

UN CUERPO QUE TIEMBLA: ANÁLISIS POÉTICO DE *EL TEMBLOR DE LOS HUERTOS*, DE MARITZA CINO ALVEAR

A BODY THAT TREMBLES: LYRICAL ANALYSIS OF *EL TEMBLOR DE LOS HUERTOS*, BY MARITZA CINO ALVEAR

LEIRA ARAÚJO-NIETO
Universidad de Granada

RESUMEN:

Maritza Cino (Guayaquil, 1957) es una de las voces más representativas del panorama literario ecuatoriano. Tras cuarenta años de escritura, la poeta presenta en *El temblor de los huertos* (2022), una cartografía de la memoria, empleando para ello diversos elementos pertenecientes al hogar, a la geografía local, y al mundo natural. Este artículo se enfoca en analizar tanto las imágenes alusivas al cuerpo como el espacio simbólico que delimita la voz poética.

PALABRAS CLAVE:

Maritza Cino, Ecuador, literatura ecuatoriana, poesía latinoamericana, espacio, ecofeminismo.

ABSTRACT:

Maritza Cino (Guayaquil, 1957) is one of the strongest voices in the Ecuadorian literary scene. After forty years of writing, in *El temblor de los huertos* (2022), she introduces her memory's cartography, recreated through the employment of elements that belong to domestic spaces, local geography and nature. This paper analyzes how body is portrayed, as it also studies the symbolic space delimited by the poetic voice.

KEYWORDS:

Maritza Cino, Ecuador, Ecuadorian literature, Latin American poetry, space, ecofeminism.

1. Introducción

La escritura de Maritza Cino ha desafiado al tiempo, a la política y al género. Nacida en 1957 en la ciudad de Guayaquil, Ecuador, fue durante los años ochenta cuan-

do su poesía irrumpió en el panorama nacional con *Algo parecido al juego* (1983)¹. En ese momento, el escenario político estaba delimitado por el conservadurismo, la represión mediática y las redadas militares para desarmar al grupo subversivo Alfaro Vive Carajo². En el sector literario, las poetas ecuatorianas venían arrastrando durante décadas un bloqueo en los espacios culturales. De hecho, “un asunto que lastró la fertilización de la poesía ecuatoriana fue la tradicional inclusión casi exclusiva de poetas varones en círculos, antologías, publicaciones y declaraciones de principios estéticos” (Mussó, 2021: 28). Este contexto, en lugar de disuadir a Cino por temor a represalias o limitantes, la impulsó a dedicarse a la escritura poética explorando la condición femenina, lo erótico, y los conflictos que experimentaba la literatura frente al puritanismo de la época³.

Tras nueve años de silencio, en su último trabajo, *El temblor de los huertos* (2022), Cino ha revisitado algunos de sus *leitmotifs* –el deseo y el cuerpo– con la perspectiva de un asilamiento voluntario en espacios interiores, otorgando un acercamiento hacia su historia familiar; a su vez, la autora explora sus problemas físicos y las marcas del tiempo en su cuerpo adulto. La naturaleza y la casa son empleados como elementos simbólicos, muchas veces siendo incorporados animales domésticos, insectos y características climáticas del entorno.

Este análisis poético parte de los postulados teóricos de Gastón Bachelard en *La Poética del espacio* (2000), así como los conceptos explorados por Josephine Donovan en *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth* (2021), editado por Carol J. Adams and Lori Gruen.

2. Desentrañando el huerto

El poemario se estructura a través de espacios, recreando una casa que gravita alrededor de un huerto, muchas veces, mimetizándose con él. Se compone de 5 secciones: “Tramas”, con 10 poemas; “Interiores”, con 14; “Exteriores” con 15; “Puentes” con 11; y “Umbrales” con 8. Estos 58 poemas escritos en prosa poética proponen un viaje a través de cuerpos humanos y animales, reconstruyendo la historia vital de la poeta pues “en cada sección, Cino nos sumerge en los rincones de una niña/ ado-

¹ Sobre este poemario se centra el artículo: “Desacralización religiosa y denuncia social en *Algo parecido al juego*, de Maritza Cino Alvear”, publicado en el año 2020 en la revista *Cartaphilus* y citado en la sección de bibliografía.

² Activo entre 1983 y 1991.

