el corazón de *Times Square*, la escena condensa el sentido político y espiritual de la película. El acto corporal de resistencia de Helena se yuxtapone a las imponentes pantallas digitales que encarnan la cultura consumista global, en las que las imágenes de la selva amazónica y de los pueblos indígenas aparecen de manera efímera junto a los anuncios comerciales.

La historia de Helena tiende un puente entre dos realidades: su hogar en Sarayaku y su vida en el extranjero, lo que le permite compartir la experiencia de su comunidad con una audiencia global. Al centrarse en el Festival de Sarayaku y en las reflexiones de la protagonista, la película entrelaza temas de preservación cultural, defensa ambiental y la necesidad de conectar las tradiciones locales con los discursos globales sobre la resiliencia indígena.

Además, el filme representa de manera decisiva los impactos tangibles del cambio climático, las inundaciones y la pandemia de COVID-19 en Sarayaku. El viaje de Helena a Nueva York y su participación en la Semana del Clima (*Climate Week NYC*) en 2019, a la edad de diecisiete años, subrayan la urgencia del activismo ambiental y evidencian cómo las luchas locales se articulan con los desafíos ecológicos globales. Estas experiencias operan como un llamado a la acción y alientan a la sociedad a reimaginar su relación con la naturaleza y a asumir una ética de corresponsabilidad planetaria.³⁸

38 La *Climate Week NYC*, organizada por *Climate Group*, es el evento climático anual más grande del mundo, con más de novecientas actividades presenciales, híbridas y virtuales en toda la ciudad de Nueva York. Celebrada en colaboración con la Asamblea General de las Naciones Unidas, reúne a líderes mundiales del sector empresarial, gubernamental y de la sociedad civil con el propósito de acelerar la acción climática y promover el cambio. "Climate Week – Home," Climate Week, acceso en junio 7, 2025, <https://www.climateweeknyc.org/>.

En el contexto del cine indígena ecuatoriano, *Helena de Sarayaku* encarna la “resurgencia radical” descrita por Simpson. Su historia prolonga también la trayectoria analizada por Freya Schiwy,³⁹ quien documenta cómo las iniciativas mediáticas indígenas en los Andes —como el CEFREC-CAIB (Centro de Formación y Realización Cinematográfica y Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia) en Bolivia y la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador)— han surgido como instrumentos fundamentales de continuidad cultural, empoderamiento comunitario y descolonización epistémica.⁴⁰

Experiencias de esta índole en el campo audiovisual reconfiguran el cine transformándolo de un medio de representación en una forma de intervención política que desafía los sistemas coloniales de conocimiento y afirma las epistemologías y formas de existencia indígenas.⁴¹ Al documentar los desafíos del pueblo de Sarayaku, Eriberto Gualinga no se limita a informar al mundo sobre la situación de su comunidad; se inscribe, además, en una amplia tradición de cineastas indígenas que utilizan el lenguaje audiovisual como herramienta de resisten-

39 Freya Schiwy es profesora del Departamento de Estudios de Medios y Cultura en la Universidad de California, Riverside. Su trabajo se centra en los procesos de descolonización, con especial atención a cómo el poder y el conocimiento se constituyen y se disputan a través de los medios audiovisuales. Su investigación explora cómo las construcciones de raza, género y justicia ambiental emergen en el videoarte indígena y colaborativo, particularmente en América Latina. Schiwy es autora de *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (Rutgers University Press, 2009), obra que examina las prácticas mediáticas indígenas en la región andino-amazónica, y de *The Open Invitation: Activist Video, Mexico, and the Politics of Affect* (University of Pittsburgh Press, 2019), que analiza el video activista transnacional y la resistencia indígena en el sur de México. Su investigación actual aborda los medios indígenas en Chile y México en el contexto de la justicia ambiental, el despojo y el Antropoceno.

“UCR Profiles,” acceso en junio 7, 2025, <https://profiles.ucr.edu/app/home/profile/freyasch>.

40 Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*, *New Directions in International Studies* (Rutgers University Press, 2009), 34–39, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/miami/detail.action?docID=435060>.

41 Schiwy, *Indianizing Film*, 39–41, 48–49. Schiwy sostiene que, estas prácticas mediáticas no son solo actos de comunicación, sino que funcionan como “tecnologías del conocimiento” que afirman la presencia indígena, recuperan la agencia histórica y hacen circular la resistencia dentro y más allá de las fronteras nacionales (46–53).

cia, desmantelamiento de estereotipos y construcción de redes transnacionales de solidaridad.⁴²

III. Conclusión

Este ensayo ha demostrado que los principios de *sumak kawsay* y *kawsak sacha* constituyen fundamentos vitales de las cosmovisiones indígenas andino-amazónicas, al proponer marcos alternativos al desarrollo occidental. Mientras el *sumak kawsay* expresa la búsqueda de equilibrio entre seres humanos y naturaleza —más vivida que nombrada en la práctica comunitaria—, el *kawsak sacha* afirma la agencia espiritual y vital de la selva. Ambos conceptos, sin embargo, adquieren su verdadero sentido solo cuando se observan desde la experiencia de las comunidades que los sostienen, especialmente las mujeres kichwas de la Amazonía.

La apropiación externa de nociones de esta índole por parte de actores políticos o académicos tiende a reducir su profundidad y los vacía de su dimensión espiritual y relacional. Frente a ello, las mujeres amazónicas reafirman su significado a través de la vida cotidiana: cultivar la tierra, compartir la chicha, cantar, narrar y resistir. Para las nuevas generaciones de mujeres *kichwa*, como Roxana Tanguila, *sumak kawsay* y *kawsak sacha* no son categorías ideológicas, sino formas vivas de resistencia que se renuevan en la lengua, la memoria y la relación cotidiana con el territorio.

La incorporación del *sumak kawsay* en la Constitución ecuatoriana y la defensa del *kawsak sacha* por el Colectivo de Mujeres Amazónicas revelan el potencial transformador de estas epistemologías, aunque también sus límites ante políticas extractivistas que priorizan el crecimiento económico sobre la sostenibilidad ecológica. En este contexto, la producción cultural *kichwa* —música y cine— emerge como una vía legítima y vigorosa de activismo. En la obra musical de Tanguila, la voz fe-

⁴² Schiwiy, *Indianizing Film*, 46–53.

menina encarna una resistencia corporal, urgente y comunitaria; mientras que en *Helena de Sarayaku*, Eriberto Gualinga articula una mirada visual que entrelaza parentesco, género y territorio y proyecta una narrativa de continuidad y esperanza.

Finalmente, la relación entre el cineasta y la protagonista —Eriberto Gualinga y su sobrina Helena— abre un espacio de reflexión sobre género, voz y representación en el cine indígena contemporáneo. Su colaboración revela cómo los lazos familiares, la autoridad creativa y la memoria colectiva se entrelazan en la construcción de narrativas de resistencia. Esta dinámica, en sintonía con las reflexiones de Faye Ginsburg y Linda Tuhiwai Smith acerca de las intersecciones entre parentesco, género y autoría en los medios indígenas, permite comprender que las prácticas audiovisuales de los pueblos originarios se configuran como espacios de negociación donde confluyen vínculos familiares, posicionamientos de género y decisiones autorales, reafirmando al mismo tiempo su autonomía epistemológica.⁴³

88 En este sentido, el diálogo entre la mirada del director y la presencia simbólica de Helena complementa la fuerza expresiva de la música de Roxana Tanguila, evidenciando que tanto el arte visual como el sonoro actúan como lenguajes de defensa territorial y de continuidad cultural.

En términos de alcance, este estudio abre nuevas rutas para analizar la intersección entre género, estética y ecología desde perspectivas indígenas, al tiempo que reconoce los desafíos éticos implicados en la representación y la colaboración con comunidades originarias. En suma, el ensayo subraya que la defensa del territorio constituye también una defensa de la vida en todas sus manifestaciones: humana, no humana, espiritual y ecológica.

43 Faye Ginsburg, "12 Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity," in *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, ed. Leslie Devereaux and Roger Hillman (University of California Press, 2023), <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1525/9780520914704-014/html>.
Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, (Bloomsbury Publishing Plc, 2021), <https://doi.org/10.5040/9781350225282>.

Bibliografía

- "Caso Sarayaku." *Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku*, February 14, 2024. <https://sarayaku.org/en/caso-sarayaku/>.
- Climate Week. "Climate Week – Home." Accessed June 7, 2025. <https://www.climateweeknyc.org/>.
- Ecuadorian Government Apologizes to Sarayaku Indigenous People | Amazon Watch. October 2, 2014. <https://amazonwatch.org/news/2014/1001-ecuadorian-government-apologizes-to-sarayaku-indigenous-people>.
- Ginsburg, Faye. "12 Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity." In *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, edited by Leslie Devereaux and Roger Hillman. University of California Press, 2023. <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1525/9780520914704-014/html>.
- Greenfield, Patrick. "Back to Nature: The Story of One Family's Retreat into the Amazon Forest to Escape Covid." *Environment*. *The Guardian*, July 6, 2021. <https://www.theguardian.com/environment/2021/jul/06/our-ancestors-fled-to-forest-escape-disease-now-its-us-aoe>.
- Gualinga, Eriberto, dir. *Helena Sarayaku Manta*. With Helena Gualinga and Selvas Producciones. Eriberto Gualinga, 2022.
- "Gualinga Montalvo, Eriberto – Filmmaker." *DCEFF*, n.d. Accessed November 1, 2025. <https://dceff.org/filmmaker/gualinga-montalvo-eriberto/>.
- "Historic Legal Victory Achieved by the Kichwa Indigenous People of Sarayaku | Amazon Watch." Amazon Watch, January 18, 2024. <https://amazonwatch.org/news/2024/0118-historic-legal-victory-achieved-by-the-kichwa-indigenous-people-of-sarayaku>.
- Inter-American Court of Human Rights. "Case of the Kichwa Indigenous People of Sarayaku v. Ecuador. Judgment of June 27, 2012. Series C No. 245." June 27, 2012. https://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_245_ing.pdf.
- "Jatun Sacha Foundation. Org (@jatunsachafoundation) • Instagram Photos and Videos." Accessed June 6, 2025. <https://www.instagram.com/jatunsachafoundation/>.
- Kohn, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. University of California Press, 2013. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/miami/detail.action?docID=1318190>.

- Kumar, Anjali, and Liz Kimbrough. "Amazon Headwaters Under Siege: 19 Dams Slated for Napo Watershed." *Environmental News. Mongabay Environmental News*, July 15, 2015. <https://news.mongabay.com/2015/07/amazon-headwaters-under-siege-19-dams-slated-for-napo-watershed/>.
- Mantuano, Mishell. "A 10 años de histórica sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos Sarayaku demanda cumplimiento efectivo." *Fundación Pachamama*, September 13, 2022. <https://www.pachamama.org.ec/noticias/a-10-anos-de-historica-sentencia-de-la-corte-interamericana>.
- Mujeres amazónicas del centro sur – Movilización por la vida. "Declaratoria del Kawsak Sacha-Selva Viviente de los territorios de las naciones originarias del centro sur amazónico." October 2013. https://www.slideshare.net/slideshow/embed_code/key/x8CY87YwiMWSsz.
- Narváez Tv, dir. *Jatun Sacha – Los Playeros Kichwa – Orquesta Kichwa de La Amazonía – Música Kichwa de La Amazonía*. 2023. 4:56. <https://www.youtube.com/watch?v=UeDRxT5KzFs>.
- Pitts, Beth. "La voz de la selva viviente: entrevista con el líder de la resistencia indígena José Gualinga." *Advocacy Website. Extinction Rebellion*, November 10, 2020. <https://rebellion.global/es/blog/2020/11/10/jose-gualinga-interview/>.
- Quillupangui, Soraya. "Estado ecuatoriano se disculpa ante comunidad indígena de Sarayacu." *El Comercio*, October 1, 2014. <https://www.elcomercio.com/actualidad/politica/ecuatoriano-disculpa-comunidad-indigena-sarayacu/>.
- Schiwy, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. 1st ed. New Directions in International Studies. Rutgers University Press, 2009. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/miami/detail.action?docID=435060>.
- Simpson, Leanne Betasamosake. *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance*. Indigenous Americas. University of Minnesota Press, 2017.
- Sustainable Vision. "Jatun Sacha. Focus: Community, Conservation, and Education." *Advocacy*. Accessed June 6, 2025. <https://www.sustainablevision.org/jatun-sacha.html>.
- Tanguila, Roxana. *Roxana Tanguila (@roxanatanguila) • Instagram photos and videos*. Social Media. September 23, 2023. <https://www.instagram.com/roxanatanguila/>.

