

DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2023.7.1.7>

**Leira Araújo-Nieto<sup>1</sup>**  
*Universidad de Granada*  
*España*

**¿UN CANTO O UN GRITO?  
EL DIÁLOGO INTERIOR DE LA VOZ POÉTICA EN  
CANCIONES DESDE EL FIN DEL MUNDO,  
DE YULIANA ORTIZ RUANO**

**Resumen**

El presente trabajo pretende evidenciar la utilización del monólogo interior y del diálogo de las distintas voces representadas por el sujeto lírico en *Canciones desde el fin del mundo* (2021), de la poeta ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano (Esmeraldas, 1992). El objetivo de ello es identificar cómo Ortiz, habituada a trabajar temáticas como la condición negra, la marginalidad, y la poesía como refugio, utiliza estos recursos para edificar un mundo simbólico y sonoro. A su vez, nos proponemos analizar cómo la voz poética, a través de distintos mecanismos literarios, es capaz de convertir cada poema en vestigio de los conflictos raciales, ideológicos y culturales a los que se enfrenta la autora.

Este texto es un ejemplo de cómo el problema de la identidad de las poetas hispanoamericanas atraviesa la construcción poética, nunca completamente desligada las nociones de raza y género. El principal apoyo teórico para este artículo ha sido el trabajo de Eduardo Aznar Anglés en *El monólogo interior* (1996) y *Poema y Diálogo* (1993), de Hans-Georg Gadamer. A su vez, *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad* (1978-2015), de Vicente Luis Mora, ha sido esencial para el análisis del yo lírico y su reflejo textual.

A través de los poemas de Yuliana Ortiz, descubrimos un grito de guerra cuyo fin es la denuncia de los distintos abusos perpetuados hacia el cuerpo de la mujer negra. En consecuencia, el acercamiento del yo lírico parte de la poesía semántica, la cual utiliza la ambigüedad del discurso para ensanchar el contenido simbólico de los significantes vinculados a lo humano, lo animal y lo sonoro.

**Palabras clave:** Ecuador, Feminismo negro, Decolonialismo, Poesía, Marginalidad.

---

<sup>1</sup> [leira@ugr.es](mailto:leira@ugr.es)



**A CHANT OR A WAR CRY?  
THE INTERNAL DIALOGUE OF THE LYRICAL VOICE IN  
CANCIONES DESDE EL FIN DEL MUNDO,  
BY YULIANA ORTIZ RUANO**

**Summary**

This article aims to reveal the use of the dialogue between the different voices performed by the lyrical subject in *Canciones desde el fin del mundo* (2021), by the Ecuadorian poet Yuliana Ortiz Ruano (Esmeraldas, 1992). We intend to identify how Ortiz, habituated to write about topics such as Black Womanhood, Marginality and Poetry viewed as a shelter, disposes of these literary devices in order to build her own sound and symbolic universe. In addition, we seek to analyze how the lyrical voice, through different literary mechanisms, can turn each poem into a remainder of the racial, ideological, and cultural conflicts that the author experiences in real life.

This poetry book is an example of how social identity conflicts within the Hispanic American Poets' work breaks through the poetic construction, which is never completely detached from the topics of genre and race. The theoretical framework for this paper is based on *El monólogo interior* (1996), by Eduardo Aznar, and Hans-Georg Gadamer's *Poema y Diálogo* (1993). In addition, *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad* (1978-2015), by Vicente Luis Mora, has been a crucial work regarding the study of the lyrical speaker.

Our findings led to the conclusion that the chants within Yuliana Ortiz's book are transformed into war cries in order to expose the abuse towards black female bodies. To this end, we link the lyrical voice's approach to semantic poetry, which uses ambiguity to amplify the symbolic content of the signifiers, whereas they are related to human, animal or sound elements.

**Key words:** Ecuador, Black Feminism, Decolonial, Poetry, Marginality.

## 1. Introducción

En este artículo nos proponemos analizar el diálogo de las voces que representa el sujeto lírico del poemario *Canciones desde el fin del mundo* (2021) de Yuliana Ortiz (Esmeraldas, Ecuador, 1992). Este texto vio la luz en España de la mano de Libero Editorial, permitiendo la internacionalización de una autora que lleva media década diseccionando su mundo interno para hablar de la cultura afrodescendiente, la marginalidad, y de la poesía como refugio y memoria. A través de distintos «cantos», la voz lírica de Ortiz lucha por la construcción de su identidad en cuanto la voz se reconoce como mujer, negra y poeta.