³ Durante estos años se publicaron: *A cinco minutos de la bruma* (1987), *Invenções del retorno* (1992), *Entre el juego y la bruma* (1997), *Infel a la sombra* (2000), *Cuerpos guardados* (2009) y su *Poesía reunida* (2013).

lescente/mujer que ha trazado el camino de su vida y también el de su propio árbol familiar” (Toral, 2023: 173).

La mayoría de los textos no lleva título. Esta decisión es en sí misma una declaración de intenciones ya que “la presencia o ausencia de título es indicio de una actitud del poeta” (Luján Atienza, 199: 30). En el caso de Cino, podría implicar una preferencia por la numeración y la uniformidad en el estilo. El poemario inicia con lo que se anticipa el eje central de la primera parte del libro, el vínculo con la madre, enlazando dos cuerpos a través del mundo vegetal. En “Tramas” se lee:

entrelazadas en huertos humedecidos
mi madre y yo aprendemos a callar a decir
lo innecesario a tararear las ausencias
evitar el exceso de adjetivos que decoran la imagen
de una habitación
vacía
(Cino, 2022: 17)

Tanto la reflexión sobre la elocución, así como la duda entre decir, callar, o decir a medias, forman parte del estilo de Cino. Su voz poética es dubitativa, capaz de contradecirse continuamente. En uno de los poemas sin título la hablante lírica confiesa: “hablo no hablo digo no digo cuento no cuento callo no callo/ imagino no imagino sospecho no sospecho juego no juego invento no invento palabreo no palabreo” (Cino, 2022: 27). El lector es ubicado en un escenario en el cual se entabla un diálogo con el pasado y, especialmente, con la ausencia.

Este rasgo se refuerza con la imagen de los huertos humedecidos, insinuando la lluvia y el paso del tiempo. La habitación vacía de este inicio se modificará, pues en ella se presentarán situaciones y personas que pertenecen a la memoria de la voz poética. Por ello, “en las páginas de este poemario habita el *fantasme*” (Toral Reyes, 2023: 174), un conglomerado de personajes y deseos que se evocan:

En francés el *fantasme* no es el fantasma que conocemos en español, sino la fantasía, la fabulación mental del deseo [...] Por un lado, los poemas son *fantasmes* frente a la imposibilidad de concretar el deseo (sobre todo en los poemas donde “aparece” la figura del ser amado) y también como pequeñas apariciones en el sentido fantasmagórico que acompañan a la autora en los miembros familiares, en la vuelta a la infancia del huerto, del circo, de las fugas [...] (Toral Reyes, 2023: 174)

Consecuentemente, es importante revisar los espacios, mayoritariamente cerrados, en los cuales habitan los “fantasmas” del poemario de Cino:

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. (Bachelard, 2000: 27)

Otro dato relevante es la elección del sujeto poético, que en este caso es femenino. Esta decisión “pone al poeta en el camino de una construcción sólida y de un sistema estético claro, de lo que llamamos una poética” (Mora, 2016: 47). Por ello, podría decirse que la poética de Cino es femenina, corpórea y consciente de su lugar en el mundo. En “Viii” declara:

soy la hija más deseada
la que aparece en retratos familiares
y explora su caja de fantasías[...]
la que se acostumbró a resucitar a las hormigas
a contemplar tragaluces desde la cama
soy la madre más deseada
que se entregó al advenimiento de sus crías
la que bailó al compás de los sordos
y apostó a todas las suertes
ansiendo ser huésped en un hotel cinco estrellas
soy la hija de una madre ausente
soy la madre de una hija ausente
(Cino, 2022: 145-146)

Se trata de un poema durísimo dedicado a la madre, el cual está ubicado al final del libro, pero que conecta directamente con el poema de apertura, evidenciando una intención circular. En el aspecto formal, el retruécano se utiliza para reorganizar el sentido. Aquí, el cuerpo parte de lo ínfimo, y atraviesa lo umbilical, acentuándose en poemas donde la posición fetal se vincula al deseo de volver al inicio. En “i”, por ejemplo:

soy una poeta sin proyecto
vuelvo al vientre cada enero
celebro mis fiestas patronales
y destapo el vértigo de la última noche que recuerdo
cuando me caí del puente del río *Quevedo*
el segundo de mi infancia
huyendo de mis padres

de la pausa final
(Cino, 2022: 107)