- Teleamazonas. "Te Veo Ecuador – Roxana Tanguila." 2022. <https://www.facebook.com/watch/?v=2591632134300481>.
- Territorios de Vida – Sarayaku. n.d. Accessed June 7, 2025. <https://report.territoriesoflife.org/es/territorios/sarayaku-ecuador/>.
- The General Conference of the International Labour Organisation. "C169 – Indigenous and Tribal Peoples Convention, 1989 (No. 169)." June 7, 1989. https://normlex.ilo.org/dyn/nrmlx_en/f?p=NORMLEXPUB:55:0::NO::P55_TYPE%2CP55_LANG%2CP55_DOCUMENT%2CP55_NODE:REV%2Cen%2CC169%2C%-2FDocument.
- Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Third edition. Bloomsbury Publishing Plc, 2021. <https://doi.org/10.5040/9781350225282>.
- "UCR Profiles." Accessed June 7, 2025. <https://profiles.ucr.edu/app/home/profile/freyasch>.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Preface. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras, 2015. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-1-d&q=A+queda+do+c%C3%A9u%3A+palavras+de+um+xam%C3%A3+yanomami>.
- Viveiros de Castro, Eduardo Viveiros De. "The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits." *Inner Asia (White Horse Press)* (The Netherlands) 9, no. 2 (2007): 153–72. <https://doi.org/10.1163/146481707793646575>.
- World Economic Forum. "Helena Gualinga." Accessed June 7, 2025. <https://www.weforum.org/people/helena-gualinga/>.

Lourdes Schmader

(Universidad de Miami) es candidata a doctorado en Estudios Literarios, Culturales y Lingüísticos en la Universidad de Miami y profesora de español. Nacida y criada en Guayaquil-Ecuador, su investigación se centra en el activismo de las mujeres *kichwa* de la Amazonía ecuatoriana y en la diáspora *kichwa* en Estados Unidos. Su trabajo aborda el feminismo indígena, la soberanía territorial y la justicia ambiental desde los marcos del *sumak kawsay* y el *kawsak sacha*.

Cómo citar este artículo:

Schmader, Lourdes. «Producciones culturales como herramientas de defensa del medio ambiente: Una exploración a la cosmovisión amazónica ecuatoriana del *kawsak sacha* (la selva viviente)». *Pie de Página 15* (2025): 55-92.

Dossier

Este decimoquinto número de *Pie de Página* se planteó buscar colaboraciones que reflexionaran artísticamente sobre la aventura humana de los tránsitos y el peregrinaje a través de mares y territorios. Presentamos, pues, trabajos artísticos que abordan los tránsitos, capaces de generar una cartografía real o ficticia, con la que sea posible desafiar las fronteras.

Abrimos “Tránsitos y peregrinajes” con tres poemas de Érika Pérez, desde México, en los que imagina movimientos del cuerpo a través de los mares o en medio del paisaje de una tierra inhóspita. Dentro del mismo género, María Mercedes Zerega comparte con nuestros lectores un conjunto de poemas que abordan el dolor y el drama de la expulsión y la migración forzada.

Por su lado, Héctor Bujanda, con una propuesta narrativa de índole sugerente, que nombra el prefijo para llamar por teléfono a Venezuela, construye la intriga y el suspenso que se develarán en parte en las últimas líneas, mientras que Rafael Méndez, desde un realismo crudo, describe un escenario despótico en el que los desplazamientos entrañan la destrucción del otro. Correr es huir o cazar.

Claudia Torres comparte en nuestras páginas una reseña de *Novecento*, monólogo teatral y nouvelle de Alesandro Baricco, que extrema de modo estético una paradoja: la de un trasatlántico del que nunca se desciende y en cuyo interior se puede bucear.

Cierra nuestro dossier una selección de fotografías de Diego Falconí, precedidas de una presentación de su puño y letra, a la que hemos titulado “Enfilar la proa”, que anuncia los modos de desplazarse por las aguas del trabajo, la imaginación y la memoria.

Cecilia Velasco

Directora de la revista *Pie de Página*

Universidad de las Artes

Tres poemas

Érika Pérez

La montaña en la ciudad

Ayer, creí ver una estatua de sal.
Figura de la escucha,
verbo de la noche,
ley del mundo.

Asomé la cara para verte
en la orilla de todo
pero hallé un lirio temblando,
sacudido por la experiencia,
un incendio en los ojos,
atajos, quejidos y lamentos.

Tránsito que golpea,
los autos pasan,
y entonces veo la montaña:
silenciosa,
anterior al rayo,
al ruido y la estatua de sal.

95

El cuerpo antes del mar

Escucha, cuerpo:
los ahogados ya no dependen de su cuerpo.
Y, sin embargo,
los encuentran por ellos.

Al ahogado lo mandaron al mar
a buscar sirenas.
Por eso flotan distinto,
Aunque ya no lo disfruten.

Suposición del espíritu

¿Y si una noche supongamos
me fundiera en el abrazo de una ola,
sin naufragar?

Supongamos que me traga una ballena,
y en el intento, ella encalla
en la arena blanca del mar,
expulsándome fuera de su vientre
centro de su espíritu...
pero solo es una suposición.

Aerópagos ciegos

A los Aerópagos que nacieron ciegos

con música todos los domingos
organizan la rabia de no ver a dios.

Salen muy organizados a medianoche a mirar las estrellas
muy lejos de la divinidad
hacen imágenes poéticas mientras sueñan
con verlo algún día.

Es la danza de las horas nonas
que conforman lo sagrado del cuerpo
conversación infinita ante el desamparo de la fe.

A dónde van los pájaros cuando mueren

A dónde van los pájaros cuándo mueren,
mientras los náufragos agotan el mar de fantasías
y sus alas se quiebran de llanto.

Antenoche lavándome la cara
te recordé y sentí el agobio del ensueño,
caminábamos por la ciudad,
con los rostros sedientos de amor,
diademas de sonidos en círculos
perseguidos por el ritmo de la gente.

El cansancio del taxista que regresaba a dormir,
la niña que pedía dinero a cambio de una sonrisa triste,
polvo enredado en el polvo de las calles,
y nosotros redoblando el aliento con cada paso.

Es difícil recordar el dolor ante tanto anuncio televisivo
el jabón, la crema reafirmante y los sueros para el rostro.
Cansancio confundido de ilimitada felicidad,
mientras alguien cruza la avenida tocando el desasosiego.

El dolor de la separación, lo telúrico.

Antes, todo era ardor.

La rabia de las moscas,
padecimiento del viento
de todos los mundos, condensados en el bosque
de esa la primera herida
con lágrimas tristísimas y viejas
resueltos de ausencias.

Erika Selene Pérez Vázquez, nació en la ciudad de México. Estudió Filosofía, Tanatología y Arte. Actualmente es profesora de la UACM en la academia de Arte y Patrimonio Cultural. Tiene diversas publicaciones en poesía y filosofía.

Correo:

selene.perez@uacm.edu.mx

Filiación institucional:

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Dices iré a otra tierra, a otro mar¹

María Mercedes Zerega Garaycoa

No hallarás otra tierra ni otro mar.
Otra no busques – no la hay – ni caminos ni barco para ti.
La vida que aquí perdiste la has destruido en toda la tierra.

LA CIUDAD – CAVAFIS

Los poetas no tienen país si han cometido
la imperdonable locura de mantenerse fieles
a la poesía, a lo que no tiene precio.

No al poder.

Y mueran pobres, solos y desasistidos.

Sin país.

DEVOCIÓN POR LAS COSTUMBRES DE LOS PÁJAROS

MARIO CAMPAÑA

99

Querido Andrés:

He tenido que exiliarme. Que huir. Que viajar. Que abandonarte.
Que abandonar libros.

Que abandonar.

Hay tantas formas de nombrar esta salida. Y ninguna es la misma salida.

Es a veces salir por la puerta grande. A veces por una rotativa.

O escondido en un camión, apiñado a otros.

¹ Texto basado en: 1) Mesas del Coloquio 17, Instituto de Estudios Críticos *El exilio, territorio de escrituras*, del 6 al 14 de enero de 2019 (Ciudad de México); 2) La investigación de campo del proyecto *Domicilio desconocido: desencuentros, extrañamientos, desarraigos* que incluye desplazamientos forzados (Universidad X, Guayaquil, 2025); 3) Noticias del caso de desaparición forzada de los 4 de Las Malvinas (Guayaquil, Ecuador, 2024–2025); 4) Noticias de la guerra de Gaza 2025, principalmente de TRT World.

Vivos o muertos. O después muertos.
Y a veces apiñado en un barco en alta mar. Vivos y después ahogados.
Tirados en la arena como botellas vacías.
Deletreando un nombre en un campo de refugiados, vulnerables como un caracol sin casa.
Hay una bandada de pájaros que para mí no volverá a pasar.
Un ciclo de estaciones que no veré completo.
He perdido la vista de mi ventana. Mi nombre. Las palabras que usaba todos los días.
Hay un árbol, un niño, que no veré crecer. Una madre, una abuela, que no veré morir.
Espero el sello de un burócrata que me dirá por qué puerta puedo o no entrar.

Querida Mariana:

Llevo a África como un caracol en mi espalda. El exilio ha sido como convivir con fantasmas. He pensado si debo escribir desde lo que está lejos, tal vez muerto,
en una lengua muerta para mí o escribir de aquello que está vivo y cerca.
Ponerle un nuevo nombre a las cosas. Crear(me) un mundo como en el Génesis.
En el principio es este nuevo Verbo. Y me sé un dios pequeño.
Hay una culpa por haber salido. Por los que no salieron.
Una culpa por seguir escribiendo, mientras otros sufren.
Una culpa porque me salvaron del infierno.
Por mi hijo que metieron preso. Por mi hija que se llevó el Daesh.
Porque este nuevo mundo no significa nada sin ti.
Todo logro cubre la pérdida. Todo logro no cubre la pérdida.
He aprendido a habitar entre estos espacios. Entre la salida y la llegada. Entre la lengua que he dejado y la nueva. En el principio es este nuevo Verbo.
Ese lugar como un espejo que ha caído del cielo, y se ha roto, y son solo pedazos en un tiempo perdido, que no pueden volverse a juntar.
Escucho los recuerdos que no he vivido en este espacio en la lengua que no es mía.

He aprendido a no hacer del sufrimiento una bandera. A pensar que en toda miseria debe haber algo de gracia.

He pensado que ese puede ser un tributo por lo perdido. Hay una culpa por esta nueva vida, por esta vida extra. Pero si son ellos quienes han pintado estas rayas y ahora me llaman invasor. ¿Qué hacer con la sorpresa, de que he sido, dice el mito, creado con cuatro tierras o con una y luego no verme recibido en cualquier tierra del mundo?,

¿con la sorpresa de encontrarme con muros hechos y por hacer?

¿de encontrarme con burócratas que pueden, como Dios, decirme que no entraré a la tierra prometida? ¿O que nada está prometido en esta nueva tierra?

O qué, ¿nada está prometido en esta nueva tierra?

Querido Rodrigo:

He pensado que escribir ha sido también una forma de exilio.

Que mi exilio ha sido siempre doble.

Que para escribir de alguna manera hay que no pertenecer.

Los poetas hemos sido siempre los parias de la literatura.

Que son las palabras mis únicas raíces. La única costura para este desgarre.

101

Querida Ana:

En el exilio he perdido no solo el lugar, sino el nombre propio.

En la casa de refugio, soy un escritor.

Pero al cruzar su puerta soy solo otro mexicano, africano, árabe del que se sospecha.

He perdido mi aura de artista. He perdido la singularidad.

Ahora soy ante todos un representante.

Cargo a África, a México, a Chile, a Puerto Rico, Venezuela como un letrado sobre mi espalda.

En la calle, soy una fisonomía, un color de piel, una etnia.

Espera que enuncie desde esa nación que dejé, que cuente desde allí, que sea política o impolíticamente correcto.

He pensado que una bandera no me define, que puedo ser chileno,

pero también puedo ser otras cosas.

Que hay que encontrar un tercer lugar.

¿Cómo puedo comerme al otro, como hacían los antropófagos,

para convertirlo en potencia?

He pensado en fundar un lugar nómada

¿vale aún esta palabra “identidad” que enarbolamos como bandera?

Querida Ángeles:

He usado las palabras como piedras, como ladrillos

para este nuevo mundo que estoy tratando de crear.

Escribir es sobrevivir, es hacer, es rehacer.

¿se puede escribir después de una guerra,

de un campo de concentración,

de que se hayan llevado a mi hijo preso,

de que me hayan quitado a mi hija para venderla?

¿les hacen justicia esas palabras, esos relatos,

poesías a los desaparecidos, a los torturados, a los muertos?

¿Cómo paso de la experiencia de perder mis palabras a nombrar la pérdida?

¿la pérdida del espacio, de la vista, del niño, de la abuela,

del hijo cuyo cadáver yace o camina incompleto en la ciudad bombardeada,

en el desierto, o se revuelca con su traje de niño entre las olas, hinchado por el mar?

¿Cómo nombrar la pérdida de esa cabeza, de ese cráneo que no llega, o que llega con nombre de otro, o que llega escrito en un formulario con un código, no con su nombre propio y que espero acá poder enterrar?

Escribo para fundar un mejor lugar,

aunque deba describir un peor lugar.

Con palabras me hago un lugar, les hago un lugar.

Pero yo he venido del desierto, de las ciudades-escombros y he llegado a este nuevo suelo en el que llueve y eso es signo de buen destino.