Prolífica y aparentemente ubicua gracias a las múltiples ediciones de sus poemarios, incluidos *Sovoz* (2016) y *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* (2021)<sup>2</sup>, Ortiz es a

<sup>2</sup> *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* ha sido editado por la editorial chilena Ediciones del Cardo en 2021 y por Amauta&Yaguar en Buenos Aires en 2022. *Canciones desde el fin del mundo* también fue previamente publicado por Amauta&Yaguar en 2018 y por Kikuyo Editorial en Quito en 2020; sin embargo, la edición

su vez cofundadora del colectivo cultural *Afroarte* y ha sido miembro de distintos grupos de investigación académica relacionados a la cultura afro en Latinoamérica y el Caribe. Con respecto al tiraje de su obra –así como la decisión de editar en España su último poemario– Ortiz ha afirmado que publicar en otras regiones es un gesto intencional, pues la difusión de su trabajo a nivel nacional se ha visto afectada por no pertenecer al sector «blancomestizo» de su país de origen:

Ecuador es un país de castas, y los espacios literarios no distan de esa lógica. Las editoriales tienen una preferencia de publicaciones de personas blancomestizas y mi escritura ha encontrado nicho en otros lugares, tal vez por la ausencia del preconceito de cómo se debe escribir siendo afro [...] Me interesa que las editoriales puedan darse el tiempo de mover lo que escribo, ya que en Ecuador, tener un cuerpo negro es ser leído con condescendencia, por ello, una editorial debe saber cómo lidiar con esas maneras. Por suerte, las dos editoriales que han acogido mi obra en Ecuador tienen bastante claro el panorama y han sido experiencias gratificantes. (Ortiz 2022)

El sistema de castas al que alude Ortiz hace referencia directa al hecho de que, si bien «en la provincia de Esmeraldas, se estima que 60% de la población es negra» (Guevara et al. 1998: 123), la exclusión de la comunidad afroecuatoriana es notable tanto en dicha provincia como en el resto del país. Este fenómeno social se ve altamente influenciado por un marcado regionalismo ecuatoriano, justificado a su vez por la separación geográfica.

La presencia de las cadenas montañosas andinas en un espacio tan pequeño ha sido permanentemente responsabilizada del poco sentido de unidad «nacional» entre los ecuatorianos, que albergan acentuados sentimientos regionalistas manejados a conveniencia por grupos de poder antagónicos. La historia, sin embargo, demuestra que más que por la fragmentación geográfica, el regionalismo es consecuencia del tipo de economía radial impuesto por el sistema colonial que había dividido la antigua Real Audiencia de Quito en tres centros neurálgicos, con diferentes contextos socioeconómicos y, consecuentemente, diferentes intereses. Los centros urbanos centralizadores de estas tres regiones fueron desde el principio: Quito, Guayaquil y Cuenca. (Traverso 1998: 95)

La realidad social evidencia que, incluso tras el Primer Grito de Independencia Americana en 1810, la influencia de la mirada europea nunca abandonó el territorio ecuatoriano pues permanecía arraigada en el inconsciente colectivo, reproduciendo el sistema de castas de la colonia.

---

publicada por Libero Editorial en Madrid durante 2021 fue la elegida para este artículo por ser la más reciente y de mayor difusión a nivel internacional.



A más de la evidente idealización y apología de lo europeo se da también la alusión peyorativa a las raíces indígenas, que, como ya sabemos, no era novedad entre las representaciones sociales de la elite criolla. De hecho, la inferioridad de la «raza» indígena había sido desde la Colonia, el mejor argumento para justificar su esclavitud, explotación y eventual exterminio. (Traverso 1998: 62)

A pesar de ello, las nociones de interracialidad y mestizaje se han ido «borrando» de la historia nacional e hispanoamericana. Este contexto sociohistórico es crucial para acercarnos al texto de Ortiz ya que lo colonial o «la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, de una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros» (Quijano 2019: 260) ha permeado la estructura social de la autora. Por esta razón, es necesario revisar su escritura a través de una mirada *decolonial*, es decir, una mirada que reconoce que:

[E]l capitalismo global contemporáneo resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007: 14)

Si bien la construcción de la identidad es un conflicto perenne en la poesía latinoamericana, al ser Ortiz parte del colectivo afro, su empuje creativo está continuamente atravesado por el activismo decolonial. A pesar de ello, su poesía traspasa el aspecto teórico y es en ella donde residen las claves de su persona social y literaria:

Toda existencia negra es decolonial, no hace falta que sea visible o literal. Caminar en una calle del mundo, llevando un cuerpo negro es decolonial. La *polis* no estaba pensada para que hiciéramos con ella, sino para que sirviéramos. Sin embargo pienso que la palabra decolonial aún es una correspondencia obvia dada por el norte global. Mi escritura es palenquera, raizal, cimarrona, inútil e imperceptible. (Ortiz 2022)

En esta escritura «palenquera»<sup>3</sup>, el diálogo interior recrea los conflictos raciales, ideológicos y culturales en distintas estrofas coreadas o entonadas por distintas voces. De esta manera, Ortiz utiliza la creación poética para diseccionar el miedo y transformarlo.