Opuesto a este retorno festivo y pícaro, en “Tramas”, los poemas *umbilicales* se centran en la infancia y el estado fetal aparece como un mecanismo de protección:

levanto la sábana
me acuesto y apago la luz del velador:
me arropo en la noche plácida
en posición fetal
la colcha cubre la inmensidad
las almohadas me cobijan de habitantes
que aún pulsan cuando no despierto
(Cino, 2022: 19)

Los pronombres reflexivos sugieren la soledad experimentada por la voz poética, quien parece ser custodiada únicamente por los objetos. La cama se convierte en el nexo que vincula presente y pasado, transformando la habitación en un *locus amoenus*, en un espacio idealizado. Por ello, en la casa “actual” se recrea la casa materna de la hablante lírica, a la cual puede y quiere regresar:

La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función de habitar. Se *vuelve* a ella, se sueña en volver como el pájaro al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del *retorno* señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. Sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad. (Bachelard, 2000: 99)

Consecuentemente, los habitantes de este mundo onírico son acogidos porque “cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero [...] en este ambiente viven los seres protectores” (Bachelard, 2000: 30). Cabría preguntarse entonces: ¿de qué deberían proteger a la voz poética estos seres? ¿del paso del tiempo? ¿de la enfermedad?

3. Un cuerpo que padece

En el poema “Movimientos” se establece un símil entre la escalera de caracol de su casa y la particularidad de su torcedura para hablar de una columna vertebral con

lesiones y trastornos. En un poema de gran extensión, a modo de cámara que realiza un *travelling*⁴, se nos otorga un acercamiento al oficio familiar de los antepasados de la poeta:

por la escalera de caracol bajaba al mundo
parte de mi niñez y pubertad se enrollaron en sus
gradas
ella conectaba la casa con la fábrica y yo me
entretenía mirando el oficio de la pasta las
máquinas artesanales los grandes ventiladores y
palos de madera donde colgaban diversidad de
espaguetis

los empleados que iban y venían con su faena de
producción y empaque

la escalera de caracol fue mi fuga y llegada a otra
realidad el *lavoro* de la pasta el *lavoro* de la gente el
lavoro de mis abuelos que entregaron sus años para
sellar sus orígenes y nostalgias de inmigrantes
(Cino, 2022: 39)

La repetición de *lavoro* (trabajo) reproduce el eco de una palabra quizá muchas veces pronunciada en el hogar/fábrica; el mundo laboral se separa del ámbito privado únicamente mediante una escalera. La poeta “nos comparte estas ráfagas perdidas en la memoria como si deseara congelar y/o reinventar aquello que se ha evaporado con el tiempo. El poemario trae de vuelta al padre, la madre, a los abuelos” (Torral Reyes, 2023: 173-174). El negocio familiar está íntimamente relacionado con la historia del desplazamiento de sus abuelos; por esta razón, la nostalgia migrante es heredada:

Dentro de este árbol la herencia migrante toma su lugar. El poema “Movimientos” evoca el trabajo familiar, a la escalera de caracol que transporta a ese pequeño mundo privado, el de la elaboración de la pasta italiana. Maritza repite *lavoro*, *lavoro*, *lavoro*, trae la sonoridad italiana al poema, acaso, para sublevar la lengua y desempolvar las voces ancestrales [...] La nostalgia migrante heredada lleva a la poeta a preguntarse por las escaleras, con sus estructuras variadas y su difícil ascensión. La cuesta que lleva a una cima no le interesa, se decanta por la horizontalidad, por la idea de calma que es desde donde la poeta escarba bajo sus pies. Por eso la cama se vuelve su santuario, el lugar de descanso, de la reflexión y la desidia. El espacio del pensamiento. A la cama y a la casa, dice Maritza, siempre se vuelve. (Torral Reyes, 2023: 174)

⁴ Movimiento que consiste en desplazar la cámara en sentido horizontal para acercar o alejar al sujeto que está en el plano cinematográfico.