Unas palabras para resistir, para recuperar, para recomenzar.

En el inicio era el verbo. Y tengo 7 días, 7 años, 7 vidas y 7000 palabras para crear este mundo.

Querido Felipe:

He pensado que no todos nos exiliamos, migramos, huimos, abandonamos un lugar igual.

El destierro para el Rey Edipo es una tragedia. Para el Cid una aventura épica.

He pensado en las diferencias entre exiliarse o migrar.

Entre huir por lo que se dice, se escribe, se crea, se filma.

O huir por las maras, el cartel, los militares, la contaminación ambiental,

porque sigo la religión incorrecta,

porque nací con el sexo que no tiene derecho a nada,

porque me atrae el sexo incorrecto.

He pensado diferencias entre ser recibido en una casa

o en un refugio de carpas o en una corporación de esclavos.

Querida Marian:

He pensado en esta lengua en la que escribo.

Cómo se habita el español que incluso nunca fue de uno, sino de otro que (me-nos) arrancó otra lengua cuando nos conquistó.

He pensado si no he sido siempre extranjero en esta lengua.

He perdido el idioma, que es como perder un hogar.

Cómo se habita una lengua que no es de uno.

He sufrido por no tener las mismas palabras para contar esas historias.

He venido con un bolso y 7 palabras extranjeras, y un par de cantos (porque aquí puedo cantar), pero debo hacer que se reproduzcan.

He venido con miles de palabras de un lugar y una lengua que ya no sirve.

¿Se puede escribir las mismas historias con otras palabras?

¿En una lengua en la que las palabras, a diferencia de África, no son como personas, no tienen cabeza, o corazón, o trasero?

¿Puedo escribir ahora otras historias, prestando nuevas palabras?

He pensado que no exiliarme en un lugar que hable mi misma lengua es como un doble exilio. Pero también he pensado que para crear un nuevo mundo necesito de otra lengua.

He pensado en tener esos mismos libros que tuve que abandonar en esta nueva lengua

para hacer mi vieja casa con palabras nuevas.

O en los pocos que he podido cargar para colocar en este nuevo estante y, desde su sombra, ponerle nombre nuevamente a cada animal.

Querido Esaú:

Finalmente he pensado en los que viven un exilio en sus propios cuerpos.

Que son otro tipo de territorios.

He pensado en los incompletos, los defectuosos, los enfermos.

Los que no tienen el pasaporte o la ciudadanía de la salud.

Los exiliados de los lugares de dos pisos, de las escaleras, de los balcones, de ciertas calles.

Los exiliados del bienestar; habitantes permanentes del dolor.

He pensado también en los transexuales, exiliados de su propio cuerpo.

En levantarse y mirarse todos los días al espejo

y habitar un país-cuerpo que no te pertenece.

Un sexo que no te pertenece.

He pensado que las palabras pueden ser prótesis narrativas, que la poesía puede ser un tercer cuerpo.

Que eso también, aunque se esté “incompleto”, es caminar.

Querido Saúl:

He tenido que dejar la casa.

Por las vacunas² de las bandas. Por los militares que buscan a mi hermano. Por la masacre.

Porque tengo un tatuaje de un animal perseguido. Porque tengo un color de piel perseguido. Porque mi hermano ha desaparecido en una camioneta militar.

Porque mi hermano ha aparecido descuartizado, quemado, sin cabeza.

Porque ha aparecido en una funda negra, en un canal.

Y solo pudimos reconocer sus pies.

He tenido que salir. Mis padres han tenido que salir. Mis hermanos han tenido que salir.

Y nuestro apellido se ha dispersado-diáspora por barrios y provincias.

Me he llevado una mochila, pero sin libros. Igual no he podido volver a estudiar.

Me he llevado un par de mudas y dormido en la calle un par de noches.

104

² Forma en que se nombra las extorsiones que hacen los grupos de delincuencia organizada en Ecuador.

Nos hemos llevado un par de muebles en un camión con custodio.

Me he ido en un bus a otra ciudad en las que nos prometieron dinero por traficar.

Mi hermano se ha ido a buscar una cancha y solo han regresado sus pies.

Extraño mi barrio porque era alegre.

Una tienda donde compraba pan, una fiesta de verdad y una cancha de mentira en la misma calle,
una Iglesia donde llegábamos pecadores y después podíamos redimirnos.

No extraño mi barrio, porque ya no es barrio.

Es una jaula grande, es un mapa de masacre, es un tour de milicos,

es una esquina en la que puedes encontrar la muerte,

un cuarto en el que hay que tirarse al suelo,

unos fuegos artificiales de una celebración de narcos,

una esquina donde puedes encontrar un altar a la Santa Muerte.

No hay motivo para salir. Las canchas se han llenado de monte.

105

Querida Mariam:

De nuevo hemos tenido que movernos al norte.

Han caído unos papeles como confeti del cielo,

pero anunciando bombardeos, no algo divino.

He cargado a mi hermano pequeño e incompleto en la espalda
yo sin zapatos y él sin piernas.

He empujado a mi abuelo en silla de ruedas.

Me he guindado de una cisterna como una gota de agua.

He envuelto lo que queda de mi tienda

y la he amarrado en mi espalda como una concha que tendré que cambiar.

He cruzado piedras que eran piedras,

piedras que eran casas, hospitales,

piedras que son ahora tumbas, que pueden ser huesos.

Y piedras pequeñas que antes solo fueron grandes piedras.

He mirado al cielo con drones y ofrecido mis muertos a Alá, el Dios Grande, como mártires.

He mirado al cielo con drones y reclamado a Alá, el Dios Grande, porque ya hemos tenido suficiente.

He mirado al cielo con drones
y he pedido estar vivo y completo(s),
y poder volver, a estas piedras.
A estas piedras que son piedras, pero son mías.
Rodolfo. Benjamín. Fabien

Con afecto,

Koulsy, Claudio, Steven, Rodolfo, Benjamín, Fabienne, Ronald,
Alan, Philippe, Safaa, Eduardo, Mohsen, Josué, Conrado, Leonar-
do, Carlos, Susan, Beth, Beatriz, Pablo, Sergio, Néstor, Samuel,
Myriam, Ismael, Gonzalo, Roberto, Julia, José, Antonio.

María Mercedes Zerega Garaycoa

Es docente-investigadora en áreas de Humanidades, Comuni-
cación y Educación en la Universidad Casa Grande. Doctorado
en Teoría Crítica en el Instituto 17, México. Directora General
de Investigación, Innovación y Creación en la UCG. Sus pu-
blicaciones abarcan temas de cultura digital crítica, así como
crónica y cuento en el ámbito literario.

Correo electrónico: tzerega@casagrande.edu.ec

Filiación institucional:

Universidad Casa Grande 17, Instituto de estudios críticos

Discado +58

Héctor Bujanda

Uno

Lleva rato dando vueltas en la sala, arrastra el pie izquierdo alrededor de la mesa como si estuviera obligada a cumplir un ritual insensato, de manicomio. El teléfono no ha dejado de sonar, un alarido que rebota contra las paredes, araña las ventanas selladas, mete pezuñas en sus oídos. Por el rabillo del ojo verifica la procedencia de la llamada: el mismo número, la misma voz detrás de la línea. ¿Por qué sorprenderse? Hay mensajes, lo sabe, pero no los va a escuchar. Por nada del mundo le dará ese gusto. El discado +58 que parpadea en la pantalla busca extender un colmillo, a siete mil kilómetros de distancia, que se engarce a su cuello. Tiene semanas arrastrando el pie izquierdo como si pesara sobre ella una penitencia. Camina hacia el balcón, aparta la cortina y recuesta su rostro sobre el cristal helado. Siete pisos la separan del mundo real, sin almas vivas a esa hora de la madrugada.

107

Dos

La fachada del edificio que tiene al frente parece un manto negro, un ataúd vertical, con la excepción de un bombillo de neón que ilumina un pequeño rectángulo de porcelanas amarillas. Es una cocina –supone, desde allí– aunque también podría ser un baño; no logra dar con los detalles, sigue atenta al teléfono, que ha dejado de sonar. Una silueta entra y luego sale del pequeño rectángulo. Trata de especular si se trata de un hombre o de una mujer, la confunde una irregularidad en la cabeza. Puede que tenga una toalla de baño sujeta al pelo, como llevaba Valentina en su casa, puede que sea un turbante. Vuelve la tortura, el escándalo del teléfono. Maldita seas. Regresa rabiosa a la mesa, toma el aparato entre las manos, ejerce una fuerte presión para evitar que se descuelgue el auricular; pelea bruscamente con el cajón de plástico, pulsa sus botones, pero aun así el teléfono

sigue sonando. No tiene idea de cómo silenciar el timbre, nadie dijo cómo hacerlo antes de que le dejaran el piso a su cuidado. Si fuera suya la casa, hace rato habría cortado el cable y solicitado a la compañía un nuevo número.

Tres

Esta es una ciudad engañosa, parece muy mediterránea, incluso en enero es una rareza que se cubra de nieve, pero su frío de las cuatro de la mañana es sencillamente insoportable. Cuando eligió vivir allí, lo hizo por la cercanía del mar y la posibilidad de que las bajas temperaturas no agravaran sus dolores en el pie. Viene de un país que puede medirse por grados centígrados en dos dígitos, con costas infinitas por donde el agua cálida va y viene, lo que en el fondo la ha hecho sentirse sin limitaciones, sin anclas fijas, como un péndulo dispuesto a inclinarse cuando corresponda. Cuando llegó, a finales de primavera, no conocía a nadie; era una ciudad iluminada y efervescente, con imponentes cielos azules. Caminaba ya sin ningún dolor, liberada de un país que se le había hecho asfixiante, un callejón sin salida que no vale la pena recordar.

108

Cuatro

Con las bajas temperaturas duelen los clavos y tuercas que pusieron aquella noche en un quirófano de emergencias. Lo recuerda improvisado, quirófano de guerra, torbellino de gente entrando y saliendo de los habitáculos, con gorros en azul celeste sobre la cabeza. Siente que el pie se le ha inflamado como un jamón difícil de cargar, le pesa horrores, otra buena razón para odiar el frío que se cuela por las hendidias, por no se sabe dónde. Se le hinchan los llamados huesos del tarso, que quedaron triturados bajo la rueda del carro. ¿Cómo no se dio cuenta de que estaba tan decidido a irse? ¿Cómo no comprendió que el amor nunca es suficiente, que nada se puede hacer para detener un acto criminal? Después tuvo que explicar, bajo los efectos paulatinos de la anestesia, que la sangre que tenía aún fresca entre los dedos, que corría por sus brazos y manchaba el pantalón, no era de ella. ¿De quién?, entonces, preguntó uno de los médicos, intrigado. No pudo decirlo, se quedó dormida hasta que despertó con una herrería sembrada en el pie y una memoria frágil, de gelatina.

Aún se pregunta qué habrá dicho en ese momento, tan sola, tan pisada como estaba por la rueda de un carro que ella quiso parar a gritos y nunca más volvió a ver.

Cinco

No entiende cómo logra dar con ella, a pesar de que existen más de siete mil kilómetros de distancia. Con nadie ha compartido su celular, cuando lo tenía, y mucho menos el número de casa. Ni siquiera a su madre, que siempre pregunta, alterada, dónde vive y a qué lugar puede llamarla. Se ha esmerado en guardar el secreto con un celo casi enfermizo; no suele verse con compatriotas ni conocidos, prefiere mantener una fría distancia con los círculos del exilio. Ha hecho amistad con conocidos de otros países que ignoran completamente su vida, no saben de su pasado, ni siquiera se atreven a preguntar. Preguntar puede ser tan peligroso en esta ciudad como que aparezca un demonio indeseable sobre el tablero de la Ouija. Aquí nadie se demora en terapias de lo profundo, aquí se fuma mucha marihuana y se traga mucho éxtasis para aligerar el pasado. Para congeniar con un serbio, un polaco o un rumano, hay que saber encerrar los perros en el fondo del patio.

109

Seis

Le preocupa la manera policial que tiene de rastrearla, de detectar, como si fuera un GPS, dónde se encuentra. De dar con ella a pesar de ella. Se ha mudado en dos ocasiones desde que llegó a la ciudad. Las primeras veces que llamó, a comienzos del verano, le despertó un fuerte sentimiento de desasosiego. ¿Cómo la había conseguido? Quiso enfriar la situación contando banalidades, cosas sin importancia, como si fuera una autómatas entrenada en una academia de buenos modales. Ni siquiera le habló de su primer trabajo, donde se encontraba al momento de haber recibido la llamada. Ni una sola palabra dijo de las locuras que hacía con Mileva en el balneario. La polaca con la que compartía piso era una verdadera pastillera, no dejaba de bailar un house balcánico y pegajoso que se trajo de los clubes del Este. Con ella conoció meseros y cajeros de supermercado. Pasaba las noches borracha y terminaba frente a la playa, hablando tonterías en varios idiomas; bailando, fumando un hachís barato y amargo; recordando

a Valentina y el paño que recogía su hermosa cabellera; ebria hasta no saber quién era y con quién despertaba.