El objetivo de este trabajo es evidenciar cómo Yuliana Ortiz Ruano utiliza los distintos recursos del monólogo interior en la escritura poética para dialogar con los actores sociales de su mundo lírico. A su vez, nos proponemos revelar cómo las nociones de raza y género atraviesan este poemario, convirtiendo cada canto en un llamado, articulando simbólicamente un entramado que revela las inquietudes de la figura

---

<sup>3</sup> Ortiz se refiere a los palenques o asentamientos de resistencia y organización de los esclavos rebeldes.

femenina en la realidad latinoamericana. Para identificar los distintos elementos líricos dentro del poemario, hemos realizado este análisis a través de la propuesta teórica de Eduardo Aznar Anglés en *El monólogo interior* (1996) y de Hans-Georg Gadamer en *Poema y Diálogo* (1993). En cuanto a la elección de la voz poética de Ruano, también ha sido clave la incorporación de los conceptos analizados por Vicente Luis Mora en *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad* (1978-2015), pues a pesar de ser Ruano una poeta latinoamericana, dentro de su escritura hay puntos en común con las estrategias líricas del panorama español.

## 2. El monólogo interior y el canto a la muerte

Al adentrarnos en los cantos de Yuliana Ortiz, nos convertimos en testigos de un mundo que se presenta resquebrajado. En su diálogo interior, es decir, el de la voz consigo misma, evidenciamos un sujeto lírico que transita de lo individual hacia lo colectivo de manera progresiva, con algunas digresiones y apóstrofes hacia distintos interlocutores, especialmente, hacia su padre.

E. Aznar (1996: 47) considera que «tanto el poema en prosa como en verso pueden ser considerados como precedentes del monólogo interior»; bajo esta mirada, los cantos a diseccionar no solo preceden, sino que incitan a la voz poética a transitar del monólogo al diálogo, usando distintos recursos retóricos y tópicos. El *Ubi Sunt*<sup>4</sup>, tópico ligado al conflicto existencial, la melancolía y el dolor, empieza a manifestarse en el «Canto IV», donde, en primera persona, se comienza a describir la alienación del entorno:

Con el corazón  
envuelto en una manta:  
al pie de un hombre  
le ha crecido boca.

Me quedo  
en medio de la trifulca  
escuchando el canto.

El hombre  
tiene el rostro apático  
pero sus pies están gimiendo.

---

<sup>4</sup> Tópico que se popularizó en el medioevo y que proviene del *Libro de Baruc*, escrito en el siglo II a.C. Significa: ¿Dónde están? o ¿Qué fue de...?



La gente  
no puede oírlo  
yo  
puedo oírlo.

Mi corazón en la manta  
late al ritmo del músculo hueco,  
tengo miedo de que explote. (Ortiz 2021: 22)

La quietud de la escena coloca al lector en una situación de observador pasivo, quien a su vez es testigo de la indiferencia del hombre y del gentío, pues nadie parece inmutarse ante el diálogo que se establece entre el pie del hombre desconocido y la voz lírica. A partir de ese encuentro, podemos advertir una queja hacia el individualismo, reforzado por un tono solitario, el cual se acentuará a lo largo del texto.

En el plano simbólico, la violencia que se ejerce en el poema es visible únicamente para quien la recibe, reflejando la impotencia ante la parte de un cuerpo que la oprime y empuja. Sinécdoque de cuerpo, este pie, podría simbolizar la fuerza del hombre en sociedad y cómo a través de una acción aparentemente minúscula, es capaz de infligir dolor.

El corazón marca un compás que es realmente una alarma, el aviso del estallido de una bomba. Sumado a ello, la voz y, en general, el sentido auditivo, aparecen como elementos centrales en el poema. De hecho, se nos sitúa en medio de una trifulca, una discusión de varias voces. El canto, imposible de escucharse en medio de tantos otros gritos, susurros y vociferaciones, empieza aquí su recorrido textual y sonoro, pero ¿cuál es el entramado simbólico que une estas locuciones?

Quizá se trate de una suerte de invitación colectiva, de arenga establecida desde las primeras páginas. La voz parece invitarnos a cantar, a encontrar nuestro propio tono para unirnos a ella. H. Gadamer (1993: 145) podría aclarar este nexo de una manera poética:

La palabra «texto» designa, en sentido propio, un tejido, un todo inseparable compuesto de meras hebras sueltas. De la misma manera en el poema, de muchas palabras y sonidos resulta una unidad que se distingue precisamente por la unidad del tono [...] hay que encontrar el tono del poema y transportarlo correctamente al oído. A decir verdad, ese tono debe estar ya en el oído de todos, para que quien lo recita pueda, en cierto modo, limitarse a decirlo en voz alta lo que todos oyen interiormente. Pues eso es un poema: el estribillo del alma. En el estribillo todos cantan en coro.