Las escaleras se convierten en el centro de esta sección del poemario. Aquí, la voz poética les añade nuevos significantes vinculados a las tradiciones familiares, como cuando relata: “deambulé por otras escaleras tediosas e infinitas/ numeraba cada grada de ese ascenso y descenso/ ochenta y ocho escalones para llegar cada domingo/ a la casa de mi bisabuela en el barrio de las Peñas⁵” (Cino, 2022: 39-40). Otras veces, describe viajes en los cuales el punto en común es la presencia de escaleras y cómo estas se convierten en impedimentos para conocer diversos monumentos. Quizá por ello, finalmente confiesa:

siempre rechacé las escaleras
representaban una prueba de esfuerzo para mi
columna que empezaba a resistirse
un esfuerzo gimnástico que me exigía lo que a ratos
no podía ni quería dar ni hacer
(Cino, 2022: 40)

Tras ello, se remata el poema con el sentimiento opuesto, diciendo: “me gustan los territorios planos me dan estabilidad/ la planta baja de donde ahora vivo está muy distante/ de la antigua casa y de la escalera de caracol donde/ bajé al mundo y mi abuelo dejó su vida” (Cino, 2022: 41). Nuevamente, se manifiesta una intención circular, esta vez, enlazando el mundo de los vivos con el de los muertos. En este ciclo de la vida, se presenta un cuerpo que padece y, si bien las escaleras fueron el primer elemento simbólico en utilizarse para ello, en la mitad del poemario las sillas tomarán el relevo:

las sillas son mi afición
en ellas logré suspenderme
por un tiempo y con el tiempo fui
selectiva al escogerlas
pasé por sillas propias y ajenas
silla de niña precoz con respaldo
capotas regulables
a la que no me acomodé

invadí una silla de reina
pero no la de juegos infantiles
más bien de reina grande que abdicó
prematuramente
(Cino, 2022: 43)

⁵ Barrio emblemático de la ciudad de Guayaquil.

Con marcada ironía, se reemplaza la necesidad por la “afición”, brindando como pista la palabra “tiempo”, la cual se evoca la permanencia de una condición que requiere un soporte para la espalda. La hablante lírica no disfraza esta realidad, sino que juega con ella. Este rasgo de humor normaliza el progresivo deterioro físico:

en los últimos tiempos
he pasado de una silla ergonómica
a una silla de ruedas
aunque también me acomodo
por necesidad laboral a una de oficina
me desplazo
las regulo las reclino

hay una silla de espera que me espera
una silla mecedora
que va y viene con el viento
con la gravedad de las caídas
que apoltrona las ideas
y más que un artilugio en el espacio de la casa
se convierte en reflejo de la sombra
(Cino, 2022: 45)

Esta sombra que se menciona es el vestigio de la presencia de un cuerpo que padece y que se delimita y visibiliza a medida que la voz poética recuerda. Aquí se ratifica que “el cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” (Le Breton, 2002: 14). Para representar al cuerpo, en el poemario se buscarán siempre nuevas formas, muchas de ellas vinculadas al mundo animal, pero, sobre todo, vegetal.

No es fortuito que el paso del tiempo se asocie a la podredumbre, ya que la conciencia de muerte es uno de los principales tópicos que trabaja Cino y en sus poemarios hallamos con frecuencia “el nihilismo, la conciencia de Eros y la presencia del Tánatos” (Araújo-Nieto, 2020: 12). En el mundo natural, la cercanía de la muerte se palpa a través del moho, de las hojas que caen, de lo que se pierde con el paso de las estaciones y las mudanzas. En efecto, en un poema titulado “mudanzas”, la voz poética lo describe:

los libros fueron transformándose en polillas
en cada mudanza fui perdiendo un poco de ellos
sin pena ni nostalgia me convertí en mala madre

los abandoné en cada casa
los aboné en cada casa
en cajones en cartones en repisas
en el baño en la cocina
en los rincones de mi cuarto
debajo de la cama
(Cino, 2022: 51)

En esta primera parte del poema, en apariencia, es el descuido la causa del deterioro de la biblioteca. No obstante, y en contraste con estos versos, la hablante lírica revelará inmediatamente después una actitud menos benévola frente a sus libros:

me convertí en mala madre
me alejé de sus cortezas y texturas
de subrayados y de notas
de los registros que se borran con el moho
los dejé entre larvas y silencio
entre mariposas moribundas
(Cino, 2022: 51-52)