Siete

La cortesía con la que lo trató se fue trastocando con los días en diálogo seco y lacerante. Él, perspicaz, notó su constante disimulo y empezó a amenazarla, le advertía que no bastaba con huir, que diera la cara. Que si no se entregaba la iba a denunciar y le caerían años, un montón de años, en prisión. ¿Crees que vas a escapar? ¿De verdad lo crees? Marisol y Gabriela están encerradas por tu culpa. ¿Por qué te quedas callada? Hagas lo que haga, te conseguiré. Tengo amigos, no lo olvides.

Ocho

Mientras más lo atendía, más daba detalles de su cacería: te tengo precisada, hay personal buscándote. No voy a perdonar lo que hiciste. Nunca. Hablaba de sus otras amigas, del círculo que frecuentaba antes de marcharse y que estuvo presente aquella noche en casa de Valentina, aspirando coca, borrachas, sin control. Se guindó a llorar desconsoladamente, sentía que no podía respirar, era el terreno predilecto de él para acusarla con más ahínco. El pasado es un muerto al que no debemos despertar, te lo pido, le dijo ella cuando lo oyó con ese tono jactancioso y vengativo. Se había vuelto peligroso, no parecía el novio que tuvo por años. Otro tipo, increíble.

Nueve

Después del largo viaje que preparó por meses sin consultar a nadie, ni siquiera a su madre, pensaba que esta historia iba a quedar completamente enterrada al momento de chequear el equipaje y pasar al área de Duty Free. Se sentía liberada, feliz, saltaba en una pata por los pasillos del aeropuerto. No pensaba en otra cosa que en la victoria, nada podía empañar los días luminosos y playeros que le esperaban. Iba a tener una nueva vida y quería olvidar las falanges de titanio, las cicatrices amorochadas sobre el pie izquierdo y una memoria tan frágil como un coral, que llega en forma de marea, como el alarido de un teléfono que recibe llamadas de larga distancia.

Diez

El frenesí del verano se fue poniendo denso y no supo si la falta de sueño era por las drogas o por las llamadas telefónicas. Con un peso de maremoto sobre sus espaldas, sintió que esto no tenía salida. Botó el celular en el mar una noche y compró otro a la mañana siguiente en la operadora de la competencia. Aprovechó que el camping cerraba por la llegada del otoño, tomó su morral, agarró un autobús hasta la estación y regresó a la ciudad. Para su sorpresa, la primera llamada que recibió al bajar del tren llevaba el discado +58.

Once

Decidió no atender nunca más. Si pensaba romper con todo, partir de un hachazo la vida en dos, lejos de casa, éste era el gesto que faltaba por hacer. No más conexión, no más contacto. Tiró su celular a la basura y decidió quedarse sin teléfono. Anduvo durmiendo en hostales de mala muerte hasta que tuvo la suerte de encontrarse con una holandesa -Stella- que había conocido en el balneario; viajaba por esos días con el novio a Sudamérica, así que le pidió que cuidara su departamento. El acuerdo pasaba por mantener las cosas en su lugar hasta que terminara el invierno. A los tres días de haber extendido el saco de dormir en la sala, las llamadas volvieron a repetirse, pero esta vez en la línea fija que tenía Stella.

Doce

El teléfono ha estado repicando, salvo breves pausas, durante más de una hora. Mira hacia el suelo como buscando un zapato, una piedra, algo, pero no consigue nada. ¡Maldita seas! Aquel grito ha salido de una zona que hasta hace poco ni siquiera sabía que existía dentro de ella. Algún vecino, y con razón, puede volver a quejarse, como la otra noche lo hizo el árabe de enfrente. Desea soltar otro grito, arañar y hacer trizas el edredón que carga encima, pero justo en ese momento el teléfono deja de sonar. Un hondo silencio la desnuda, la deja hecha un saco exhausto de huesos. No sabe qué hacer. Mira el reloj que tiene en la cocina. Son las 4:47. Demasiada madrugada como para conciliar el sueño. El agotamiento tiene a veces eso, se convierte en un barullo de plaza mayor.

Trece

Se calza la chaqueta, se amarra los zapatos, toma la cartera y decide salir. Comerá cruasanes con chocolate, es la única fórmula que ha encontrado para evadir el insomnio. Descubrió que a pocas cuadras de casa existe una fábrica nocturna que despacha los bollos de pan con mucha mantequilla. Pagaría lo que fuera por borrar de la memoria lo ocurrido aquella noche, una noche que vuelve, que silba de madrugada, que atraviesa los mares, que se expande por el aire en ondas eléctricas y que la persigue hasta el invierno infernal de esta ciudad.

Catorce

Mientras más lejos se encuentra de casa, más escucha el teléfono. Se tapa los oídos, pero el alarido eléctrico sigue zumbando. Grita sin importar quién la escucha, grita en medio de calles dormidas, sin un alma. Grita más duro aún. Grita por Valentina, por el carro que la pisa aquella noche, por el tiempo que tardó en darse cuenta de que no podía levantarse del suelo y correr. Con las ganas locas que tenía ella de correr hasta el fin del mundo, si eso la ayudaba a huir. Grita como un modo de responder a des-tiempo los tantos mensajes recibidos en los últimos meses: Yo no la maté, ¡Yo no la maté!

112

Héctor Bujanda

Es docente-investigador en las áreas de Humanidades, Artes y Comunicación en la Universidad Casa Grande. Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Barcelona, España. Decano de la Facultad de Artes. Narrador, periodista, con publicaciones que abarcan temas de la cultura digital crítica, la escritura migrante, la crónica, el cuento y el ensayo.

Correo electrónico: hbujanda@casagrande.edu.ec

Filiación institucional: Universidad Casa Grande

Procesadora

Rafael Méndez Meneses

Te levantas tarde, mareado por las pastillas. Apestas a meado, porque el frío no da tregua. Te pasa por viejo, pero culpas al frío, la falta de costumbre y la mala suerte de nacer en este tiempo. Sobre todo acá, porque no quedan ni veinte almas en esta comuna. Ojalá legalicen los criaderos. Ecuador no puede depender solamente de las procesadoras de carne a las que todos van a buscar fortuna.

Quisieras volver a Guayaquil, pero allá no hay ley. Bien hicieron en secesionarse. Ahora que los cinturones de miseria no son una carga, Ecuador tiene menos bocas que atender y hay más gente progresando, como tu hijo, que hizo carrera muy rápido gracias a las invasiones. Ya no responde llamadas. Al diablo Guayaquil, con sus bandas que se inventan toques de queda para salir a cazar y proveer de carne a otras ciudades amuralladas. Dentro de un par de años se quedarán sin nada y seguramente inventarán otra guerra.

Te embarcas, y tus tripas gruñen más que el motor. La supervisión es flexible los viernes, y podrás comerte unos cueros. Si el patrón anda de buenas, el capataz repartirá tripa asada a la salida. Piratearon el embarque de proteína y prohibieron la importación de carne porque viene mezclada. Incluso la más cara. El maíz subió de precio y el próximo mes no te alcanzará para el etanol. De paso, los de la ONU volvieron para investigar la desaparición de mujeres y bebés en Santa Elena. Jueputas. Como si no desaparecieran en todo el mundo. Acá al menos son para consumo interno.

Puede ser el inicio de días malos. En México, Sudán y Polonia tienen granjas y ni los nombran. Los gringos desaparecen

a más gente y son los que más carne compren, pero nadie los invade ni envían delegaciones a investigarlos. Es claro que el hambre llega cada vez más arriba, y andan buscando excusas para llevarse la carne de los países más patulecos.

Como si fuera poco, el man del noticiero te lanza la novedad que no quieres oír. Una de las desaparecidas de la semana es la vecina, la dueña de la tienda. Justo en la semana en que dejaste de ir y ahora el hijo se hará cargo del negocio, que sigue cerrado. Eso es bueno y malo. Bueno porque si se han llevado también al hijo, te quedaste sin deudas. Malo porque nadie más te fía y no tienes tributo para el capataz. Sin tributo, no entras. Si no entras, no comes, y podrás olvidarte de tu operación.

Hay un Tesla clase Ω a la salida del pueblo. Reduces la velocidad. Es una conductora y un niño te apuntan con pistolas en cuanto te acercas. Finges no verlos. Ese modelo tiene fallas y se apaga, pero no corren peligro porque si les hicieras algo, te caería el ejército y aparecerías en las noticias de la tarde. El Centinela, tu periodista favorito, te insultaría a más no poder, te acusaría de todo, hasta de violar ancianos, solo para humillarte. No es que te importe. De todos modos, a esa hora ya estarías procesado. Mejor seguir con tu vida. Ya llegará otro, más desesperado, a buscarle provecho.

Hay poco tráfico porque la gente de la empacadora llega del norte. En el camino ves unos pocos containers autónomos y agricultores locales. Es la parte más peligrosa del trayecto, sin desvíos ni testigos, pero dios te sonríe hoy y pone en tu camino a un muchacho que va a toda velocidad en bicicleta. Cambias el auto a modo eléctrico y lo sigues de lejos para tatarlo. Un camión viejo te rebasa y casi en seguida, también a él. El muchacho voltea a verlo y se sale de la vía. Pasa otro, esta vez, uno eléctrico. El muchacho no lo escucha y no voltea, solo acelera un poco para tratar de alcanzarlo. Bingo. La carretera desolada te da una oportunidad única de conseguir carne. Debes actuar rápido, no vaya a ser que

alguien más se haya quedado sin el tributo para el capataz y se te adelante. Haces cuentas. Si te pagan bien, te alcanzará para una torta, tal vez otra camisa y una cuota de la operación. Pero sobre todo, para que no te despidan en todo el mes.

Aceleras, pones piloto automático, te cambias de asiento, sacas el bate del compartimiento secreto y le das al muchacho en la cabeza al pasar junto a él, justo cuando empieza a acelerar y sonríe como si le hubieras aceptado un pique. El pobre rueda entre las zarzas. Ya está. Limpio. Sin arruinar el auto y con el mismo sonidito seco que haces con el bate del *Free Fire*. Esto no puede terminar mal. Retrocedes, recoges al muchacho, lo guardas en una bolsa para cuerpos y lo metes al maletero. Llevas algo mejor que el tributo: carne fresca. En los próximos quince minutos, solo tienes que sobrevivir, esperar que la familia del muchacho no te vaya a cazar, o que nadie intente robarte la carga. Los órganos valen mucho más que la carne fresca. Sobre todo en la procesadora, que está tan cerca del aeropuerto.

Quisieras avisar para que inicien subasta, pero ya sabes cómo es esto. Si se filtra el chisme, vendrán a quitarte la carne, y si te resistes, te venderán. Te conformas con el diezmo de la venta. Calculas cuánto te va a quedar entre órganos y carne: suficiente para comer bien por un mes. También para una camisa nueva, de almacén, y una cuota. De yapa, te darán algo de tripa. Mientras fantaseas con usar ese pago para volver a Guayaquil, ves por el retrovisor varias motos. Uno de ellos dispara. Debe ser familiar del muchacho, que seguramente tenía insertado un GPS en la nuca. Acá en la península todavía respetan los cuerpos. Se los comen, pero haciendo sus ritos. Por eso se opusieron a que construyan una planta tan grande, pero al Gobierno no le importan sus creencias y en un ejercicio de poder, el triunvirato ordenó instalar la procesadora en tierra sagrada. En medio de dos tolas. Oficialmente está prohibido procesar gente de la zona, pero nada se desperdicia.

Si te alcanzan, estás jodido. Granada. Un mes de sueldo. La avientas. Huyen. Te alegras de haber gastado tanto en ese seguro de vida. Llegas a la empacadora sin más novedades, pero hay mucha gente porque es quincena. La desesperación es una niebla espesa que todo lo abarca. Ya cerraron la puerta y solo se quedan afuera los que llegan a pie, arrastrando jirones de sangre seca y polvo. Un tipo lleva un cuerpo, pero le cortan la cabeza en cuanto se baja de su camioneta. Está demasiado lejos de la puerta. Imposible entrar. Es lo usual: los de la procesadora apagan las cámaras de seguridad, los drones se retiran y todo vale. Se despedazan entre sí en un *battleroyal* que genera suficiente dinero para que el capataz compre auto nuevo. Lo que no se registra es legal.

En medio de la tensión, El Centinela llega con una cámara dron y seis guardaespaldas, como hace siempre en quincena. Uno de ellos se adelanta a la puerta, entra y regresa al rato con un *cooler* inmenso. Tiene carne barata para el mes, o para la semana. Quién sabe cuánto come esa gente. Dos guardaespaldas protegen la carga y se nota que son gatillo fácil. El Centinela entrevista a algunos de los que están afuera. Se burla de ellos mientras se ajusta la corbata y se mira de reojo en la pantalla del celular. Les transfiere dinero, hace show y todos se divierten. Por eso lo idolatran. Tú también lo idolatras porque es un bacán y no olvida sus orígenes, pero ahora es más bacán que nunca porque distrae a todos. Caminas disimuladamente al auto, abres el capó y pones cara de que no arranca. Sacas una poma y como esperabas, los conductores que están cerca de ti arrancan y se van, creyendo que quieres robar combustible. Esperas un poco. Alguien le pasó Speedy al Centinela y está volado, pero la droga le pega bien. Mantiene el control del público y eso es bueno para ti.

