

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

Poética de la ruptura

Transgresión y subversión en ámbitos distintos del cuerpo en la poesía de Camila Peña e Isabel Aguilar Jara

John Sebastian Chuquimarca Llivichushca

Tutor: Juan José Rodinás

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Reconocimiento de créditos de la obra

No comercial

Sin obras derivadas



Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, John Sebastián Chuquimarca Llivichushca, autor de la tesis intitulada “Poética de la ruptura: transgresión y subversión en ámbitos distintos del cuerpo en la poesía de Camila Peña e Isabel Aguilar Jara”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura, Mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

04 de diciembre de 2025

Firma: _____

Resumen

La presente investigación analiza cómo Isabel Aguilar Jara y Camila Peña configuran una poética de la ruptura a través de los mecanismos de la transgresión y la subversión, enmarcadas en el contexto de la *cuencanidad*. Ambas autoras articulan una escritura que desborda los márgenes del discurso lírico al incorporar el cuerpo como eje de intervención crítica. La transgresión, entendida como ruptura de límites morales, afectivos, lingüísticos, y la subversión concebida como reconfiguración interna de los signos heredados, permiten a ambas poetas desmantelar las convenciones de la cuencanidad desde registros poéticos diferenciados. Aguilar Jara recurre a una voz confesional, irónica y atmosférica, donde el silencio deviene en forma de resistencia y sanación. Camila Peña, por su parte, recurre a una voz ritual, evocativa y liminal, donde el silencio se convierte en espacio de transmutación poética y de inscripción de memorias corporales y territoriales. Esta investigación organiza conceptos como cuerpo-memoria/deseo y cuerpo-territorio desde un enfoque teórico decolonial y feminista. La poesía de ambas autoras no sólo reescribe los códigos simbólicos que estructuran el género y el espacio cultural, sino que también propone nuevas formas de narrar desde el margen, desde lo silenciado y desde lo sensorial. En definitiva, sus poéticas revelan un gesto político que inscribe la poesía cuencana escrita por mujeres en el centro de la tradición literaria, desarticulando su normatividad desde adentro. La ruptura que opera no solo es temática, sino estructural y simbólica, y su apuesta estética se presenta como una invitación a re-imaginar el cuerpo, el territorio y la memoria desde una lengua que resiste y resuena.

Palabras clave: transgresión, subversión, cuerpo, ruptura poética, cuencanidad, literatura ecuatoriana, poesía cuencana

A mis tres Marías.

María Dolores, abuela.

María Angela, madre.

María Cristina, hermana.

A J.s Homero. In memoriam.

Agradecimientos

A la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y su programa de becas y ayuda financiera, por hacer que mi participación en el programa sea posible; a los y las docentes que a lo largo de este trayecto me orientaron a mí en esta investigación; a mi director de tesis Juan José Rodinás; a Roberto, compañero, amigo, hermano de otra sangre, por haber sido parte imprescindible de este proceso.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: La espinaflor que nace en las fisuras de una tradición heredada	23
1. Del viento al aliento violento que germinan una voz	23
2. La inesperada virtud de la Mojigata y el Poliamor.....	24
3. Cuerpo, género y lenguaje: performatividad y transgresión.....	26
4. Perspectiva decolonial y crítica cultural: cuerpo-territorio y heterogeneidad.....	29
5. Tríada: cuerpo, memoria y deseo	32
6. Cuerpo como territorio y espacio de transgresión	37
7. ¿Y sobre lo literario, qué?.....	40
Capítulo segundo: En el jardín donde germinó el cuerpo de esencia viva	47
1. La nueva voz que emerge fuera del páramo	47
2. Sujeto y territorio.....	49
3. La voz: germinación de la palabra y el cuerpo	50
4. Tierra de la sangre: memoria encarnada.....	52
5. Tierra del canto: transfiguración, voz liberada y comunión	55
6. Tierra de la transparencia: íntimo diálogo con los ancestros y cierre del ciclo.....	57
7. Desde el jardín poético	59
Conclusiones.....	64
Lista de referencias	68

Introducción

Hablar del cuerpo en la tradición literaria cuencana no implica únicamente abordar un tópico, sino señalar una ruptura radical con las convenciones que históricamente han definido la poética de esta región. Como bien señala María Augusta Vintimilla (2023, 361), la sola mención del cuerpo —despojado de velos y pudores— constituye un gesto sin precedentes en el contexto literario cuencano, especialmente en la obra de Mary Corylé, una de las primeras autoras que se atrevió a explorar territorios sistemáticamente silenciados o prohibidos, como el deseo, y en particular el deseo femenino. Al abrir esta puerta, Corylé no solo desafió las normas sociales y literarias, sino que también inauguró nuevas posibilidades expresivas para la lengua poética, expandiendo los límites de lo decible y de sus formas de enunciación. La presencia del cuerpo en su obra se revela como un espacio de resistencia y, al mismo tiempo, como un terreno fértil para la subversión.