En esta misma línea, podemos observar que es el mismo yo lírico quien decide anunciar un deseo de colectividad. Este tipo de hablante es lo que Vicente Luis Mora (2016: 86-87) identifica como «yo sociológico»:



[E]ste *yo sociológico* tiene puntos de contacto con el *yo fluido* [...] con la variante de que la contemplación sobre el mismo no se opera desde la primera persona del singular, sino desde una tercera del singular que cobija la primera del plural. Su función performativa no es muy diferente de la que introdujo en su momento el monólogo dramático anglosajón, con la salvedad de que, en este caso, el sujeto del monólogo no sería una persona en concreta, sino un conjunto indistinto de personas relacionadas por algún mínimo común denominador de orden sociológico.

Bajo esta luz, en el tono confesional de la voz subyace la pertenencia o conciencia de pertenencia a un grupo específico. Esta hipótesis se confirma cuando, en el «Canto V», se realiza una suerte de confesión utilizando la primera persona del plural en lugar de la primera persona del singular:

Tenemos miedo.  
El miedo es un dragón de Komodo  
con doscientas lenguas.

Ya no tiene sentido huir,  
escondo la manta en mi mochila  
y avanzo  
junto al deshaucio de mis coterráneos.

Con el corazón envuelto en una manta:  
la tierra que dejamos atrás  
es un rin gong.  
Su sonido ensordece. (Ortiz 2021: 23)

Nuevamente, somos testigos de la quietud del ambiente, mas en este caso, es la anticipación de un peligro inminente. En efecto, el tiempo verbal presente sitúa todos los eventos en un futuro, añadiendo suspenso a lo que se narra entre los versos. La primera línea se convierte entonces en una declaración en la cual el miedo es metaforizado utilizando un dragón, figura mítica relacionada a lo monstruoso y al inicio de las batallas. Acorde a J. Cirlot (1992: 175) podemos hallar en los dragones:

[U]na suerte de confabulación de elementos distintos tomados de animales especialmente agresivos y peligrosos, serpientes, cocodrilos, leones y también animales prehistóricos [...] El dragón es, en consecuencia, «lo animal» por excelencia mostrando ya por ello un aspecto inicial de su sentido simbólico, en relación con la idea sumeria del animal como «adversario», en el mismo concepto que luego se atribuyó al diablo.



Consecuentemente, el miedo será combatido por este «yo» colectivo. Ortiz elige un dragón de Komodo para su lucha, acercando el mito a la realidad del animal indonesio y expandiendo las fronteras geográficas de su texto, pues el poema continúa con la transformación de la tierra que abandona en un *rin gong* o cuenco tibetano. A través de este exilio, el sonido vuelve a presentarse a través de la sinestesia, ahora ensordeciendo y lastimando a quien lo escucha. Un *rin gong* usualmente envuelve con su eco, pero en el poema de Ortiz se trastoca su efecto, construyendo un oxímoron en el verso de remate.

El elemento corazón, en su segunda aparición, se convertirá nuevamente en un símbolo de todo lo que espreciado para el yo lírico, quien parece protegerlo de las amenazas del mundo exterior. Por un lado, el corazón resumiría la corporeidad de la voz, ya que «en el esquema vertical del cuerpo humano tres son los puntos principales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos» (Cirlot 1992: 145). En ese sentido, la voz del poemario estaría protegiéndose íntegramente a partir de dicha parte del cuerpo, convirtiendo su corazón en un escudo.

Por otro lado, «la importancia del amor en la mística doctrina de la unidad explica que aquél se funda también con el sentido simbólico del corazón, ya que amar sólo es sentir una fuerza que impulsa en un sentido determinado hacia un centro dado» (Cirlot 1992: 145); bajo esta luz, el corazón no sería lo que se protege, sino lo que impulsa las distintas acciones de la voz, brindando seguridad y confort.

Ambas vías son posibles ya que el mundo de Ortiz es un mundo de mutaciones, en el cual la voz lírica puede variar en número a voluntad mientras el sonido prolifera a nivel semántico a través de cada poema. Como muestra de ello, en el «Canto XI» percibimos un sonido que, siendo capaz de destruir, sosiega:

De los huesos de mi padre  
construyo un yidaki  
para calmar esta masa de humanos aterrados.

El sonido parece penetrar entre sus cabellos,  
calma a los niños y a los ancianos,

-La música por siempre será el sosiego  
de la miseria -me digo [...] (Ortiz 2021: 33)

En este poema, la voz poética nos hace partícipes de sus modos de resistencia y de los diálogos internos para sortear la tragedia; cuando se responde a sí misma, perpetúa la necesidad de comunicación y otorga ritmo a ese ir y venir de su flujo de conciencia. Esta dinámica brinda nuevas informaciones al lector/oyente, ya que «el intercambio





palabra/réplica es lo que constituye principalmente un diálogo. Propio de él es el carácter irreplicable de la pregunta que se formula, de la respuesta que se da» (Gadamer 1993: 146).