Abres la cajuela y cuando sacas la bolsa, sientes un empujón. El muchacho está vivo. Te golpea en el estómago y corre, pero cojea y da risa. Solo entonces descubres que usa esos cascos caros que simulan cabellera. El muchacho corre hacia la

puerta, seguramente dará el casco como tributo. Puede que lo dejen pasar si no lo alcanzas antes. Lo sigues, pero un par de tipos se adelantan. Lo acuchillan en el cuello, le extraen el GPS y lo arrastran, aún con vida hasta la puerta de la empacadora. El capataz ordena rematarlo porque es ilegal receptar personas vivas y en eso no pueden hacer excepciones porque la multa es demasiado alta. Los tipos entran con el cuerpo. Perdiste.

Lo peor está detrás: es la familia del muchacho. Los que te seguían en moto te han rodeado sin que te percases y el menor de ellos blande un machete oxidado. Das pelea, o al menos eso intentas. Un batazo en la espalda te deja inmóvil. Te atan a un tubo y te arrastran. Al pasar cerca del Centinela, él se indigna al ver que estás solo y desarmado. Algunos todavía tienen códigos y El Centinela es de los que disfruta las peleas, no las palizas. Inmediatamente, dos drones y cuatro guardaespaldas armados llegan y te rodean. El Centinela transmite en vivo. Ya sabes cómo es esto. Si dices algo gracioso o inspiras lástima, y le subes el rating, puede que la audiencia te ayude a sobrevivir. Pero no se te ocurre nada, solo mirar tu auto incendiándose. El Centinela entrevista a la mamá del muchacho, entiende qué pasa y los increpa. Eso es bueno. Los curiosos los abuchean. Uno de los guardaespaldas le muestra el rating en el celular. Sí, a estas alturas ya debes haberte viralizado. Terminarás apaleado, sin auto, hambriento y sin trabajo, pero vivirás.

Uno de los curiosos les dice a los familiares que ya se llevaron al muchacho a la empacadora. En venganza, te muelen a golpes y El Centinela aprovecha para acusarlos de asalto ante su audiencia. Los guardaespaldas disparan a todos los que se acercan a ti. El del machete y tres curiosos caen al piso. Los guardaespaldas te liberan. Te dicen que lleves esos cuerpos hacia la puerta. Todo sale mejor de lo que esperabas. Amontonas los cinco cuerpos frente a la puerta y llamas. El cloro del interior huele a gloria. El Centinela a tu lado, lleva la exclusiva de cómo se

vende carne en la empacadora. El capataz sale y autoriza filmar la subasta. El Centinela ordena detener la transmisión e inmediatamente sientes el golpe. El Centinela no va a desaprovechar la oportunidad de subastar seis cuerpos él mismo. Con el dinero que recaude, tendrá Speedy para todo el mes, o una semana. Quién sabe cuánto consume ese man. Mírale el lado positivo. Al menos hoy te viralizaste.

Rafael Méndez Meneses

(Guayaquil, 1976). Autor de *Principio de caos jamás acaecido* (2004), *Nadie es poeta en su tierra* (2006), *Que mi alma se la lleve el diablo* (2008) y *selección natural* (2010/Segunda edición 2013/ tercera edición 2017) y *Teoría de cuerdas* (microcuento, 2018). Su poesía ha sido traducida en antologías y traducciones dentro y fuera de Ecuador. Integrante del colectivo “La letra con sangre entra”. Además, es guionista, director y productor de documentales.

Novecento: el océano como hogar

Claudia Torres

Alessandro Baricco (Turín, 1958) es uno de los escritores italianos contemporáneos más reconocidos, también ensayista, dramaturgo y músico de formación. Su estilo se caracteriza por una prosa poética y reflexiva. Antes de consagrarse como escritor, Baricco estudió piano y música en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Turín. Esta formación académica le permitió fusionar la literatura con la música, lo cual se refleja en sus obras.

Debutó en 1991 con *Castelli di rabbia*, novela con la que obtuvo gran reconocimiento en Italia y que lo situó en el panorama literario europeo. Poco después publicó *Océano mar* (1993), una de sus obras más poéticas y premiadas, en la que el mar se convierte en un personaje central. En 1994 apareció *Novecento*, el célebre monólogo teatral sobre el pianista que nunca abandona el océano, llevado al cine como *La leyenda del pianista en el océano*. Dos años más tarde publicó *Seda* (1996), su obra más conocida internacionalmente, una narración breve y delicada que confirma su estilo minimalista y musical. Con estos títulos, Baricco consolidó una voz propia: una literatura que mezcla música, filosofía y poesía para explorar los territorios visibles e invisibles del ser humano.

Novecento es una obra teatral que también puede leerse como novela corta. Es la historia de Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento, un prodigioso pianista que siendo niño fue abandonado en un transatlántico a inicios del siglo XX y criado por la tripulación. El narrador de la historia es Tim Tooney, un trompetista de 17

años contratado en el barco para tocar junto a Novecento y otros cuatro músicos. Su misión, entretener a una tripulación diversa, que va desde pasajeros adinerados hasta emigrantes en busca de un nuevo destino: “Tocábamos porque el océano es grande y da miedo, tocábamos para que la gente no notara el paso del tiempo, y se olvidara de dónde estaba, y quién era.”

Un barco convertido en una ciudad flotante, extraordinario y singular. Al mando del claustrofóbico capitán Smith y de una peculiar tripulación: un timonel que fue sacerdote sanador y que, además, es ciego; un telegrafista tartamudo y apasionado jugador de ajedrez; y un médico de nombre impronunciable. Todos juntos, reunidos en la misma embarcación.

Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento fue encontrado a los pocos días de nacido dentro de una caja de cartón y adoptado por un marinero llamado Danny Boodmann. El bebé había sido abandonado sobre el piano del salón, acompañado de una nota escrita con tinta azul en la que se leía “T. D. Limoni”, junto a un dibujo de un limón. Como apareció en el primer año del nuevo siglo, de allí provino su largo y singular nombre.

Ocho años después, Novecento se queda huérfano por segunda vez: Danny Boodmann, muere trágicamente golpeado por una polea. A partir de ahí, Novecento se niega a bajar del barco; aunque intentan deportarlo y expulsarlo, su talento con la música es lo que lo salva del exilio. Nadie sabe **cómo aprendió a tocar tan prodigiosamente**, al punto de hacer literalmente que el piano danzara. Novecento viaja cuando toca, no solo física sino mentalmente. Cada vez acaba en un lugar distinto, viviendo una vida que hasta ese momento no ha experimentado. Aunque no conoce el mundo exterior, a lo largo de sus 27 años, lo ve pasar en cada viajero del barco: “Sabía escuchar. Y sabía leer. No los libros, eso lo hace cualquiera, sabía leer a la gente. Los signos que la gente lleva encima: lugares, ruidos, olores, su tierra, su historia...”.

Las personas a su alrededor no comprenden por qué nunca ha bajado del barco, lo creen loco. Hasta que, un día, motivado por el deseo de ver el mar desde la orilla, a los 32 años, se acerca a la pasarela. Baja los primeros tres escalones, pero algo lo detiene. El mundo se abre inmenso, desbordante, casi insoportable. Los deseos, la infinitud de posibilidades, y el vértigo de lo ilimitado se agazapan en su corazón. Allí entiende que no es la locura lo que lo retiene dentro del barco, sino el secreto sistema que ha encontrado para salvarse de sí mismo. Lo que sucede después queda en el suspenso que solo el lector de esta gran obra podrá develar.

La vida de Novecento refleja una paradoja del tránsito humano: el barco como un refugio, pero también como un límite. En esta historia emergen las preguntas para nuestros propios recorridos: ¿cuántos viajes emprendemos sin movernos?, **¿cuántas fronteras cruzamos desde lo íntimo?**, ¿qué es lo que nos impide bajar de nuestro propio barco? ¿será el miedo, las inseguridades o la soledad? T. D. Lemon Novecento nos confronta con estas preguntas. Nos lleva a reflexionar sobre qué necesitamos transformar en nosotros para sentirnos a gusto en nuestro entorno, para “encajar” en un mundo que no siempre ofrece refugio. Si bien es propio del ser humano cuestionarse el porqué y el para qué de las vivencias, estas preguntas pueden conducirnos a territorios mucho más complejos de explorar: el interior de nuestra individualidad.

Los espacios de reflexión son necesarios para adaptarnos de mejor manera a nuestro contexto. Pero ¿qué ocurre cuando esos espacios se convierten en incertidumbre, vacío o soledad?, como le ocurrió a T. D. Lemon Novecento, quien no se atrevió a pisar tierra firme posiblemente por el miedo asociado a no encajar y a enfrentar la soledad de un mundo desconocido.

Desde diversos enfoques psicológicos, la percepción que tengamos de la soledad puede llevarnos a transitar espacios de desolación, por lo que las interacciones sociales resultan

primordiales para el equilibrio emocional de las personas en todas las etapas de su vida. Sin embargo, cuando estas necesidades de vínculo no logran satisfacerse, surge la vivencia subjetiva de la soledad, que no es solo un estado emocional, sino un factor de riesgo importante para la salud mental: quienes perciben altos niveles de soledad cuadruplica las probabilidades de desarrollar problemas como depresión o ansiedad. Sentirse solo(a) se asocia con una peor salud, tanto general como mental.

La lectura de *Novecento* representa una metáfora de todos aquellos que, enfrentados a la vastedad del mundo, encuentran en su propio barco tanto refugio como condena.

Claudia Torres

Docente universitaria desde el año 2008, con sólida experiencia en el ámbito literario y académico. Ha publicado textos en revistas culturales de circulación local y nacional, formado parte también de comités de selección en concursos literarios. A lo largo de su trayectoria, ha colaborado con diversas entidades culturales y educativas en proyectos relacionados con el arte y la literatura, promoviendo el desarrollo cultural y la difusión del conocimiento. Además, cuenta con publicaciones científicas indexadas, reflejo de su compromiso sostenido con la investigación académica.

Alessandro Baricco

Novecento

La leyenda del pianista en el océano



ANAGRAMA
Colección Compactos



Enfilar la proa

Diego Falconí

Entre brumas amanecen con letargo los poblados del manglar, despiertan empujados por la luz del trabajo en la pesca, al ritmo de las especies que alimentan a las familias de los pescadores y a gran parte de los habitantes de las ciudades de nuestra Costa.

De entre aquellos pueblos, hay uno que habita también en las brumas de nuestras letras, en el recuerdo de las fabulaciones de nuestros padres literarios: el Cerrito de los Morreños, que apareció en la novela *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta, publicada allá por 1933, se presenta como el refugio del protagonista Cusumbo, quien huye de su pasado, marcado por la violencia patriarcal que lo ha llevado a matar a su pareja y su amante. Lee-mos: "...Enfilaron la proa al Cerrito de los Morreños. Amanecía. El estero, en pujos de aguaje, los llevaba casi volando. Apenas si tenían que mover el canaleta de vez en vez para guiarse..."

Parte de una larga estirpe de pueblos-personaje en la literatura de nuestro continente, antepasado de los célebres Comala y Macondo, al Cerrito lo marcaron anteriormente el abandono y el olvido, mas no solo en la ficción, sino también en la vida real, y eso, hasta el presente.

Entregados aún a las prácticas ancestrales de la pesca artesanal, carentes de servicios como una red de fluido eléctrico, agua potable o alcantarillado, los bisnietos de Don Goyo llevan a diario su pesca a Guayaquil, a menos de una hora en bote a motor, y ya en la urbe se entrega a los consabidos intermediarios. Una cangrejada suele marcar las ocasiones especiales en la ciudad que disfruta de esta tradición martillo en mano, pero que hace rato dejó de mirar hacia la ría y el estero. En Guayaquil, una pequeña pantalla ha reemplazado el paisaje y la sed de aventura.

Las fotos que aquí compartimos retoman el contacto que su autor estableció allá por los años ochenta del del siglo pasado, durante su participación como asistente en el documental *Los Mangles se Van*, y quieren celebrar la pertinaz luz de sus habitantes en constante lucha con los vapores del olvido.

Diego Falconí

Cineasta y fotógrafo. Director de Fotografía de varios largometrajes de ficción y documental, entre ellos *La Tigra*, *Prometeo Deportado* y *Abuelos*, así como de varios programas, largometrajes y miniseries para televisión. Docente Universitario de la carrera de Cine en varias instituciones de educación superior del país, actualmente se desempeña en la cátedra en la Universidad de las Artes de Guayaquil.







129



130





131



Miscelánea

Compartimos con los lectores una selección brevísima de poemas de Paola Salazar Cubillo, estudiante de pregrado de la Escuela de Literatura, quien obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Poesía Ileana Espinel Cedeño, que se lleva a cabo en el marco internacional del festival homónimo que desde el 10 de noviembre de este año reunió en Guayaquil a setenta poetas de diez países. El poemario de Paola se titula *Céntrica*, y del mismo el jurado destacó “el ritmo, su lenguaje fragmentado y una sensibilidad acorde a la literatura actual.”