A partir de este contexto, la tradición literaria cuencana¹ se define como una noción de crear literatura bajo determinadas estructuras estéticas que surgen de lo local y aportan al panorama literario del país. Sin embargo, dichas estructuras no solo se referían al uso de recursos literarios para la construcción de una estética, sino sobre aquellos temas que se consideraban relevantes. Por ello, para María Agusta Vintimilla la construcción de esa estética del cuerpo, planteada por Corylé, deviene en el génesis de la ruptura de la tradición literaria cuencana. Pues la focalización no va dirigida sobre el uso de recursos poéticos sino sobre el discurso poético, es decir, no se otorga mayor valor a la normativa de estética literaria sino a la libertad de creación poética. Considero que la crítica de esta poesía, desarrollada por Vintimilla, es imprescindible como base teórica para las reflexiones sobre la *cuencanidad* y su relación con transgresión y subversión en la poética de Isabel Aguilar Jara y Camila Peña.

Hablar de *cuencanidad* implica abordar un concepto múltiple, en constante negociación y resignificación. Desde hace varios años, lo referido a Cuenca, no ha tenido una determinación fija ni una identidad uniforme que pueda ser delimitada con precisión;

¹ Entiendo la *tradición literaria cuencana* como un entramado discursivo de filiación local que organiza sentidos sobre el arte, la identidad y el lenguaje desde coordenadas históricas, culturales y simbólicas de la ciudad de Cuenca. Funciona como matriz de legitimación estética y como campo de tensiones donde se disputan los modos de representación. No es un repertorio cerrado, sino una forma activa de sedimentación y disputa cultural.

debido a que ha sido referida un espacio simbólico y cultural donde convergen discursos, tensiones y transformaciones.

Desde un plano histórico-cultural, casi todos los textos que abordan la historia de Cuenca destacan su pasado prehispánico. Primero fue la ciudad cañari de Guapondélig² y, posteriormente, la ciudad inca de Tomebamba,³ asiento de Túpac Yupanqui y cuna de su hijo Huayna Cápac, cuya presencia se materializa principalmente en los vestigios de Pumapungo⁴ y Todos Santos, aún visibles en el Centro Histórico. Más tarde, la ciudad fue arrasada por Atahualpa, debido a que los cañaris apoyaron a su hermano Huáscar tras la muerte de Huayna Cápac. Es sobre estas ruinas que, finalmente, se asentaron los españoles (Mancero 2012). Nótese la figura 1, que muestra el primer plano elaborado de la ciudad actual.



Figura 1. Plano elaborado a partir del acta de Cabildo del 10 de abril de 1822 en el que se establecen las cuatro manzanas, por el Sistema de Documentación
Fuente: Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales (1822).

Desde la perspectiva geográfica, la misión geodésica arribó a Cuenca en 1739 para medir el arco de la tierra, luego, bautizando de nombre oficial Santa Ana de los Ríos de Cuenca, a la ciudad céntrica austral de la República del Ecuador, siendo capital de la

² Llanura amplia como el cielo.

³ Campo de los cuchillos.

⁴ Puerta del puma.

provincia del Azuay; ubicada en el meridional de la Cordillera andina ecuatoriana. Se denomina Atenas del Ecuador por la multiplicidad en su arquitectura, su aporte a las diferentes aristas del arte, ciencias y letras del país; además, por ser lugar de nacimientos de varios personajes ilustres a lo largo de la historia. Desde un plano demográfico, en el último censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC) en 2022 los datos muestran a Cuenca con una población total de 361.524 habitantes, lo que la convierte en la tercera ciudad más poblada del Ecuador. Ahora bien, ya direccionado esta investigación al plano etnográfico, se evidencia un tradicional espíritu conservador y provinciano de Cuenca, que se da debido que la propiedad era determinada por minifundios, que estaba controlada por un pequeño sector aristocracia agraria (Cordero et al., 1989). De esta manera Cuenca presentaba una estereotipada figura de una ciudad de melancólicos poetas, beatas de mangas negras y católicos fervorosos hasta la intolerancia (Mancero, 2012). Tenemos, por un lado, la historia de literatura cuencana,⁵ cultivada a lo largo de dos siglos, siendo la poesía uno de los rasgos distintivos de un panorama amplio; obsérvese la figura 2 que detalla estilos y generaciones. Alrededor de 150 nombres quedan registrados en el esquema de este acercamiento generacional: César Dávila Andrade, Mary Corylé, Efraín Jara Idrovo, Aurelia Cordero Dávila, Sara Vanegas, Alfonso Moreno Mora, César Andrade y Cordero. Cinco o seis de ellos bastarían para enaltecer la presencia lírica de Cuenca en el concierto de las letras nacionales e hispanoamericanas; los demás vienen a confirmar la vocación de un pueblo inclinado a poetizar la realidad (Tello 2021, 455). Por otro lado, tenemos la tradición literaria cuencana en su conjunto, que podría dar la impresión de que en el siglo XIX existió una intensa producción intelectual en el ámbito artístico, literario y ensayístico.