La pulsión opuesta, el eros, será traída a colación de manera pasiva, enunciado en sueños y escenarios imaginarios. En el poema llamado “Sueño”, repleto de voluptuosidad, aparece una apología al goce solitario:

y sin hábitos domésticos asistí a una mesa vacía
con un florero sin flores
rodeada de retratos
cené una comida exquisita
imaginando el deseo me desvestí poco a poco
puse la ropa en su sitio y dormí mansamente
(Cino, 2022: 55)

El deseo es un divertimento anticipado a través de los sentidos. Esta estrofa cargada de oxímoron, con un florero sin flores y hábitos no-domésticos en una mesa familiar, es fundamental para dotar de redondez al personaje que se presenta. Si “las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona” (Le Breton, 2002: 8), para esta voz dubitativa, es necesario graficar la contradicción, hacer y detenerse, o desvestirse para dormir a pesar del deseo subyacente.

En este sentido, los objetos cobran importancia en el poemario como elementos simbólicos asociados a la psique porque “son verdaderos órganos de la vida psico-

lógica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad” (Bachelard, 2000: 83).

En cuanto al carácter ficcional del poemario, este se irá marcando a lo largo del libro a través del tono confesional en primera persona y el detalle de hechos y lugares de la ciudad de Guayaquil. Cino propone un recorrido, es decir, traza un itinerario para el lector ya que “casi todos los apartados llevan el nombre de un espacio o evocan la idea de espacialidad” (Zapata, 2023: 197). Esto implica que el “yo” lírico posee una intención narrativo-descriptiva, refugiándose en la libertad de la prosa para dibujar el espacio. Este texto se convierte entonces en una “cartografía poética de los recintos domésticos” (Zapata, 2023: 198).

Por ende, encontramos en la sección “Interiores” enjambres poéticos y concatenaciones de imágenes potentes. Un ejemplo de ello está en el poema “trance”, donde la voz poética disecciona sus temores: “desarticulo las partículas de los sueños/ voy armando esa unidad posible/ esos fragmentos que fluyen desde cualquier punto/ y se transforman en círculos de lluvia” (Cino, 2022: 63). Es destacable la actitud de la hablante lírica, despojada ya de la pasividad y dispuesta a encontrar en sueños una explicación, un registro de la memoria.

4. Un temblor animal

Posteriormente, la alusión a los nervios, al insomnio y a la irregularidad del ritmo circadiano empujarán a la voz poética hacia los espacios-refugio; consecuencia lógica de la visión que se presenta de la casa, de la cama, del sueño:

La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha *vivido el ensueño* se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas. (Bachelard, 2000: 29)

Por momentos, surgen metáforas casi impenetrables rematando los versos, como: “lágrima del vientre/ guiño el bufón/ intriga del fonema” (Cino, 2022: 64). A veces, incluso somos testigos de lo que ocurre cuando la voz poética ve su sueño trastornado, como en el poema “Despertar”:

fue así como el insomnio alteró mis neuronas
descompensó la vía más segura
ante el devenir
perturbó las ondas beta y la lucidez
empezó a caer en un trampolín pausado
a ser pieza de ajedrez
que combate con lentitud
en un tablero sin respuesta
en el estímulo nervioso del despertar
(Cino, 2022: 65)

Hay una distancia que se crea entre hablante lírica y lo que acontece dado que, en apariencia, se limita a detallar caracterizar su estado. En “lapsus”, incluso, se grafica un estado similar a la alienación:

y como si el despertar no fuera
tuve que lidiar con la rutina y sus faenas
con lagunas mentales
y *lapsus brutus*
dormirme por instantes en pleno día
acariciar el mundo con un dedo amorfo
(Cino, 2022: 67)

Es entonces cuando descubrimos el verdadero temblor. Y, para poder introducirlo, la voz poética recurre al mundo natural, pues fauna y flora darán forma a las sensaciones corpóreas, como en caso de “iii”

déjame permanecer
entre avispas que merodean por mis ojos
para encontrar algún sentido al dolor que
desconozco
déjame pensar en algo diferente
como la oxigenación del mar y las especies
(Cino, 2022: 79)