Nuestra colega, profesora y escritora Solange Rodríguez Pappe, comparte reflexiones sobre el legado de la escritora guayaquileña Gilda Host, las mismas que fueron expuestas en la más reciente Feria del Libro de Guayaquil. Como nos lo recuerda la autora de libros de cuentos como *La primera vez que vi un fantasma*, hay detrás de Holst muchos signos que descifrar.

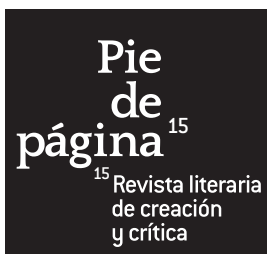
Marcelo Báez reseña y comenta la obra crítica más reciente de Siomara España, profesora de la Escuela de Literatura, titulada *Pablo Palacio, poética de lo imaginario*, y la contextualiza dentro de los estudios que sobre el insigne autor lojano se han llevado a cabo hasta el momento.

Cerramos estas páginas con unas líneas de homenaje a la memoria de Mauricio Salgado Vejarano y sus 31 cuentos fantásticos y con un poema de Ernesto Cardenal, a los cien años de su nacimiento, como un modo de decir que celebrar a nuestros escritores y escritoras es auténtico si seguimos leyéndolos y leyéndolas.

Cecilia Velasco

Directora de la revista *Pie de Página*

Universidad de las Artes



15 / Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824

Hallazgo y Mancha de luz

Paola Salazar

Hallazgo

135

Si hallara en ti
sombras diluidas en prismas
debajo del puente al que muchos se han lanzado
esperando con encanto infantil que se les extendieran las chis-
porroteantes y descarnadas
lágrimas colaterales
antes del idealizado impacto,
¿me devolverías la espina que la rosa ha olvidado
y ahora le llora un gusanillo de seda
a la espera de la empalidecida que observa
—a ojos cerrados y alma sepulturera—
la marejada de ecos de diferentes líneas de tiempo de su vida.
Vida de yo
Vida de nadie más que yo
Vida de-sin-de

que merodea y acecha con dignidad intacta, cerca de las cantinas,
alientos de auras expiradas
por el último suspiro mundano,
el último cariño anhelado?
No olvidar que guinde de ti sobre un nido de leche,
pies arriba,
y con la rabia metida en las laberínticas y faunistas selvas de
entre mis piernas
—entre indescifrables moralejas—,
para a las que nos cuelgan el eufemismo en las orejas.

Mancha de luz

Me gusta cuando se enciende una vela.

Se abre su ojo de cíclope sobre los enardecidos ritos de la Tierra.

Agujera la negrura y acecha, estimula, prende, centella la cera en incesantes lágrimas de sudor que pulsan hacia fuera. Como una arteria.

Una mancha de luz.

Un alumbramiento definitivo.

Un cuerpo sublime desparramándose al unísono en donde uno, dos, tres, cuántos quieras y quepan, de vez en cuando, con la luna amarillenta abierta entre las cejas, y el estupor llenando el aire de oxido amargo, se acercan en marcha atáxica a clavar las rodillas de vuelta a la tierra,

a tocar madera

a cernir los pliegues,

a sacrificar a conveniencia la soporífica sensatez,

a recibir mi cántico silbo.

¡Ah, Ojo de fe! Ojo de infinito que todo lo ves,

tu representación fálica se hace lenta, pausada y esperma cálida corrida a mis pies.

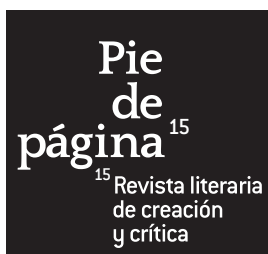
Paola Salazar Cubillo

Nació en Guayaquil el 27 de noviembre de 1992. Es periodista graduada de la Universidad Laica Vicente Rocafuerte de Guayaquil. Actualmente cursa la carrera de Literatura en la Universidad de las Artes.

Ha publicado relatos premiados con mención de honor en el concurso de narrativa Allan Coronel Salazar 2024 y 2025. Recibió el primer lugar en el concurso de poesía Josep Carner i Puig Oriol 2020. Fue finalista en la V edición del Premio de Poesía Hispanoamericana Francisco Ruiz Udiel de Valparaíso Ediciones.

Es la ganadora del primer lugar de la XVIII edición del Festival Internacional de Poesía Ileana Espinel Cedeño (2025).

Incursiona la mediación lectora coordinando el club de lectura “Ratones de biblioteca”. Como collagista ha expuesto en la ciudad de Cuenca, en el ARTWEEK 2024, en México y en el Salón de la Mujer 2024 de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.



15 / Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824

La semiótica del signo Holst

Solange Rodríguez Pappe

139

Los primero que debo declarar acerca de Gilda Holst es que fui su alumna y también su tallerista durante mis primeros años como estudiante universitaria. Recuerdo que nos planteó llevar una bitácora de cómo percibíamos las clases y ese fue mi primer desafío literario serio de cómo enfocar mi lenguaje para entender el mundo. En sus devoluciones era como ella misma se proyectaba, rigurosa y aguda. Tal vez ecos de su trato de en sus talleres con Miguel Donoso Pareja que sabía dónde dar para que el cuento caiga, salvo que Gilda tenía el detalle de ese sentido del humor que era como un alfiler. Picaba lo justo dejándote con la duda de que ella iba en serio o era en broma.

Lo segundo que quiero declarar es que justamente el humor particular de Gilda (y uso la palabra humor, que tal vez es bastante inapropiada), la llevó a escribir con un riesgo bastante inusual para la época, no solo temático sino también estructu-

ral, porque avanzó firme en el microrrelato y con él, dio con otros atributos que el teórico Lauro Zavala englobaría como lo “posmoderno”. ¿Qué es lo posmoderno sino pasarle al lector la responsabilidad de descifrar completamente el texto, colocarle un antes, un después y encomendarle una deuda?

Esta tarea de *hágalo usted mismo* la encontramos desde la primera publicación de Gilda Holst en *Más sin nombre que nunca* (1989) y como muestra en “Palabreo”, donde una pareja juega un juego de seducción intelectual. “Ella hablaba de su vida y tú la interrumpías graciosamente para decirle que tenía una boca hermosa, una voz con cadencia tropical y unos hombros increíbles. Ella te miraba atenta y retomaste el tema concretándolo con ejemplos, ella tensó su cuerpo para escucharte mejor y apoyó la barbilla en la mano. Le dijiste: quita esa cara, mujer, y te decidiste, con voz muy ronca y muy baja a preguntarle si quería ir a la cama contigo; cuando contestó que no, tú te sorprendiste” (36).

140

Quiero referirme a Gilda y a su legado como una herencia a ser descifrada, no solo porque el ajuste de cuentas con lo femenino no ha hecho más que empezar, sino porque fue una escritora que nos ha dejado piezas a ser completadas, tal vez porque jugaba, tal vez porque quería que con paciencia hagamos su rompecabezas. Bumerán, (2006) el texto que me interesa revisar, tiene una poética del cuento: “Los porteros”. Y plantea el relato bajo la problemática de lo que no está cerrado y es multiforme.

Los porteros

Los porteros siempre están en cada puerta. Como en los cuentos, portan un eros como algo que se lleva en el asiento de atrás de un carro. Como lo que se trae dentro de una serie de palabras. Expresión y apetito de frontera, de playa y mar, de orilla, de conversadera. El cuento como puerta de entrada o de salida, un dentro y un fuera, un lleva y trae, hacia el más aquí de allá, no allí, más allacito. (p.4)

Como ejemplo del enigma de este signo Holst, está el cuento extenso, raro, rarísimo titulado “Intermedio o borrador de Paula Mazzini”, que es la historia de una película que no se cuenta bien y a la vez una inquisición personal sobre la educación sentimental: el placer sexual adquirido, el desborde y luego el paso del tiempo que podría servir para aplacar las pasiones, pero no, lo que hace es simular que estas pasiones están mejor encadenadas.

La película que Gilda elige para contar mal es *Esplendor en la hierba*, dirigida por Elia Kazan en 1961, protagonizados por Natalie Wood y Warren Beatty. El título está tomado de un poema de William Wordsworth, que dice: “Aunque nada pueda devolvernos los días del esplendor en la hierba y de la gloria en las flores, no habremos de entristecernos, sino más bien reconfortarnos con lo que ha quedado”. Y no podría explicar el sentido de este texto sin contar la historia entera de torpe erotismo adolescente, pero solo podría decirles que todos hemos visto películas por fragmentos, un pucho acá y otro allá. Creo que el encanto de estas películas mochadas es que tal vez no deseamos verlas enteras para evitar desencantarnos. No vistas, nos parecen maravillosas.

La trama del cuento de Holst es reconstruir la película, pero, como dije antes, sirve para que la narradora recuerde otras cosas personalísimas como los diálogos con amigas en cafés de los noventa de Guayaquil: Piazzola, Los ciber Cafés, Bopan y Café Nuvó, La Paleta y la Taberna, y cómo fueron sus primeras aproximaciones sentimentales con los hombres. La narradora era una señorita que iba a buscarse con los muchachos en los intermedios de las funciones del cine para compartir *hot dog* y experimentar las húmedas mariposas del deseo sin identificar bien en qué parte del cuerpo debería ponerlas.

El metatexto de la película está relacionado con el tejido de la vida y como se supone deben ser los afectos según el arte:

intentos histriónicos de suicidio y estancias psiquiátricas. En la vida corriente, el amor es algo mucho más aburrido, como que alguien te cambie un foco si se lo pides o te regale una bolsa de pan. A propósito, la narradora intercambia sus impresiones de la película con sus amigos en diferentes lugares y, así, compone un mosaico de cómo son las relaciones entre los sexos. Afirma que está contando un cuento que trata sobre una mujer que recuerda *Esplendor en la hierba* y que, como siempre, no sabe qué está haciendo exactamente. ¿Dónde está el relato? Ella lo descubre a medida que lo escribe. La narración es una suma de narraciones breves que, por sumatoria, arroja un resultado total, pero incompleto.

142

(Mis troubles

Toda la escala, que dice que no se dice nada. Es mitad cuento, mitad novela, mitad acto, mitad actuación, cuento largo, novela corta, sobró todo o falta algo, faltó todo o no sobró nada, vacío o exceso, exceso del vacío o vacío del exceso. En todo caso, Jobim es genial. Estoy de acuerdo con Paula).

Al final, la narradora y sus amigos proponen diferentes finales para los héroes jóvenes de la película, finales deslucidos pero justos. En lo mejor de la charla, les dicen que van a cerrar el local donde departen, y la historia queda trunca. A propósito de esto, yo, la que escribe, ¡tampoco he visto *Esplendor en la hierba* ni tampoco quiero verla!

Búmeran tiene, además, propositivos microcuentos, enigmáticos y problematizadores que forman parte del enigma de otro de los géneros inclasificables de la literatura: el micro relato.

“Voy”

“No sé cómo me metí, pero voy séptima en esta larga fila

de pelícanos. No sé de dónde venimos ni a dónde vamos. A comer, de dormir, de soñar, a aparearnos, a morir. No sé. Solo estoy presente y aleteo.”

(*Bumerán*, 2006)

“De brazos y almas”

Es cierto como alguien dijo, que no es el alma que está atrapada en un cuerpo, sino el cuerpo atrapado en un alma. Yo me encontré con un brazo derecho — sueltito y seductor —, que salía precioso de una camiseta blanca de algodón. Imagino que el izquierdo también, pero yo no lo veía o estaba como alejado. Yo ahí contenta, porque se mostró como libre, como que sabía de mí, que soy una desalmada.

(*Bumerán*, 2006)

El fragmento es cuestionador. Te obliga pensar en él. Te obliga a deducir qué pasó después. Todo se vale para afectar a los lectores: intranquilizarlos.

143

En palabras de Gilda:

“*Bumerán* es lo que trabajé en cuento corto durante 6 o 7 años, pero creo que es el más compacto de ellos, la mayoría de los cuentos están relacionados de alguna u otra forma, en pequeños indicios, pero son al mismo tiempo completamente independientes. Hay múltiples direcciones de sentido. He puesto datos autobiográficos, propositivamente, pero mezclados de tal forma con elementos ficcionales, que dejan de ser “hechos” “datos ciertos”, la misma Gilda Holst que aparece en “Intermedio” o “Borrador”, no soy yo.”

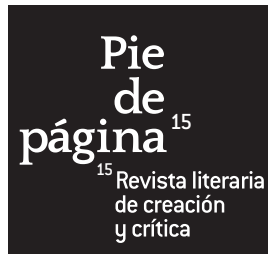
La narración no está acabada, así como la autora, que es inagotable. En la era de la posverdad crítica, es liberador que

no haya una sola manera de leer el texto, sino múltiples. Casi asombra pensar que en el año 89 las mujeres pudieran escribir de otra cosa que no fuera cocina o amor loco. Revisar obras como *Bumerán*, *dislocados*, *amplios* y *cautivadores* me hace pensar que es verdad que la historia es una celada y que hay autoras que son una trampa de signos.