Generación	Nacimiento	Predominio	Estilo
1714	1684-1713	1714-1743	desde el exilio
1744	1714-1743	1744-1773	Enciclopedismo
1774	1744-1773	1774-1803	Silencio lírico
1804	1774-1803	1804-1833	Silencio lírico

⁵ La historia de la literatura cuencana no puede entenderse como una mera cronología de nombres y fechas, sino como un tejido simbólico que articula las tensiones entre tradición y ruptura, entre lo visible y lo silenciado. En este sentido, María Augusta Vintimilla (2022) ha señalado que la literatura cuencana se configura como un campo de disputas donde se negocian identidades, estéticas y memorias. Su obra *Antología de la poesía cuencana vanguardista* destaca cómo ciertos textos, aunque no se adscriben plenamente a las vanguardias canónicas, portan marcas de crítica al presente, desacuerdo con la tradición e innovación formal. Desde esta perspectiva, la historia literaria de Cuenca se presenta como un palimpsesto en el que coexisten voces hegemónicas y subalternas, donde la escritura se convierte en un acto de resistencia y reconfiguración del imaginario social. Así, más que una sucesión lineal de obras es un espacio dinámico de creación y recreación de sentidos.

1834	1804-1833	1834-1863	Romanticismo y neoclasicismo
1864	1834-1863	1864-1893	Romanticismo
1894	1864-1893	1894-1923	Romanticismo, modernismo y posmodernismo
1924	1894-1923	1924-1953	Posmodernismo, vanguardismo y posvanguardismo
1954	1924-1953	1954-1983	Vanguardismo, posvanguardismo rebeldía y renovación
1984	1954-1983	1984-2013	Globalización, intertextualidad

Figura 2. Panorama lírico cuencano

Fuente: Marco Tello (2021).

Sin embargo, esta actividad se encontraba restringida a un reducido círculo de élites ilustradas y algunos miembros del clero. Los espacios de difusión eran limitados: se desarrollaban en reuniones privadas, veladas culturales en los salones de las familias más influyentes, revistas de circulación restringida y en los pocos centros educativos de la ciudad. Como resultado, esta cultura letrada tenía escaso alcance fuera de estos sectores privilegiados. En contraste, las artes plásticas gozaban de mayor visibilidad al estar presentes en templos, conventos, rituales religiosos y procesiones, lo que les otorgaba una influencia más amplia en el imaginario colectivo. En cuanto a la literatura, predomina claramente la poesía, mientras que la narrativa tenía un desarrollo mucho más discreto. Se privilegiaba la exaltación lírica de la naturaleza por encima de la descripción de la ciudad, con una mayor inclinación hacia escenas rurales y paisajes bucólicos en lugar de representaciones de la vida urbana. Del mismo modo, se prefería la introspección en el hogar tradicional y la familia patriarcal, junto con la expresión de una religiosidad devota, la poesía con fines didácticos y moralizantes, y un sentimiento de arraigo a la tierra natal antes que una identificación con la nación, que aún se percibía lejana y abstracta (Vintimilla 2024, 323). Esta orientación estética y temática continuaría vigente en los primeros años del siglo XX, incluso con la irrupción del modernismo, que marcaría una transformación en la escritura literaria cuencana.

El término *cuencanidad* se da por la formación de Cuenca (raíz léxica): nombre propio que hace referencia a la ciudad de Cuenca, Ecuador; más el sufijo *dad* que indica cualidad, estado o condición. La *cuencanidad* emerge como una construcción histórica y social, moldeada por las interacciones entre lo local y lo global, lo tradicional y lo contemporáneo. Sin embargo, el patrimonio cuencano se erigió como un símbolo de hegemonía cultural, un discurso que celebra la excepcionalidad de la ciudad, pero que también contiene fisuras y contradicciones que lo cuestionan y enriquecen (Mancero 2012, 14).

En este marco, la *cuencanidad* no puede reducirse a una narrativa unificada ni a un conjunto de valores inamovibles. Por el contrario, está atravesada por relaciones de

poder que la hacen compleja y dinámica. Mancero (2012) destaca, por ejemplo, cómo figuras como la chola cuencana operan como emblemas de autenticidad cultural, pero también reproducen jerarquías y exclusiones basadas en género, raza y clase. Estos símbolos no son estáticos, sino que participan en una negociación constante entre discursos hegemónicos y expresiones culturales. Así, *cuencanidad* es un término que se usará, en esta investigación, para identificar diferentes arquetipos de identidad y conjunto de características histórico-culturales de Cuenca y su tradición, que, en lo global, es la tradición de lo universal. Pues, la *cuencanidad* se convierte en un campo de interacción donde lo colectivo y lo individual dialogan, chocan y se transforman, reflejando tanto las estructuras de poder como las resistencias que las desafían.

A partir de lo anterior, las poetas Isabel Aguilar Jara y Camila Peña no solo escriben contra una cuencanidad llena de significados, sino que también contribuyen a ampliar y desestabilizar sus nociones tradicionales literarias. Sus versos cuestionan las narrativas dominantes al incorporar sensibilidades y lenguajes que trascienden las fronteras de lo local, dejando en claro que la cuencanidad no es un relicario inmutable, sino un proceso dinámico y abierto. A través de su obra, invitan a repensar qué implica pertenecer a un lugar, qué voces han sido marginadas en la construcción de sus imaginarios y cómo nuevas formas de expresión pueden revelar las múltiples posibilidades de lo cuencano. Así, la poesía se convierte en una herramienta crítica para dialogar con los discursos que intentan fijar la identidad y, al mismo tiempo, para abrir espacios a la diversidad y el cambio.