Las avispas se convierten entonces en la metáfora de una crisis, por ello, a partir de este momento, aparecerán en reiteradas ocasiones, siempre asociadas a un ruego de la hablante lírica, quien pide: “déjame salir de la caverna entre avispas que merodean por mi cuerpo [...] déjame atravesar el desconcierto/ con las avispas que agujonean/ aquí abajo” (Cino, 2022: 80). El zumbido confunde, el agujijón, lastima;

a través del dolor, Cino *corporeiza* su poesía. Como indica Vicente Luis Mora: “si en los vates varones la identidad escindida parece un *topos* poético, una mera línea temática, en las mujeres se ajusta más a una desgarradura vital” (2016: 263)

El malestar parece imposible de describir a través de lo humano, por ello, la hablante lírica recurre al mundo natural para expresarlo. A partir de allí, aparecen distintos insectos, como en “v”: “isla de hormigas en un territorio quieto/ con sus antenas en mi nido” (Cino, 2022: 115); mientras en “x” expresa: “entendí que el letargo es un alacrán agónico/ anestesiado/ que resucita en la caída” (Cino, 2022: 126). Avispas, hormigas y alacranes son naturales del entorno tropical de la autora, quien, aprovechando sus cualidades y empleando epítetos, precisa y especifica las sensaciones del cuerpo.

Como “el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción” (Le Breton, 2002: 9), la distinción del cuerpo presente en el poemario se da por las contracciones, los temblores y hormigueos que experimenta. El porqué de la elección de formas de vida, no-humanas, para ello, puede encontrar respuesta en la ética del cuidado ecofeminista. Esta plantea que, al situarnos junto a otras formas de vida e integrarlas en nuestra forma comunicativa –en este caso, la escritura poética– logramos escucharlas y escucharnos, hallando nuevos vehículos expresivos:

[...] Care theory means listening to other life-forms regardless of how alien that may seem to us and incorporating their communications into our moral reaction to them. In other words, even if we don't feel the cuddly warmth we might toward a human infant –presumably the paradigmatic experience in care theory– we nevertheless can read other creatures' language on the principle of homology, for their nonverbal language is very much like ours. In the case of snakes and spiders, for example, we can see by their body language (which is homologous to ours) that they experience terror and anxiety, that they shrink away from sources of pain, that they want to live. We must respect their wishes in any human decision-making about their condition. (Donovan, 2021: 56)

Al ser una propuesta que “se centra en las necesidades de las personas que están en una situación de vulnerabilidad, dependencia, etc.” (Ramos Pozón, 2011: 109), brinda respuesta a las preocupaciones de la hablante lírica. Cabe destacar que las prácticas del cuidado “either maintain, promote or enhance the health (well-being, flourishing) of relevant parties, or at least do not cause unnecessary harm to the health (well-being, flourishing) of relevant parties” (Warren, 2000: 115). A su vez, hay una suerte de reflejo o condición especular que la voz poética crea entre ella y los animales a través de imágenes de dolor identificables, como sonidos o movimientos de la fauna tropical de su ciudad natal.

Partiendo de que “es en la corporeidad humana donde se encuentran las partes naturales y sociales. En la naturaleza, el ser humano podría, por tanto, (re)conocer-se” (Holland-Cunz, 1996: 169). En consecuencia, los nexos que permiten establecer analogías se basan en las sensaciones compartidas entre especies:

The underlying premise here is that one of the principal ways we know is by means of analogy based on homology. If that dog is yelping, whining, leaping about, leaking an open cut, and since if I had an open wound I know I would similarly be (or feeling like) crying and moving about anxiously because of the pain, I therefore conclude that the animal is experience is the same kind of pain as I would and is expressing distress about it. (Donovan, 2021: 62)

Asimismo, lo animal también se emplea como metáfora de la enfermedad, la cual es, en apariencia, ubicua. En el poema “xii”, este, ya personificado, no huele, sino que “olfatea”. A su vez, recibe distintos atributos compartidos entre ambas especies, pues convalece y adquiere procesos mentales humanos que lo convierten en una posible amenaza:

el malestar siempre ha estado ahí
convaleciente
comiéndose el arbusto del paisaje
a manera de sospecha
ha olfateado los fillos del dolor
destruyendo el aire que gotea
la masa muscular de calles y avenidas
el gesto singular de la violencia
(Cino, 2022: 97)