Lora, tertuliana, escritora, seguimos descifrando a Gilda y ¡qué gusto nos da!

Solange Rodríguez Pappe

Guayaquil, (1976). Es una escritora interesada en todas las formas narrativas del relato tanto clásico como contemporáneo y en las historias de corte fantástico y prospectivo. Publicó siete libros de relato en Ecuador antes de llegar a España por medio de la editorial Candaya con *La primera vez que vi un fantasma* (2018) y con *De un mundo raro* (2021), por la también editorial española In limbo. En la actualidad es docente de la Universidad de las Artes de Guayaquil y dirige las jornadas *Es país para cuentistas* desde ocho años donde explora y difunde este género que tanto le entusiasma. Su libro más reciente se titula *El Demonio de la Escritura* (2024). Además, ha sido editora de volúmenes de cuentos fantásticos.



15 / Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824

Pablo Palacio: Poética de lo imaginario, de Siomara España¹

Marcelo Báez Meza

145

Lo primero que destaca en esta investigación de Siomara España (Paján, 1976) es su ambiciosa arquitectura metodológica. Ella no se conforma con una sola herramienta crítica; por el contrario, despliega un arsenal teórico que abarca desde la biocrítica hasta los estudios simbólicos, pasando por la teoría de los arquetipos junguianos, el análisis del cronotopo bajtiniano, la teoría de mundos posibles y la poética del género policial. Esta multiplicidad de enfoques construye una visión poliédrica de la obra palaciana, revelando sus múltiples facetas y la imposibilidad de encasillarla en una sola tradición o movimiento.

El corpus bibliográfico comprende 336 notas a pie de página, y aproximadamente 150 fuentes, distribuidas estratégica-

¹ Loja: Casa de la Cultura de Loja, 2023. 292 páginas.

mente: 14 ediciones de obras de Pablo Palacio (incluyendo las ediciones príncipe de 1927 y 1932), aproximadamente 85 libros de teoría literaria, filosofía, psicoanálisis y crítica, cerca de 30 artículos y ensayos específicos sobre Palacio, 8 revistas literarias ecuatorianas históricas, y 5 publicaciones digitales. Este volumen bibliográfico denota años de inmersión en el tema y refleja tanto fortalezas notables como áreas susceptibles de profundización.

En su colofón, España misma testimonia este proceso: “He tenido que recurrir a una gran cantidad de textos, ensayos y estudios acerca de la obra de Pablo Palacio, pero también a obras que han posibilitado la construcción del entramado teórico de este estudio”. Esta honestidad intelectual revela que estamos ante una investigadora que no solo completó un requisito académico (una tesis doctoral fuera de lo ordinario), sino que vivió una auténtica inmersión en el universo palaciano.

146 El capítulo dedicado a “Pablo Palacio desde la biocrítica” establece los cimientos biográficos necesarios para comprender la obra, sin caer en el reduccionismo de explicar la literatura a través de la vida del autor. La inclusión de una cronología completa de la obra conocida de Palacio, junto con sus ensayos, traducciones y artículos, representa un aporte documental invaluable que facilitará futuras investigaciones. Esta labor filológica se evidencia en la consulta de 14 ediciones diferentes, desde las originales (*Un hombre muerto a puntapiés*, 1927; *Débora*, 1927; *Vida del ahorcado*, 1932) hasta las más recientes (2015), destacando especialmente la fundamental edición crítica de Wilfrido H. Corral para la Colección Archivos de la UNESCO (2000) y la compilación de Raúl Vallejo para la Biblioteca Ayacucho (2005).

España demuestra que toda obra literaria dialoga con su tiempo. Los capítulos dedicados al “Contexto del tiempo palaciano” y las “Claves del pensamiento palaciano” sitúan al escritor en el Ecuador de principios del siglo XX, un período de transformaciones sociales, políticas y estéticas. La investigadora no solo reconstruye el contexto histórico, sino que traza las coorde-

nadas intelectuales desde las cuales Palacio observó y cuestionó su realidad.

Esta contextualización se sustenta en un conocimiento profundo del entorno ecuatoriano, evidente en la consulta de obras de contemporáneos de Palacio (Benjamín Carrión, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Humberto Salvador), estudios sobre historia ecuatoriana (Juan Paz y Miño, Alfredo Pareja Diezcanseco, Pío Jaramillo Alvarado), crítica literaria ecuatoriana especializada (Hernán Rodríguez Castelo, Ángel F. Rojas, Isaac J. Barrera), y particularmente valioso, el rastreo de fuentes primarias en revistas literarias de la época (*Iris*, *Hontanar*, *América*, entre otras).

El trabajo de archivo adquiere una dimensión casi heroica cuando España relata: “Viajé hasta Loja, la ciudad natal del escritor, para buscar en las pocas hemerotecas, periódicos y revistas de la época, información de primera mano que permitiera encontrar datos fidedignos del escenario de sus primeras publicaciones”. Este compromiso filológico produjo un hallazgo concreto: el poema inédito “Minutos”, publicado en la revista *Iris*, en 1924, pero fechado en 1923, cuando Palacio tenía apenas 17 años. Este descubrimiento, lejos de ser anecdótico, ejemplifica la determinación de España de trabajar con fuentes primarias y ampliar el corpus conocido del autor.

El análisis de la correspondencia del autor resulta particularmente revelador. Las cartas no son tratadas como meros documentos biográficos, sino como textos que iluminan tanto su proceso creativo como su sistema de pensamiento. Esta sección evidencia el rigor archivístico de España y su capacidad para establecer conexiones entre la vida personal, el pensamiento filosófico y la producción literaria. El trabajo se extiende al rastreo de publicaciones originales de Palacio en revistas casi olvidadas: “Una carta, un hombre y algunas cosas más” (*Iris*, 1924), “El huerfanito” (*Alba Nueva*, 1921), “Amor y muerte” (*Alba Nueva*, 1922), y “El frío” (*Inquietud*, 1923).

España cumple también el objetivo de situar a Palacio en su contexto, pero lo hace con una tesis provocadora: Palacio abordó temas del “inconsciente colectivo como complemento a los temas que sus compañeros de generación no abordaron”. Mientras sus coetáneos (Aguilera Malta, Gallegos Lara, Gil Gilbert) se concentraban en el realismo social y la denuncia política directa, Palacio exploraba lo marginal, lo psicológico, lo ominoso, una “militeria social” de otra naturaleza, centrada en la otredad y en las “pequeñas realidades” que el realismo social ortodoxo ignoraba.

Uno de los capítulos más reveladores es “Locas, traidoras, brujas, furcias, adúlteras, deformes y cochinas: siete mujeres en siete cuentos de Pablo Palacio” que constituye una serendipia investigativa, enmarcada en una cadena previa de hallazgos sobre la simbología del número 7 en la vida y en la obra del escritor lojano. El título mismo anuncia una exploración de la transgresión que caracteriza la representación femenina en la obra palaciana. España examina cómo Palacio construye personajes femeninos que desafían las convenciones sociales y literarias de su época, mujeres que encarnan la marginalidad, la locura, la sexualidad no normativa y la corporalidad abyecta. Este análisis de género es fundamental para comprender la radicalidad de Palacio, quien no solo experimentó con las formas narrativas sino también con la representación de subjetividades tradicionalmente excluidas de la literatura “seria”.

En su colofón, España sugiere una lectura psicoanalítica de esta presencia femenina: “la ausencia de la madre es una presencia constante en la obra de Pablo Palacio (valga el oxímoron); quizá por eso, vemos que su literatura, en contraposición a la de sus coetáneos, contiene una enorme presencia de mujeres, tal vez como reminiscencia de lo amado”. Esta interpretación, si bien psicoanalíticamente sofisticada, señala también una de las limitaciones del aparato bibliográfico: la única referencia específica de teoría de género es Julia Kristeva (Lo femenino y lo

sagrado) y un artículo de Claudia Hernández sobre “Literatura y género”. La referencia a la “enorme presencia de mujeres, tal vez como reminiscencia de lo amado” permanece dentro de un marco psicoanalítico clásico (ausencia materna, objetos de deseo) explorando parcialmente las dimensiones de género, poder y corporalidad no normativa.

La sección dedicada a la “Poética de lo imaginario” marca un giro hacia el análisis simbólico y psicoanalítico. España se adentra en los elementos simbólicos recurrentes en la narrativa palaciana: el agua, la luna, el corazón, el ánima. Su exploración de los símbolos nictomorfos y catamorfos, así como de las imágenes visuales y mentales, revela las estructuras profundas del imaginario palaciano.

La incorporación de los arquetipos junguianos ofrece una lectura psicológica que enriquece nuestra comprensión de los personajes y situaciones que pueblan los textos de Palacio. Como España señala: “Sin duda, es la obra de Carl Gustav Jung la que me ha permitido complementar el análisis y determinar la trascendencia de la mirada palaciana entre lo consciente y el subconsciente del sueño como imagen, que refleja un trayecto vital psíquico manifestando causas y tendencias objetivas”.

El cronotopo bajtiniano y la teoría de mundos posibles (desarrollada previamente por Lubomir Doležel, Umberto Eco y Thomas Pavel) permiten a España analizar las dimensiones espacio-temporales y ontológicas de una narrativa que constantemente desafía las convenciones realistas. La aplicación de la teoría sobre mundos posibles fue, según la propia investigadora, “una herramienta propicia para complementar el análisis de la obra, sus aportaciones semióticas y su incidencia en el mundo narrativo”, permitiéndole trabajar “un variado número de relaciones de los textos con lo polifónico, con las descomposiciones textuales, pero también con lo lingüístico”.

Uno de los aportes más significativos de la tesis es la desmitificación de la relación entre locura y creación literaria en Pa-

lacio. España lo explicita claramente en su colofón: “Esta teoría aplicada y analizada en la obra palaciana ha posibilitado echar abajo el mito de la locura de Pablo Palacio como la generadora de su literatura”. Este logro crítico de primer orden reposiciona radicalmente la comprensión del escritor ecuatoriano.

Este estudio evidencia que Palacio no fue simplemente un escritor excéntrico o un caso clínico literario, sino un intelectual lúcido que comprendió las contradicciones de su tiempo y las expresó mediante una narrativa radicalmente experimental. La “precariedad literaria” y el “escepticismo literario” que España identifica en Palacio no son defectos sino posiciones estéticas y filosóficas conscientes.

Durante décadas, la crítica y el imaginario popular redujeron a Palacio a un “loco genial”, explicando su obra como producto directo de una mente enferma. España, mediante la aplicación rigurosa de la biocrítica, la psicocrítica y la teoría de los arquetipos junguianos, demuestra que la literatura palaciana no emana de la locura sino de una conciencia creadora que procesa traumáticamente la experiencia —particularmente la pérdida materna— mediante elaboraciones simbólicas y estructuras arquetípicas del inconsciente colectivo.

Esta tesis desplaza la narrativa patologizante por una comprensión de Palacio como artista consciente que utiliza el material del subconsciente, los sueños y la reminiscencia como materia prima literaria. La distinción es crucial: no estamos ante un autor que escribe desde la locura, sino ante un escritor que explora literariamente los territorios de la conciencia fragmentada, lo ominoso y la desintegración psíquica. Esta lectura psicoanalítica es sofisticada y literariamente productiva, rescatando a Palacio de la condena a ser el eterno “escritor loco”.

La verdadera solidez de cualquier estudio literario se demuestra en el análisis de textos concretos. La escritora manabita dedica capítulos sustanciales a cuatro obras fundamentales: “Un hombre muerto a puntapiés”, “Débora”, “Vida del ahorcado” y “El antropófago”.

El análisis de “Un hombre muerto a puntapiés” desde la poética policial es particularmente iluminador. España no fuerza la clasificación genérica, sino que explora cómo Palacio juega con las convenciones del relato policial para subvertirlas, creando lo que podríamos llamar, en inglés, una *antidetective story*, donde el misterio no se resuelve, sino que se multiplica. Este enfoque se sustenta en estudios especializados sobre el género policial: Alberto del Monte (*Breve historia de la novela policiaca*, 1962), Fereydoun Hoveyda (*Historia de la novela policial*, 1967), e Iván Martín Cerezo (*Poética del relato policiaco*, 2006).

El capítulo sobre “Débora” introduce la figura del *flâneur*, ese observador urbano que Charles Baudelaire inmortalizó en su poesía. La aplicación de este concepto a la novela de Palacio permite a España explorar la modernidad urbana ecuatoriana y la posición del intelectual ante la ciudad y sus transformaciones. Como ella misma indica en su coda: “En cuanto a los escenarios, tampoco desecha el paisaje urbano, y más bien lo dimensiona colocando en él a sus personajes para que transiten la ciudad y la sientan en sus más hondas pulsiones, que van de lo marginal a lo absurdo”.