En esta investigación se ha seleccionado a Isabel Aguilar Jara, poeta y periodista cuencana, por constituir una voz paradigmática en la continuidad y renovación de la tradición literaria de la ciudad. Su poética, forjada desde una postura rebelde e indómita, se inscribe en los debates contemporáneos sobre el cuerpo, el deseo y las estructuras de poder. En este marco, su obra propone una revisión crítica del mandato literario cuencano respecto a la mujer y los roles que históricamente se le han asignado. La obra *Poliamor Town* (2020) fue seleccionada para este análisis pues, se inserta como una obra que redefine los márgenes entre lo literario y lo cotidiano, enfatizando la conexión entre la identidad femenina y las experiencias individuales que construyen una crítica social. La obra explora las normas que estructuran la relación entre el cuerpo, la transgresión y la subversión, situándose en contextos actuales que reflejan un lenguaje y temas propios de su tiempo.

Por otro lado, se ha seleccionado la obra de Camila Peña, otra voz esencial de la poesía cuencana contemporánea, quien introduce una perspectiva igualmente renovadora, aunque desde una sensibilidad distinta. Sus primeros textos aparecieron en las revistas literarias *Salud a la esponja* y *Casapalabras*. En 2020 obtuvo el II Premio de Poesía Hispanoamericana Francisco Ruiz Udiel. Este es un certamen literario de carácter internacional que se convoca con el propósito de preservar el legado del escritor nicaragüense Francisco Ruiz Udiel (1977-2010), considerado una de las voces más prometedoras de su generación en Centroamérica. La institución que concede y organiza este premio es la editorial Valparaíso Ediciones S.L., con sede principal en Granada, España. Si bien la editorial es española, mantiene un marcado enfoque en la difusión de la poesía hispanoamericana. La obra de Camila Peña fue seleccionada por el jurado de forma unánime. En el dictamen, se reconoció su trabajo como un texto de excepcional belleza y poesía pura que nada contracorriente en un tiempo en el que prima lo instantáneo y lo superficial, cimentando así la trayectoria de la autora ecuatoriana en el panorama de la poesía contemporáneo. Más allá de su uso matizado del lenguaje para construir la voz poética, su obra se caracteriza por una relación íntima con el cuerpo, el dolor y los espacios de silencio, como el jardín o la tierra.

La poesía de Peña explora las emociones humanas desde lo íntimo, transformándolas en un grito colectivo que interpela al silencio impuesto. Ella misma ha descrito su escritura como una interacción extenuante con el lenguaje, en la que el acto de escribir se convierte en una forma de desvelar capas ocultas de la realidad del ser: un intento por gritar algo profundamente enterrado en la experiencia humana (Peña, 2020). A diferencia de propuestas que privilegian una confrontación directa, Peña construye una poética del desvelo, donde cada verso funciona como una arqueología emocional que busca desenterrar la memoria colectiva e individual.

Desde esta perspectiva, la pregunta central que guía esta investigación es: ¿de qué manera la poesía de Isabel Aguilar Jara y Camila Peña constituye una poética de transgresión y subversión frente a la *cuencanidad* y, al mismo tiempo, opera como una poética de la ruptura desde el cuerpo hacia las convenciones establecidas?

Para abordar este problema, se plantea como objetivo principal analizar la poesía de Aguilar Jara y Peña no solo como una poética de transgresión y subversión del discurso de la *cuencanidad*, sino como una alegoría del reclamo íntimo frente a las normas sociales y culturales impuestas. De este objetivo general se desprenden dos objetivos específicos:

a) Analizar la exploración del cuerpo como espacio simbólico y eje central de la experiencia humana, transitando por una poética de silencios y gritos;

b) Examinar el cuerpo desde distintas dimensiones —física y metafísica— como un territorio en el que convergen la transgresión y la subversión, abordadas desde una perspectiva lingüística, literaria y etnográfica.

Para referirse al cuerpo, es importante hacer un breve repaso por la filosofía moderna que ha buscado establecer el conocimiento sobre las sólidas bases de la conciencia y del yo pensante. En los inicios del pensamiento moderno, Descartes (2004) declaraba el *cogito ergo sum*⁶ como la primera voluntad de su sistema, lo que establece la existencia del sujeto que duda como una certeza absoluta, fundamentada en la evidencia que el pensamiento consciente tiene de su propia existencia como actividad pensante, es decir, *ego sum cogitans*.⁷

Por su parte, Baruch Spinoza pensaba que el *ego cogito*⁸ sería el axioma básico del conocimiento que Descartes veía necesario construir. Pese a sus reproches hacia Descartes, Inmanuel Kant también permanece dentro de gran parte de los postulados que determinan la línea del racionalismo según su perspectiva, dándole, por su parte, al *ego cogito* un papel básico a la hora de considerar la experiencia objetiva y la conformación del conocimiento (Viñuela 2016). A pesar de que Kant argumenta que el *ego cogito* no es la forma de conocimiento, sí argumenta que lo es para toda experiencia, puesto que él mismo es autoconciencia de la medida en que conoce uno mismo. No obstante, tampoco el *yo pienso* de Descartes, ni el *sujeto trascendental* de Kant, hace referencia ya en primera instancia a la dimensión corporal del sujeto, puesto que en tal sentido la idea de la subjetividad va desvinculada de la corporalidad, ya sea por la metodología de este tipo de filosofías o porque, a la postre, el cuerpo puede entenderse más como una limitación empírica a la hora de intentar describir la subjetividad que no como la condición trascendental de posibilidad de la misma.