Los huesos, restos de lo que quedan del padre como partes identificatorias, son profanados o, más bien, reutilizados para el combate. El hueso, como «símbolo de la vida reducida al estado de germen» (Cirlot 1992: 244), es un vínculo con el origen y, al mismo tiempo, el material para las obras órficas de la voz porque: «la literatura y el arte antiguos presentan a Orfeo como un cantor legendario, cuya prodigiosa música era capaz de amansar fieras, calmar tempestades e incluso superar el canto de las sirenas en poder de seducción» (Molina 2005: 1). En consecuencia, los huesos del padre se emplean para la construcción de un instrumento de viento, el *yidaki*<sup>5</sup>, en el cual solo se precisa del soplo del aire para emitir un sonido grave capaz de escucharse a grandes distancias.

Si antes sostenían un cuerpo, ahora en estos huesos reside el poder para calmar o agitar al gentío que lidera la voz poética, una masa de cuerpos que escuchamos pero que no podemos ver; son ellos quienes se apropian del sonido para defenderse. La muerte, atada a la la noción de lo débil, se añade al conflicto cuando confiesa:

[...] Los débiles edificamos orquestas  
 como placebos para la tierra  
 que inevitablemente nos traga.  
 Nos engullen los volcanes  
 y nosotras no dejamos de entonar melodías  
 a manera de venganza. (Ortiz 2021: 34)

La elección del yo femenino plural en «nosotras» es fundamental para ver cómo el yo lírico trasciende primero de su individualidad hacia la colectividad y de lo genérico neutro hacia lo femenino plural. Esta sensación de pertenencia y arraigo no es despreciativa con respecto a su núcleo social, sino que lo reivindica ya que «nuestro yo sociológico ya no sólo se determina, como antaño, frente al entorno urbano o rural próximo, sino que hoy se gestiona (al menos en parte) por elección [...]» (Mora 2016: 87). La reiteración de la debilidad, como cuando en el «Canto VIII» se declara: «Padre,/ solo los débiles sobrevivimos» (Ortiz 2021: 27) convierte esta frase en mantra. ¿Pero qué es la debilidad? ¿Dónde radica?

En relación con los diversos textos en torno a la debilidad asociada a la naturaleza femenina, y, en especial, a la mujer que escribe, uno de los aportes principales acerca de este tema en Hispanoamérica, lo dio Josefina Ludmer en 1985 en el ensayo «Las tretas del débil». En él, Ludmer analiza cómo desde la escritura, las autoras han articulado estrategias para lidiar con el patriarcado, por ello afirma: «el dar la palabra y el identificarse

<sup>5</sup> Instrumento musical de viento, también conocido como *didgeridoo*.

con el otro para constituir una alianza implican una exigencia simultánea: el débil debe aceptar el proyecto del superior» (Ludmer 1985: 51). Estas «tretas» de Ludmer parecen hallar nuevas formas sensitivas en la poesía de Yuliana Ortiz, donde la voz «edifica» desde el plural femenino una orquesta para alcanzar, directamente, a su interlocutor mientras sus melodías son utilizadas por los débiles para hacerse oír, a pesar de la tierra que traga o de los volcanes y la continua amenaza de una erupción.

El patriarcado es representado por un padre que Ortiz trae a la palestra de modo ambivalente: por un lado, podría ser un padre biológico pero, por el modo en el cual construye las estrofas, a modo de rezo, también podría referirse a Dios. Una vez representada esta jerarquía vertical, bien sea filial o deífica, en el «Canto X», la voz procede a señalarlo como el principal ejecutor de violencia hacia la mujer, diciendo:

[...] Padre,  
¿por qué te has comido esas vaginas adolescentes?

Padre no me responde  
tiene los ojos incoloros,  
incluso la tierra le cree.

Padre,  
¿por qué te has comido esas vaginas adolescentes?

Cuando te abandonan hay dos caminos.  
Solo los débiles sobrevivimos, padre.  
Yo ya no tengo miedo. (Ortiz 2021: 32)

Cada pregunta retórica esconde, esencialmente, una acusación. La repetición y la elección de los pareados y tercetos otorgan una musicalidad cercana a la del rezo. La voz lírica hace digresiones para ilustrar la reacción de su dialogante, quien no responde, revelando un diálogo imaginario y por ello, entregándose al formato de interacción judeocristiano, en el cual no se espera una respuesta verbal tras un rezo, sino una acción o milagro.

Como indica E. Aznar (1996: 135): «en el caso del diálogo imaginario, el locutor interior se expresa –puede, si quiere hacerlo– en el registro adecuado al lugar social en el que se desenvuelve su conversación ficticia». De esta manera, la autora adecúa el registro para fortalecer esa imprecisión sobre la identidad de su interlocutor.