El estudio de la polifonía en “Vida del ahorcado” retoma la teoría bajtiniana para desentrañar la multiplicidad de voces y perspectivas en esta novela experimental. España demuestra cómo Palacio construye un texto profundamente dialógico donde ninguna voz autoritaria controla el sentido, sustentándose en *Problemas de la poética de Dostoievski* de Mijaíl Bajtín. Como la autora observa, “Pablo Palacio lleva su lenguaje al desborde al incluir en sus obras lo polifónico desde complejos coros de seres humanos y no humanos”.

Finalmente, el análisis de lo ominoso (*das Unheimliche* freudiano) en “El antropófago” nos sitúa en el territorio de lo inquietante, ese espacio donde lo familiar se vuelve extraño y amenazante. Este cuento, quizás el más perturbador de Palacio, recibe una lectura que honra su complejidad y su capacidad para generar incomodidad, apoyándose en Freud.

La metáfora de la “mesa taxidérmica” donde Palacio “mu-tila, ahorca, malforma y disecciona” a sus personajes “solo para hablar de la belleza del cadáver” es crítica literaria de primer orden: captura la estética palaciana sin reducirla a fórmulas. España entiende que Palacio practica una vanguardia experimental que lleva “su lenguaje al desborde”.

Esta comprensión de la estética palaciana se sustenta en un análisis semiótico riguroso que España explica: “Estas pautas nos marcaron también el camino hacia la temporalidad que se presenta en el texto narrativo, así como la organización de la estructura interna, la trama y la propia configuración supratextual, las cuales posibilitan la ficcionalidad en los textos escogidos para el análisis”.

La cronología completa y la inclusión de materiales dispersos constituyen un recurso bibliográfico fundamental. El dominio de 14 ediciones diferentes, desde las príncipe hasta las más recientes, demuestra un compromiso filológico riguroso que permite trabajar con variantes textuales y observar la evolución de la recepción editorial. El hallazgo del poema inédito “Minutos” ejemplifica este compromiso filológico.

La combinación de múltiples enfoques teóricos enriquece el análisis sin diluirlo. Los aproximadamente 85 libros de teoría consultados abarcan desde clásicos imprescindibles (Bachelard, Durand, Bajtín, Genette) hasta estudios especializados, justificando la visión prismática de la obra palaciana. Como España confirma en el posfacio, esta “diversidad de infraestructuras” permitió “el análisis de la obra palaciana desde distintas perspectivas”.

La escritora sitúa a Palacio en su contexto histórico, intelectual y literario sin determinismos simplistas. La consulta de fuentes primarias en revistas históricas y la inclusión de contemporáneos del autor evidencian una inmersión seria en el Ecuador de principios del siglo XX. El viaje a las hemerotecas de Loja testimonia un compromiso que trasciende lo meramente académico.

España demuestra dominar prácticamente toda la crítica relevante sobre Palacio: estudios fundacionales de Rafael Díaz Ycaza (1976) y María del Carmen Fernández (1991), el trabajo decisivo de Wilfrido H. Corral, las compilaciones críticas de Miguel Donoso Pareja (1987) y Celina Manzoni (1994), y artículos de Jorge Enrique Adoum, Humberto E. Robles, Jorge Ruffinelli y tantos otros.

El logro de desmontar el mito de Palacio como “escritor loco” mediante el análisis de arquetipos, traumas y elaboraciones simbólicas conscientes constituye una contribución crítica fundamental que reposiciona al autor ecuatoriano.

Este trabajo no cierra el estudio de Palacio; por el contrario, abre múltiples senderos para futuras exploraciones.

La tesis doctoral de Siomara España sobre Pablo Palacio es, sin exageración, un trabajo monumental que reposiciona al escritor ecuatoriano en el lugar que merece dentro de la literatura latinoamericana. España no solo rescata del olvido a un autor fundamental, sino que nos ofrece las herramientas críticas para leerlo con la complejidad que demanda. Es una investigadora que se enamoró de su objeto de estudio, que lo persiguió en archivos polvorientos, que leyó y relejó obsesivamente hasta que los símbolos, arquetipos e imágenes palacianas se volvieron parte de su propio imaginario crítico.

Pero más allá de estos objetivos cumplidos, España logró algo más difícil: ofrecer una lectura de Palacio que, sin negar su radicalidad, su perturbadora violencia estética o su exploración de la psique fragmentada, lo rescata de la condena a ser el eterno “escritor loco” para consagrarlo como artista consciente que creó “fractales de seres humanos” con los que el lector puede identificarse o “incendiarse”.

El libro *Poética de lo imaginario* no cierra a Palacio; lo abre. No lo explica definitivamente; lo hace más complejo, más rico, más necesario. Y eso, en última instancia, es lo que toda gran crítica literaria debe lograr: devolver al lector un autor más

grande, más misterioso, más urgente que antes. En ese sentido, Siomara España no solo cumplió sus objetivos: los excedió, erigiéndose como la voz crítica de referencia en los estudios palacianos y ofreciendo un modelo de investigación literaria rigurosa y apasionada. “Tal es su iluminado alucinamiento”.

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).

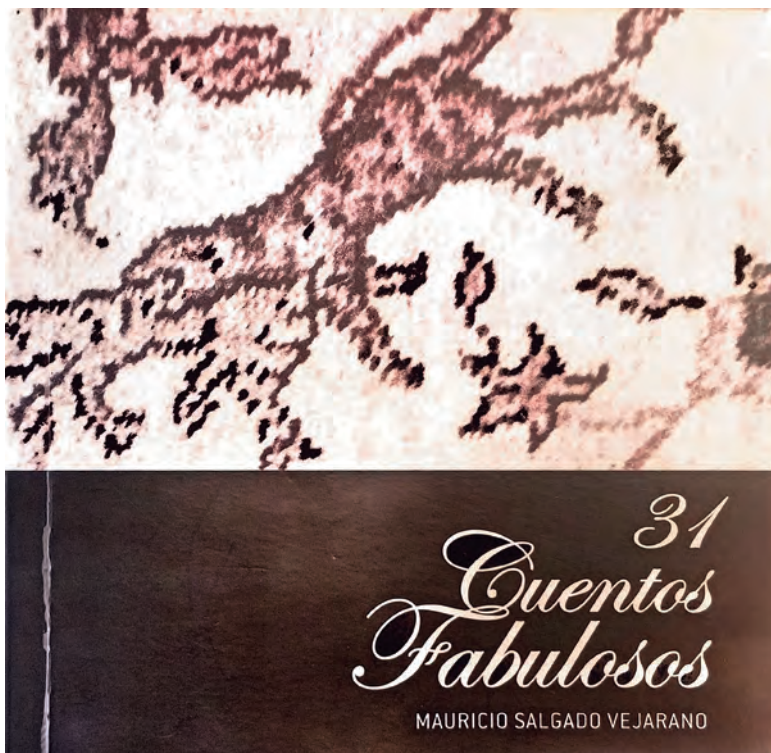
Báez ha sido seleccionado por el Instituto Cervantes para el X Congreso Internacional de la Lengua Española que se celebrará en octubre de 2025, en Arequipa, Perú.

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Orcid: [0000-0002-9340-5781](https://orcid.org/0000-0002-9340-5781)

Pie
de
página¹⁵
¹⁵ Revista literaria
de creación
y crítica

15 / Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824



155

31 cuentos fabulosos

Con diseño y portada de María Mercedes Salgado —hermana de Mauricio Salgado Vejarano—, querida colega de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes y autora de la línea gráfica de esta institución de educación superior, se publicó en 2017 un libro de delicioso formato de autoría de Mauricio, titulado 31 *Cuentos Fabulosos*.

Se trata de un ejercicio de transfiguración y fantasía desbordada, en la que los lectores acompañan los viajes de un personaje llamado Juan y su querido perrito Turrón, a través del tiempo y el espacio. La casa en la que ellos viven, que es también un carrusel, un día, se transforma en un derviche (danza musulmana que facilita el trance), y luego en un trompo. Viajan, vuelan y regresan. Así lo harán a lo largo de los treinta y un cuentos, junto a personajes históricos tan variados como Alejandro Magno o la sombra de Bolívar en Santa Martha.

Personajes del arte, la filosofía, la literatura son nombrados, y nos adentramos en paisajes remotos y entrañables, cercanos, íntimos, tanto los representados miméticamente como los soñados de “alfombras persas, animales de seda, arabescos vegetales, el mar de leche, la neblina como un velo”. He aquí el viaje que, simultáneamente, nos lleva muy lejos de nosotros mismos, pero también muy dentro, hacia la experiencia del dolor y su superación y la búsqueda frágil de la sabiduría; bienvenidos a estos periplos geográficos e históricos, así como a los desplazamientos alucinatorios como el de Alicia en el país de las maravillas, también evocada.

Los cuentos breves de Salgado Vejarano son una metáfora del viaje literario y del viaje intelectual, pues cada lectura histórica, ficticia y filosófica hace que el lector se embarque en un bajel y abandone el lugar en el que está. Adicional riqueza

implica embarcarse junto a un amigo querido; en este caso, el caniche Turrón con quien el personaje humano dialoga exactamente como con un igual: “y nunca más seremos el observador y lo observado, el experimentador y lo experimentado; seremos, en cada gota, la totalidad y abarcaremos todas las totalidades de los universos (...) Hasta que deje de llover y podamos salir.”

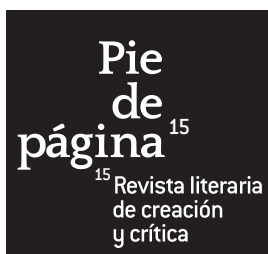
Arquitecto de lo clásico y lo moderno

Muchos paseantes quiteños sin duda vieron por sus calles a Mauricio Salgado Vejarano (1955–2025), o lo siguieron a través de sus comentarios en redes sociales, sus confidencias y remembranzas acompañadas de fotografías que exaltan por igual originalidad y belleza. Según una sinopsis aparecida en la página Web de Arte Actual FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), a propósito de un curso que él iba a dictar en 2016, estos son sus datos claves:

“De madre payanesa (Popayán) y padre latacungueño, ingeniero civil de la Universidad del Cauca, nació en Popayán, se educó en Quito, realizó estudios universitarios de Arquitectura en la Universidad de los Andes de Bogotá, y de maestría en Estudios Culturales y Artes Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito. Ha trabajado como arquitecto de rehabilitación patrimonial en Quito los últimos 25 años.” El título de la tesis de maestría es: “La arquitectura modernista a mediados del siglo XX en Quito como articulación preponderante del proceso de desarrollo de la imagen urbana de la ciudad”.

Ha dicho Jaime Izurieta Varea, intelectual y escritor: “Uno de los mejores de su generación. Siempre comprometido con el espíritu clásico de la arquitectura. Descansa en paz Mauricio Salgado y Vejarano. Conviene que las facultades estudien su obra como ejemplo de trabajo profundamente moderno que mantiene el concepto de la belleza objetiva, inmutable, y verdadera.”

PdP



15 / Guayaquil
II semestre 2025
ISSN 2631-2824

En memoria de Ernesto Cardenal, a cien años de su nacimiento (Nicaragua, 1925-2020)

159

Sobre el mojado camino en el que
las muchachas con sus cántaros...

ERNESTO CARDENAL

Sobre el mojado camino en el que las muchachas con sus cántaros van y vienen,
cortado en gradas en la roca,
colgaban como cabelleras o como culebras
las lianas de los árboles.
Y una especie de superstición flotaba en todas partes.
Y abajo:
la laguna de color de limón,
pulida como jade.
Subían los gritos del agua

y el ruido de los cuerpos de color de barro contra el agua.

Una especie de superstición...

Las muchachas iban y venían con sus cántaros
cantando un antiguo canto de amor.

Las que subían iban rectas como estatuas,
bajo sus frescas áncoras rojas con dibujos
los cuerpos frescos de figura de ánfora.

Y las que bajaban

iban saltando y corriendo como ciervas

y en el viento se abrían sus faldas como flores



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

Guayaquil, Ecuador

Diciembre 2025

Familias tipográficas:

Merriweather, Merriweather Sans, Uni Sans, Wingdings y Conduit

En este número los lectores encontrarán inteligentes artículos académicos sobre temas tan variados como el análisis de la novela *Mugre rosa*, de la escritora Fernanda Trías, galardonada recientemente con el premio Sor Juana Inés de la Cruz; la exploración en producciones culturales como herramientas de defensa del medio ambiente (una canción y un documental); y un análisis comparativo entre las novelas *Feria*, de Ana Iris Simón, y *Apegos feroces*, de Vivian Gornick, cuyo objetivo es demostrar el recurso de la autobiografía y el desplazamiento para trazar una cartografía crítica que interpela la crisis generacional y el malestar contemporáneo.

En nuestro dossier sobre la errancia y el peregrinaje contamos con varias valiosas colaboraciones literarias y con un reportaje fotográfico que muestra las derivas marítimas a través de mangles y mareas.

Finalmente, en el dossier se reseña uno de los más recientes libros de estudio sobre la obra de Pablo Palacio, y se rinden homenajes póstumos: uno de ellos a Ernesto Cardenal, el cura poeta.

Cecilia Velasco
Directora de *Pie de Página*