⁶ Pienso, luego existo. Implica que la existencia del yo pensante es indiscutible, pues el acto mismo de pensar es una manifestación de la propia existencia.

⁷ Yo soy un ser que piensa. Si bien, el dualismo cartesiano ha sido debatido, nos interesa la distinción entre *res cogitans* (la sustancia pensante) y *la res extensa* (la sustancia extensa o el cuerpo).

⁸ Tal como lo leería una escritura atenta a las grietas del discurso moderno —y a sus silencios—, el *ego cogito* es un mito fundacional que sostiene la modernidad, pero también un dispositivo que puede ser desmontado, resignificado, o incluso poéticamente traicionado. Porque en sus márgenes —donde el cuerpo vuelve, donde la emoción insiste—, ese “yo que piensa” puede devenir otra cosa: memoria encarnada, deseo que irrumpre, palabra que se desborda.

Friedrich Nietzsche responde a esta perspectiva invirtiendo en enfoque y afirmando la primacía del cuerpo, que considera más sorprendente e importante que la conciencia y el espíritu. En oposición a gran parte de la tradición filosófica moderna, que ha establecido la *conciencia* y el *yo pensante* como base del conocimiento y, al ver al *yo* como sujeto práctico con voluntad libre, como la base de la moral, Nietzsche revalora el cuerpo como el contexto donde se manifiesta el núcleo de su doctrina de la voluntad de poder (Viñuela 2016). Así, el cuerpo se convierte en el escenario donde se expresa la pluralidad, complejidad y abundancia de la vida, entendida como una lucha constante entre instintos. En el cuerpo se presenta como una dinámica de fuerzas más sutiles e inteligentes, de funcionamiento automático y una sabiduría que supera nuestro conocimiento consciente, convirtiendo lo corporal en una conciencia de rango superior al *yo*. Es decir, una nueva forma de pensar sobre la identidad y la experiencia, donde el cuerpo se convierte en un elemento central en la búsqueda de significado y comprensión de un mundo en constante cambio.

En la poesía contemporánea, la noción de *cuerpo-territorio* ofrece una clave fundamental para comprender cómo la experiencia poética encarna las memorias, resistencias y saberes situados de quienes escriben desde contextos marcados por la colonialidad y por múltiples formas de violencia. Desde la perspectiva de Catherine Walsh (2013), el cuerpo no es un mero soporte físico ni un símbolo abstracto, sino el primer territorio que habita el sujeto: un espacio vivido, cargado de historia, afecto y potencia. El cuerpo-territorio es inseparable de la tierra y de las relaciones que en ella se tejen, y es allí donde se inscriben las marcas del despojo, pero también las huellas de la resistencia y de las prácticas de re-existencia. En este marco, la poesía no utiliza el cuerpo únicamente como vehículo de expresión individual, sino que lo afirma como un territorio insurgente, donde se entrelazan lo íntimo y lo colectivo, lo material y lo simbólico. Este enfoque permite leer las escrituras de autoras como Camila Peña y Isabel Aguilar Jara no sólo como exploraciones del deseo o de la subjetividad, sino como prácticas que reinscriben el cuerpo en su dimensión territorial, descolonizando las representaciones hegemónicas que lo han fijado como objeto o como espacio domesticado. Al poetizar el cuerpo como territorio, sus textos abren un campo de enunciación donde las heridas, los afectos y las memorias se vuelven materia viva del poema, y donde la palabra poética actúa como gesto de restitución y de posibilidad. Así, la perspectiva de Walsh (2013) enriquece este análisis al ofrecer una comprensión del cuerpo como espacio de disputa,

de conexión con la tierra y de inscripción de saberes ancestrales y contemporáneos, haciendo de la poesía un territorio de resistencia y de creación de nuevas subjetividades.

En el primer capítulo de esta investigación, se analizará cómo Aguilar Jara utiliza su escritura para reconfigurar la percepción del cuerpo como espacio de resistencia, explorando cómo sus textos articulan una crítica social de la experiencia humana desde lo cotidiano y lo marginal. Para ello, se incorporará un enfoque interdisciplinario que articulará perspectivas de los estudios literarios, los estudios culturales y las teorías de la interacción poética. La exploración de la transgresión y la subversión en el plano de la *cuencanidad* permitirá situar la obra de Aguilar Jara dentro de un panorama literario más amplio, en el que lo íntimo y lo colectivo se entrelazan para generar una poética que politiza el cuerpo y expande las fronteras de la creación literaria.