### 3. Un canto de guerra

A continuación, quizá llevada por el tono confesional, el yo lírico procede a autobiografiarse, narrando la vivencia femenina en primera persona. En «Canto XXV», leemos:

Qué se necesita para engendrar hijas tristes? / Me pregunto mientras rasco las costras de la pared donde tengo dibujado un árbol pérfido / de donde cuelgan como manzanas de carne los rostros de mis parientes / ¿Qué se necesita para engendrar hijas tristes? / Me pregunto y el árbol asiente / como si sus ramas intentaran darme un abrazo / el abrazo de la muerte / se sufría en la vieja casa familiar / las mujeres dormíamos con un ojo abierto / con nuestras hermanas adheridas a nuestros cuerpos / para evitar que los primos nos tocaran / mientras escuchábamos cómo los tíos desvirgaban a las empleadas adolescentes en la cocina [...] ¿y todavía nos preguntan por qué la rabia [...] (Ortiz 2021: 55-56)

Mientras J. Cirlot (1992: 77) considera que: «el árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración», Ortiz invierte el significado de este elemento natural para otorgarle un sentido «pérfido», convirtiéndolo en un árbol familiar compuesto de hombres de distintas generaciones que violentan a todas las mujeres de su entorno. Un abrazo reconforta, pero a su vez, inmoviliza; por ello, el abrazo de la muerte funciona como una metáfora potente porque aúna el cariño, la fraternidad y la confianza en la cercanía del peligro.

No es fortuito que los sujetos masculinos, primos y tíos, siempre vayan escritos en plural, pues de esta manera se da un sentido de grupo, recreando la sensación femenina de vulnerabilidad y soledad frente a él. Al colectivizar, la voz habla de una familia que podría representar a muchas otras familias en las cuales, como en la suya, las figuras masculinas en lugar de proteger, lastiman.

Este poema, bastante largo originalmente, establece un contrapunto con la propia biografía de la autora, esta es reelaborada en el texto cuando, en medio de las preguntas retóricas, evidencia datos de nacionalidad y acercamientos al mundo privado de Ortiz Ruano, como cuando se lee:

¿Qué se necesita para engendrar hijas tristes? / Se necesita nacer en el centro del mundo / no tan al centro / al norte mejor / se necesita llevar un apellido con R / [...] ¿Qué se necesita para engendrar hijas tristes? / Me pregunto / y lo que veo es el rostro de las mujeres que fui / reposando amordazadas / en la mesa de noche a un costado de mi cama. (Ortiz 2021: 56)

El sistema de pregunta/respuesta continúa enriqueciendo el ritmo del poema en prosa y envalentona a la voz para revelarse en su totalidad. Con respecto al sentido

autobiográfico, cabe recalcar que no podemos limitarnos al desciframiento poético a través de semblanzas, sino más bien, estos datos pueden ayudarnos a tejer los elementos simbólicos que la autora nos entrega.

La exactitud de la comprensión autobiográfica no es en sí mayor que una distanciada y más abstracta. La riqueza de detalles que obtiene el lector de comunicaciones biográficas o exegéticas particulares no aumenta de por sí la precisión del poema [...] La precisión de la comprensión del poema que logra el lector ideal exclusivamente a partir del poema mismo y de los conocimientos que posee sería, sin duda alguna, el patrón auténtico. Sólo si la comprensión, enriquecida por los datos autobiográficos, alcanza plenamente esa precisión, pueden coincidir ambos planos de la comprensión. (Gadamer 1993: 105)

En consecuencia, se parte de la biografía pero que no convierte el poema en un mero registro vital. Ruano coloca al lector frente a al proceso de construcción de su «espejo» poético ya que «los modos literarios de construcción de la identidad son muy diversos, van desde la autobiografía hasta la elaboración ficcional de la experiencia, pasando por la autoficción» (Mora 2016: 100) y, en este caso, resulta tangible a lo largo del poemario el cuestionamiento de la identidad femenina; especialmente, cuando el yo lírico se reconoce en su multiplicidad, y en el ultraje de todas las mujeres que la rodean y constituyen.

En «Glory Box», por ejemplo, se escribe: «Sólo quiero ser una mujer pero soy cientos de ellas» (Ortiz 2021: 68). Este aspecto del yo múltiple es fundamental para comprender la identidad abarcadora de la voz de Ortiz, pues dentro de la región latinoamericana la diferencia social, la marginalización de los sujetos y la reivindicación de la pluriculturalidad han rearticulado la idea de lo femenino para dar espacio a distintas vías y lecturas de qué es ser mujer en dicho espacio geográfico. Como indica N. Richard (1996: 742):

Lo femenino no es, entonces, el dato -precítico- de una identidad ya resuelta, sino algo a modelar y producir: una elaboración múltiple y heterogénea que incluye el género en una combinación variable de significantes otros para entrelazar diferentes modos de subjetividad y diferentes contextos de actuación. Esta concepción interactiva de la diferencia-mujer es sin duda la que mejor sirve a la reflexión del feminismo latinoamericano ya que permite pluralizar el análisis de las muchas gramáticas de la violencia, de la imposición y de la segregación, de la colonización y de la dominación, que se intersectan en la experiencia de la subalternidad. (Richard 1996: 742)

Sin embargo, el cuerpo al que hace referencia Ruano es un cuerpo negro y lleva además consigo la carga histórica y social que la precede. Quizá por ello, la autora afirma que, en realidad: «A las mujeres negras no nos tratan con delizadeza femenina ni mucho menos con condescendencia. Mi escritura está llena de espacios densos y duros,



dinámicas que he vivido en un cuerpo negro en Ecuador. Ese es el cuerpo que escribe, por eso mi cercanía con lo animal» (Ortiz 2022).