El mal arrasa el paisaje natural e invade la vida en la ciudad. Pasta, porque para representar simbólicamente al temblor se emplea un caballo, el cual, vuelve a aparecer en el poema “vi”:

escucho su galope y mis sentidos se extienden
pienso en su resistencia y majestuosidad
en sus patas hendidas y el pasto que lo alimenta

sus ojos laterales y diurnos revelan su temor y
temblor
(Cino, 2022: 118)

Entre el retruécano y el polisíndeton, se introduce sutilmente una nueva emoción para la voz poética: el miedo. Al salir de sí, extenderse hacia la ciudad y abandonar la “casa-refugio”, la pérdida de seguridad se vuelve palpable porque esta es mucho más que una casa natal, es “la unidad con la memoria y la madre, de la unicidad, la pertenencia y la identidad familiar, y la ciudad como el lugar inestable, movedizo, el espacio de la diferencia por antonomasia, en perpetua transformación y disputa social” (Zapata, 2023: 199). Quizá por esta razón, en la sección de “Puentes”, se crea un vínculo entre lo que podríamos llamar “el mundo de afuera” y “el mundo de adentro”.

Las medidas que toma la voz poética para contener el malestar son muchas, y, entre ellas, se encuentran los fármacos y las clínicas. En el poema “x” confiesa:

en la estación de reposo
se atenuó el miedo
encerrada
vigilada
medicada
me refugié en la liturgia de las horas
dormí con otros
comí con otros
tributé con otros
no me sentí encerrada en la rutina
de los otros
cierta lucidez me tocó como inspiración cautiva
como delirio *in extremis*
(Cino, 2022: 125)

La alteridad, destacada a partir de la epífora, otorga calma y sosiego, quizá porque atenúa la soledad y refuerza la noción del “yo” lírico, quien abraza su estado. Como “lo otro es también una autoconciencia; un individuo surge frente a otro individuo” (Hegel, 1966: 115), al salir de sí, este “yo”, sin integrar un colectivo, puede reconocerse, tanto en la sensatez, como en la enajenación. Asimismo:

La alteridad supone, como teoría, una explicación de los vínculos constitutivos entre el *yo* y los *otros*. Esos vínculos se manifiestan de forma diversa: a través de la versión biológica y psíquica a los demás, la ayuda, la interacción, la convivencia (es decir: el *ser con otro* como dato básico de la realidad humana), el imperativo ético, la justicia [...] (Ruiz de la Presa, 2005: 10-11)

Fuera del entorno familiar, estos “otros” que aparecen y con los cuales se comparte espacio temporal, distraen a la voz poética durante esta etapa-puente. Aún más, la “estación de reposo” se convierte en un espacio que logra unir presente y pasado. En “vii”, uno de los últimos poemas de “Puentes”, se dibuja, a través de una ficticia terapia psicoanalítica, la casa familiar.

el puente me recuerda al diván
donde nunca estuve ni reposó mi inconsciente
el olvido una mínima permanencia
donde todos vamos sin ofrendar nada a cambio
remover el equipaje de la infancia
dejarlo en el zaguán del barrio del sur
acompañar a mi madre por última vez
despedirnos con una vela encendida
no poder retener su imagen
ni el tamaño de lo absoluto
(Cino, 2022: 119)

Los versos intercalan palabras que comienzan con la letra “d”, que, sin una aparente premeditación, van marcando desde el inicio un ritmo similar al de una letanía. Innegablemente, este recurso sonoro en el texto: “se trata de un cantar distraído, que sigue de oídas (sin partitura) el ritmo de la memoria, pero que a su vez registra las noticias del cuerpo y de los afectos (siempre entretrejididos) cuando su voz atraviesa el presente, la ciudad, el mundo” (Zapata, 2023: 197).

El barrio del sur de Guayaquil, junto con el zagúan, elemento típico de la arquitectura de las casas antiguas de esta ciudad, delimitan el recuerdo. La madre reaparece gracias a esta evocación cartográfica pues “en ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante” (Bachelard, 2000: 31). Se puede afirmar entonces que:

El temblor de los huertos es también un mapeo de los parajes del Guayaquil de su infancia y de su vida cotidiana, actual, siempre transfigurado o resignificados por su acción poética, es decir, por los desplazamientos topológicos y corporales que opera la hablante en su travesía real o imaginaria por el espacio-tiempo de su memoria familiar y urbana. (Zapata, 2023: 198)