Por otro lado, en el segundo capítulo, se analizará cómo Camila Peña emerge como otra voz fundamental en la poesía cuencana de la segunda década del siglo XXI, explorando los elementos más íntimos y emotivos de la experiencia humana. Este capítulo analizará cómo Peña logra transformar elementos del entorno, que interactúan con un cuerpo, en un recurso que expone sus complejidades, sus memorias, tanto individuales como colectivas. Su poética se construye a través de una sensibilidad que prioriza el lenguaje como un medio para revelar capas de significado ocultas, convirtiendo el acto de escribir en una forma de excavación emocional. La poética de Peña, aunque menos confrontativa en su tono que la de Aguilar Jara ante la *cuencanidad*, ofrece una forma de transgresión y subversión que politiza lo íntimo y redefine el papel del cuerpo como un eje central de la experiencia literaria. A partir de esta investigación, se buscará evidenciar las estrategias con las que ambas enriquecen y transforman las formas de representación poética, abriendo nuevas posibilidades expresivas para la poesía cuencana escrita por mujeres.

Capítulo primero

La espinaflor que nace en las fisuras de una tradición heredada

Sonreiremos me verás a los ojos
 y te concentrarás en tu reflejo
 sentiremos todavía
 alguna forma del amor.
 (María Auxiliadora Balladares 2018)

1. Del viento al aliento violento que germinan una voz

La trayectoria de Isabel Aguilar Jara, ubicada en la confluencia entre la poesía y el periodismo, configura un proyecto discursivo que interviene activamente en los regímenes de representación cultural del Ecuador contemporáneo. Su formación académica inició en la región austral del país, donde cursó sus estudios de pregrado de Comunicación Social, mención Periodismo en la Universidad de Cuenca. Posteriormente, consolidó su perfil intelectual al completar una Maestría en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Esta trayectoria formativa bivalente ha sido fundamental, permitiéndole trascender el campo estrictamente literario para ejercer una participación en medios de comunicación masivos, incluyendo plataformas de alta visibilidad como *El Tiempo*, *El Universo* o *Amazon*. A través de su labor en estos espacios, Isabel Aguilar Jara ha logrado proyectar su análisis cultural y su sensibilidad poética hacia el debate público. Pero es en su proyecto editorial Ninacuro Cartonera y en los poemarios *Con M de Mote se escribe Mojigata* (2018) y *Poliamor Town* (2020), donde se consolidan sus apuestas por una escritura situada, políticamente incisiva y estéticamente disidente. Lucía Moscoso Rivera (2022, 39) afirma que “su poesía rompe con la moral de su ciudad, relacionada ya no únicamente con el amor, el cuerpo y el papel de la mujer, sino con aspectos que atañen a toda la sociedad”. Así, la poesía de Aguilar Jara no se erige como un gesto de ruptura simplista, sino como una práctica textual que tensiona los marcos de inteligibilidad de lo moral, lo local y lo corporal desde el centro mismo de sus convenciones.

Lejos de inscribirse en una poética confesional o meramente provocadora, su obra articula una reflexión persistente sobre los lenguajes de la cuencanidad; aquellos códigos que legitiman tanto la cotidianidad como las formas de exclusión. En este sentido, el

discurso poético de Aguilar Jara no sólo interroga las formas hegemónicas del amor o del cuerpo, sino que las subvierte a través de una gramática especulativa⁹ que reformula los límites de lo íntimo y lo político. Como ocurre en buena parte de la poesía contemporánea de mujeres en América Latina, el cuerpo deviene lugar de enunciación, pero también campo de conflicto, reinscripción y reapropiación crítica. El cuerpo emerge como un territorio de tensión tanto poético como político. Este capítulo analiza en profundidad cinco poemas de Aguilar Jara: “Triunfará todo, excepto el poliamor”, “Perritos de Pavlov”, “De por qué todos los sinónimos de subestimar son tristes”, “Ojalá y no sea tan cierto, Umberto” y “No perdonó”, seleccionados de *Poliamor Town* (2020) para develar cómo en ellos el cuerpo opera simultáneamente como eje de experiencia personal (memoria, deseo, dolor) y como agente de transgresión y subversión.

2. La inesperada virtud de la Mojigata y el Poliamor

Desde su primer libro, *Con M de Mote se escribe Mogijata*¹⁰ (2018), la autora desafía la tradición cuencana, una sociedad marcada por valores católicos y pudor conservador, con versos íntimos teñidos de sátira y humor negro. Aguilar emplea el término *Mogijata* no sólo para cuestionar la doble moral que suele adjudicarse a la *mujer decente*, sino también para sugerir que dicha hipocresía impregna a la sociedad en general, mujeres y varones por igual. En sus textos iniciales dedicados a Cuenca y su gente, como en el poema “Allá donde las morales son más altas que las cúpulas”, la poeta denuncia cómo los habitantes *se guardan* sus verdaderos deseos para evitar el *qué dirán* público:

Te hablo desde la vergüenza ajena
 la que sientes por la bastardita
 que estalla de cuando en vez
 en los fríos que reprochan
 a las pieles muertas que no ceden
 por complejo y cumpla
 Cuna de incestos
 de ilustres pensadores
 curuchupas

⁹ Entendida como una acepción filosófico-lingüística que remite a los modos en que el lenguaje no sólo describe el mundo, sino que *construye* modos posibles de ser, de pensar, de existir. El uso del lenguaje que no da por sentadas las categorías heredadas (género, cuerpo, identidad, territorio), sino que las descompone, las reinventa, las especula. Es el gesto que permite que la palabra poética no sea mera reproducción de lo dado, sino un espacio de posibilidad: “una lengua otra”, como diría Vintimilla, donde se ensaya una subjetividad que desborda los moldes normativos.