El medio de esta lucha del yo lírico y la capacidad dialogante de la misma, en «Canto XVIII» la voz poética hace una declaración de principios cuando declara:

[...] Canto  
como quien degüella una vaca,  
con sangre salpicada en mi rostro,  
sollozos de las mujeres que fui  
colgadas como guirnalda musculosas del cielo  
de mi país abandonado  
en el que a pesar de ser la única habitante  
sobrevivo como expatriada  
mientras la bombilla apila bajo mis ojos  
los fragmentos de la noche. (Ortiz 2021: 48)

El símil de los primeros versos se establece con elementos que simbolizan ultraje. Este *canto* o grito de guerra presenta las mujeres que fue, ahora mutiladas, en un territorio abandonado. La patria y la erradicación se unen al poema anterior cuando habla de su lugar natal, ubicado en el centro del mundo (Ecuador), al norte (Esmeraldas), situando la periferia simbólica de un espacio que permanece en el plano real.

Si bien «la construcción de las identidades es inicialmente la ‘afirmación’ de un conjunto de condiciones o características de un grupo social frente a otro u otros» (Pachano 2003: 38), la voz incluye las nociones de nacionalidad y género para dar forma, timbre y tono a su canto. Víctima y victimaria, ella se reconoce cada vez más humana, otorgándonos ahora su rostro iluminado desde abajo, graficando el terror y endureciendo sus facciones ahora manchadas por la sangre, otro elemento simbólico que se entrelaza con los huesos y masas humanas mencionadas anteriormente.

Finalmente, atravesada por la religión y la violencia, esta voz poética expresa la necesidad de hallar ese «yo» que se pierde en la ausencia de referentes. Quizá movilizada por ello, en el canto XXVII ella confiesa: «Quiero creer en un dios/ a mi imagen y semejanza/ que camine conmigo por callejones oscuros/ y beba en la misma mesa/ de los poetas que lo maldicen» (Ortiz 2021: 59). El deseo expresado, casi una optación retórica, ratifica la inexistencia de esa figura que se anhela imitar.

En esta sección, tras haberse reconocido como mujer, poeta y marginal, la voz termina de pintar el cuadro de su identidad, en el cual se incorporan las visiones de expatriada y superviviente en un mundo que se derrumba ante sus ojos. La mirada plástica de la poeta nos brinda pistas para poder tejer su entramado simbólico y poder ilustrar mejor estas señas de identidad. Siguiendo el hilo narrativo, los hechos nos

muestran una voz que se revela mujer y que describe las vejaciones hacia sus pares, marcando un camino de exilio.

#### 4. Conclusiones

En *Canciones desde el fin del mundo* se aprecia la edificación de un mundo simbólico, narrado y poetizado desde un tono distintivo, reiterativo y que marca el ritmo con la repetición de metáforas y elementos vinculados a lo sonoro, ilustrando un pandemonio latinoamericano. Con respecto al hermetismo de la atmósfera, de la cual formamos parte únicamente como espectadores, creo relevante añadir esta visión acerca de la modernidad poética, aplicable a la posmodernidad de Ortiz Ruano:

[V]ivimos en la época de la poesía semántica. Ya no vivimos en un mundo en que una leyenda común, un mito, la historia sagrada o una tradición surgida de la memoria colectiva rodee nuestro horizonte con imágenes que podamos reconocer en las palabras. Con el carácter común de los contenidos, a los que sólo bastaba con aludir, también se ha alejado del poema el lenguaje de la retórica con sus conocidas fórmulas y ornatos. Lo que queda son unidades semánticas, que, dada su naturaleza, no tienden a unirse, sino más bien a alejarse unas de otras, dispersas en una pluralidad de sentidos. (Gadamer 1993: 147-148)

Esta poesía semántica no se aleja del todo de los referentes occidentales, sino que se nutre de ellos para renombrarlos y visitar los lugares comunes con una finalidad distinta: aquí se denuncia, se evidencia como en una crónica la realidad de la marginalidad genérica, sexual, racial e identitaria. El uso del lenguaje poético, de hecho, permite la multiplicidad de lecturas, las cuales girarán en torno a la búsqueda del sentido ante la desolación. Como indica H. Gadamer (1993: 148): «El poema une a todos en su sentido. También el diálogo es el intento de encontrar, entre interlocutores divergentes, algo común en el discurso y en su réplica [...]».