Finalmente, en “Umbrales”, la voz poética revela el deseo de dominación de sí misma, de poder habitar la casa-huerto y ver crecer en ella nuevas formas de vida, nuevos estadios del “yo”. En “vii” declara:

recluí en una jaula a los pájaros fantasmas
expulsé a la fiera
conseguí descansar de su asedio
extenderme como una araña
disfrutar de mis presas
acicalarme a mis anchas

en la última parada
todo resultó tan perfecto
pude bañarme en aguas termales
dejar de lado los fármacos/ disipar mis manías
como cuando era una araña fantasma
que abrazaba a la fiera
y mataba a los pájaros
(Cino, 2022: 143-144)

El símil de la araña manifiesta la conversión de presa a depredadora. En este último despliegue de violencia, se constata una transformación y, para demostrarlo, utiliza la capacidad de dar muerte como seña. La fiera, que engloba simbólicamente todo aquello que la lastima, es expulsada. Oficialmente, la voz poética está a salvo.

5. Conclusión

La prosa de Cino parte de la distancia pues, a través de ella, la voz poética frena ejerce control sobre fondo y forma, frenando el desborde emotivo; a pesar de ello, el tono íntimo y el desglose de acontecimientos otorga continuamente la sensación de cercanía. Se puede afirmar que la poeta: “expresa su verdad personal con una sabia combinación de austeridad expresiva y eficacia emotiva, sin ningún parapeto intertextual ni paratextual, sin referencias cultistas ni malabarismos verbales” (Zapata, 2023: 197). A su vez, en el poemario se recurre al mundo animal para poder traducir el dolor y los malestares del cuerpo, convirtiendo un caballo desbocado en una alegoría del terror, y manifestando síntomas a través de los insectos del huerto. La libertad es el no-padecer del cuerpo, el cual aparece sin ser nombrado.

El mundo onírico es fundamental en el texto, ya que el no-tiempo del sueño permite retrotraer al presente distintas imágenes del pasado, utilizando como medio los espacios de la casa y sus respectivas connotaciones. El oficio poético es vital para poder recorrerlos pues “en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa” (Bachelard, 2000: 29).

A pesar de que “el huerto en este libro es una entidad más simbólica que física” (Zapata, 2023: 198), la materialidad del poemario surge de las descripciones, enumeraciones, pero, especialmente, de la inclusión de elementos del mundo natural. Sin grandilocuencia, Cino reconstruye sus recuerdos en una casa en la cual tiempo y espacio se vuelven flexibles, atravesando los límites del lenguaje y las barreras entre especies.

Bibliografía

- Araújo-Nieto, Leira (2020). “Desacralización religiosa y denuncia social en Algo parecido al juego, de Maritza Cino Alvear”. *Cartaphilus: Revista de investigación y crítica estética*, 18. <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.448301>
- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina Champoucin. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cino, Maritza (2022). *El temblor de los huertos*. Buenos Aires, Ediciones El Camino.
- Donovan, Josephine (2021). “Caring to dialogue: Feminism and the Treatment of Animals”. En Adams, Carol J. y Lori Gruen (eds.). *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. New York, Bloomsbury, 141-160.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1966). *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces con colaboración de Ricardo Guerra. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Holland-Cunz, Barbara (1996). *Ecofeminismos*. Madrid, Cátedra.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Luján Atienza, Ángel Luis (1999). *Cómo se comenta un poema*. Madrid, Síntesis.
- Mora, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Mussó, Luis Carlos (2021). *La poesía ecuatoriana entre finales del siglo XX y el siglo XXI* (Tesis doctoral). Universidad de Alicante, Alicante.
- Ramos Pozón, Sergio (2011). “La ética del cuidado: valoración crítica y reformulación”. *Revista Laguna*, 29, 109-122.
- Ruiz de la Presa, Javier (2005). *Alteridad. Un recorrido filosófico*. Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

- Toral Reyes, Santiago (2023). “El temblor de los huertos, poemario de Maritza Cino”. *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales*, 54, 173–175. <https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.10>
- Warren, Karen J. (2000). *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It is and Why It Matters*. Maryland, Rowman & Littlefield Publishers.
- Zapata, Cristóbal (2023). “El temblor de los huertos de Maritza Cino Alvear”. *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, 72, 196-199.