¹⁰ El propio título *Mojigata* alude irónicamente a la moralina hipócrita *mujigato*: es quien finge virtud o recato.

ávidos por conocer el apellido. (Aguilar 2018, 31)

El habla popular cuencana provee incluso palabras vernáculas a su crítica: Aguilar rescata términos locales como *curuchupa*¹¹ para caracterizar esa mentalidad anclada en el siglo XIX. Junto a esta vertiente satírica de crítica social, su poesía incorpora una vertiente confesional e íntima: existen varios poemas que exploran la relación con la figura paterna y las heridas afectivas de la ausencia. Esta conjunción de denuncia sociocultural y catarsis personal configura la voz poética singular de Aguilar Jara; una voz irreverente y vulnerable a la vez, que rompe silencios sobre el cuerpo, el deseo y el dolor en un entorno que tradicionalmente ha exigido silencio, pudor y obediencia.

El segundo poemario, *Poliamor Town* (2020), profundiza la ruta transgresora al abordar temas audaces como las relaciones afectivas no monógamas, la sexualidad disidente, la crítica anticlerical y la reivindicación del cuerpo como territorio libre. En este libro la poeta plantea preguntas incómodas sobre los límites impuestos a los cuerpos y los afectos, explorando los límites de los cuerpos, las normas y las reglas con una convicción personal que ondea casi como bandera. Sus poemas ponen en primer plano temáticas antes marginadas o peyorativamente cuestionadas: la incompatibilidad del amor con la vida, abusos sexuales perpetrados por la sacrosanta iglesia, el drama de la migración, el cuerpo como territorio e identidades sexuales en tránsito o disputa. Esta amplitud temática muestra a una poeta consciente de diversas formas de opresión que confluyen en el cuerpo. En palabras de Fernando Endara (2022, párr. 1), en los poemas de Aguilar Jara “resuenan los ecos y las voces de vidas consideradas nudas, de testimonios sepultados, instantes de injusticia, que se escapan al control de las higienes que persiguen al diferente, al débil, al humillado”. Es decir, su poesía da voz a lo que ha sido silenciado o reprimido bajo las estructuras normativas: cuerpos disidentes, dolores ocultos, deseos prohibidos.

¹¹ De origen popular, *curuchupa* ha designado tradicionalmente a sectores conservadores, católicos militantes, defensores de los valores morales tradicionales, del orden social jerárquico y de las instituciones eclesiásticas como garantes del tejido cultural. En la esfera política, se ha empleado para marcar a la derecha ideológica y a sus correlatos culturales; en la vida cotidiana, para nombrar a quienes sostienen posiciones reaccionarias respecto a género, sexualidad, familia, religión. En Cuenca, este término adquiere una connotación aún más específica: refiere a la matriz cultural hegemónica que ha estructurado la *cuencanidad* durante gran parte del siglo XX y XXI —aquella “ciudad de beatas de mangas negras y católicos fervorosos hasta la intolerancia” (Mancero 2012)—. El *curuchupismo* es, por tanto, el sistema de valores que busca preservar una imagen de Cuenca como ciudad virtuosa, blanca, católica, patriarcal.

3. Cuerpo, género y lenguaje: performatividad y transgresión

Desde la teoría feminista contemporánea, el cuerpo es concebido no como una entidad neutra o meramente biológica, sino como un constructo cultural y discursivo en el que se inscriben relaciones de poder. Judith Butler (2007) revolucionó los estudios de género al proponer que el género es performativo, es decir, se produce mediante actos reiterativos regulados por normas sociales. Butler argumenta que las identidades se forman a través de la repetición de actos y signos socialmente sancionados, pero que esa misma repetición abre la posibilidad de la subversión de la identidad (97). Una identidad de género o sexual *subversiva* surge cuando los actos performativos parodian o distorsionan la norma, revelando su artificialidad y posibilitando nuevas configuraciones (139). En el contexto de Aguilar Jara, su performance poética, la voz que encarna deseos poliamorosos, furias no perdonadas, ironías mordaces, puede leerse como un acto performativo subversivo que desestabiliza los guiones de género y sexualidad impuestos por la sociedad cuencana tradicional:

Poliamor,
 ¡carajo!,
 —por eso mismo—,
 porque cuando el cerebro
 o equis órgano más inteligente
 se atrofia
 el amor resucita. (Jara 2020, 12)

La poeta *configura* en sus versos a una mujer que blasfema, que expresa abiertamente su erotismo, ira o tristeza, rompiendo así el ideal de la mujer recatada y silenciosa. Esta representación es en sí un gesto político, como señala Butler (2007) solo puede haber una subversión de la identidad en el seno de la misma ley que se subvierte. Aguilar *subvierte* desde adentro, se apropiá del lenguaje y los roles asignados: hija, amante, mujer decente para dinamitar sus límites.