La escritura de Yuliana Ortiz, a través de distintos mecanismos literarios, es capaz de convertir cada rezo en reclamo, cada canto, en grito. Lo que podría llamarse monólogo interior, en esta autora es un diálogo porque se establecen distintas voces a las cuales se interpela, de manera pasiva y activa en tiempo presente. Los hombres de su familia, su padre, Dios, aparecen y, desde una quietud aparente, la violentan y ultrajan.

En cuanto a su interacción con las mujeres, la voz opta, es verdad, por el recurso del soliloquio ya que:

El soliloquio, en su calidad de monólogo –«mono-logos»; de un habla «solus»– supone, no obstante, una enunciación orientada dialógicamente –como toda enunciación– hacia un tu no explícito, no activo, el cual, a su vez, señala hacia un ente que comparte absolutamente

el contexto con el locutor, puesto que, en realidad, ambos representan al mismo sujeto hablante. (Aznar 1996: 1)

Podemos concluir que el recorrido lírico va de la soledad hacia el abandono, y del reconocimiento identitario al vínculo colectivo. Los elementos vinculados a lo material son humanos (sangre, huesos, músculos, ojos, pies, vaginas, rostros) y animales (dragón, vaca), disponiendo de la naturaleza para narrar los acontecimientos que desencadenan el fin del mundo conocido por la voz. Los símbolos asociados a lo divino-órfico (canto, ritmo, sonido, *rin gong*, *yidaki*, orquesta, melodía), se entrelazan para recrear la movilización de la palabra y al destierro. Este tema es crucial para la autora, quien afirma: «El destierro es la razón por la que escribo, un destierro que es más antiguo que yo y que mis padres y abuelos. Lo patrio es siempre líquido y lo líquido siempre cambia, se mueve y transforma todo a su paso» (Ortiz 2022).

Las mujeres de Ortiz, que aparentemente no llevan nombre, se revelan todas como versiones de sí misma y hablan del deseo de colectividad de ese cuerpo que a través de hermanas y primas, denuncian la violencia perpetrada hacia ellas. Este mecanismo literario es una forma de enunciación femenina ya que las poetisas «abordan la parte más sensitiva de lo mental: la subjetividad, el sentimiento de pertenencia, la presencia del otro/ otra: ideas como medio para contar otras cosas o para contarse» (Mora 2016: 262).

El canto de la autora nunca es una súplica, sino un grito de guerra que llama a mostrarse desde lo íntimo para hablar de su realidad, compartida por mujeres que, como ella, escriben y cantan desde un exilio marcado por su género, raza y condición familiar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aznar, Eduardo. *El monólogo interior: un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: EUB, 1996. Impreso.
- Castro-Gómez, Santiago, y Ramón Grosfoguel, eds. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del colonialismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007. Impreso.
- Cirlot, Juan. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor, 1992. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *Poema y Diálogo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999. Impreso.
- Guevara, Ángel, et al. «Hemoglobinopatías en comunidades de raza negra de los ríos Cayapas y Onzoles, cantón Eloy Alfaro, provincia de Esmeraldas, Ecuador.» *Revista Biomédica* 18.2 (1998): 122–128. Web. 10 Jun. 2022.

- Ludmer, Josefina. «Tretas del débil». *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1985. 47-54. Impreso.
- Molina, Francisco. «Música de Orfeo y música de los órficos». Ponencia. Palma de Mallorca, 2005. *Repositorio de la Universidad Complutense de Madrid*. Web. 10 Jun. 2022.
- Mora, Vicente Luis. *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016. Impreso.
- Novoa, Rocío. «De Esclavizados a comuneros en la cuenca aurífera del río Santiago-río Cayas (Esmeraldas). Etnicidad negra en Ecuador Siglos XVIII-XIX». Tesis doctoral. Universidad Andina Simón Bolívar, 2010. *Repositorio de la Universidad Andina Simón Bolívar*. Web. 10 Jun. 2022.
- Ortiz, Yuliana. *Canciones desde el fin del mundo*. Madrid: Libero Editorial, 2021. Impreso.
- . «Re: Preguntas y canciones.» Mensaje personal de la autora. 12 Jun. 2022. Correo electrónico.
- Pachano, Simón. «Ciudadanía e identidad». *Antología Ciudad e identidad*. Ed. Simón Pachano. Quito: FLACSO, sede Ecuador, 2003. 13-67. Impreso.
- Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.» *Espacio Abierto* 28.1 (2019): 255-301. *Redalyc*. Web. 10 Jun. 2022.
- Richard, Nelly. «Feminismo, experiencia y representación.» *Revista Iberoamericana* 62.176-177 (1996): 733-744. Web. 10 Jun. 2022.
- Traverso, Martha. *La identidad nacional en el Ecuador. Un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998. Impreso.

---

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2022

Fecha de aceptación: 18 de enero de 2023