Complementando a Butler, la filósofa Rosi Braidotti (1999) aporta la noción de un *sujeto nómada corporal* y plantea una visión afirmativa de la diferencia. Critica el reduccionismo del *giro lingüístico* puro y reivindica la senda nómada de la carne como vía de conocimiento (9). Esto implica tomar el cuerpo en serio, no solo como texto social, sino como materia viviente llena de afectos y potencias. La subjetividad femenina no debe concebirse en términos fijos, sino en constante devenir, en movimiento nómada que atraviesa fronteras de identidad (14). Esta perspectiva es útil para leer la poesía de Aguilar

Jara como la expresión de una subjetividad femenina no esencialista, sus poemas muestran una identidad en flujo, que puede asumirse frágil o feroz según la ocasión, que se reinventa en cada experiencia límite (sea el desamor alcohólico, la práctica poliamorosa o la rebeldía ante la fe). Así, la voz poética de Aguilar Jara encarna diferentes facetas uniendo todas estas *ellas* en un mismo cuerpo textual polifacético:

Polímero... porque la unión es el resultado de una naturaleza maldita.
 Polivalente... porque eso de los valores es tan, pero tan, relativo.
 Políglota... porque hasta los libros de ficción que contienen mandamientos de ficción se traducen a varios idiomas.
 Polizonte... porque es tan justo como necesario que el viaje y la migración sean libres de paga. (Jara 2020, 11)

En los poemas de Jara encontramos esa interconexión profunda entre cuerpo, memoria y pensamiento: por ejemplo, en “De por qué todos los sinónimos de subestimar son tristes”, la memoria de una relación tormentosa se manifiesta en la piel herida “todavía quema tu aceite en mi dorso” (Jara 2020, 17) y a la vez ese recuerdo corporal alimenta el pensamiento rencoroso/confesional de la voz poética. La noción de memoria táctil sugiere que el cuerpo *recuerda* incluso aquello que la mente quisiera ocultar; y en la poesía este recuerdo corporal se verbaliza:¹² “donde vaciabas los restos del amor/ que quemamos y del que aún/ no han volado las cenizas” (17). Aguilar Jara explora el lenguaje poético como extensión de la carne, sus palabras brotan de heridas, placeres y rabias inscritas en el cuerpo femenino, y en esa medida resignifican el cuerpo; lo vuelven decir, lo significan al nombrarlo.

En efecto, como apunta María Augusta Vintimilla (2024), resignificar el cuerpo es también dignificarlo, arrancarlo de ese destino puramente productivo que lo condena a ser un cuerpo uniforme y disciplinado. La poesía, al igual que el erotismo, explora todas las posibilidades de significación del cuerpo liberándose de las reducciones moralistas o utilitarias. Esta concepción guía nuestra lectura: en los poemas de Aguilar Jara, la palabra poética resignifica el cuerpo femenino, lo saca de la esfera del silencio pudoroso o de la cosificación patriarcal, para mostrarlo en sus múltiples dimensiones sensibles:

A mí me contaron que las voces en el pavimento
 no han pasado de moda o a lo mejor me inventé
 en eso de *agarrarme de las paredes*
 cual araña nerviosa

¹² Expresar con palabras lo que antes era tácito, implícito, emocional, corporal, o incluso inconsciente. Es decir, convertir en lenguaje articulado (en este caso, poético) una experiencia que no necesariamente estaba ya en palabras.

y no aceptar *la legión de idiotas* que propusiste.

La amargura promedio también nos llevó a que nos jodan los veinteañeros indignados que no lanzan piedras más. (Aguilar 2020, 31; énfasis añadido)

Tal acto de palabra supone dignificar esa corporalidad femenina heterodoxa, confiriéndole voz propia y legitimidad estética. Asimismo, la teórica Gloria Anzaldúa provee un marco valioso para entender la escritura como proceso corporal y transformativo. Anzaldúa (2016, 283) concibe la escritura como un gesto del cuerpo, un trabajo de adentro hacia afuera, declarando que construye su cultura, en base a realidades e interacciones corporales, y no en abstracciones incorpóreas. Esta perspectiva enfatiza la corporalidad de la escritura: la creación poética en Aguilar Jara puede analizarse, en línea con Anzaldúa, como un acto en que la poeta vuelca en palabras las respuestas físicas, emocionales e intelectuales que su cuerpo experimenta frente a estímulos internos y externos. Por ejemplo, ante la asfixia moral de la sociedad, su cuerpo responde con tembladera de rabia y la poeta escribe un verso violento o sarcástico; ante el abandono paterno, su cuerpo llora junto al de la madre y la poeta escribe un verso tierno de consuelo:

Son días inspiradores:
 mi padre *nos ha olvidado*
 otra vez.
 Yo *sostengo la mano* de mi madre
 le devuelvo el amor
 de cuando templaba mis ojos
 con una cola de caballo
 y un elástico que *me apretaba*
las [entrañas]. (Aguilar 2020, 23; énfasis añadido)

La escritura sirve para guardar, ordenar y teorizar estas respuestas corporales en términos poéticos, para dar forma comunicable símbolos, metáforas, imágenes a lo vivido en carne propia. Así, los poemas de Aguilar como corpografías: textos donde el cuerpo de la autora deja huellas, y donde escribir es sinónimo de inscribir el propio cuerpo en el discurso, superando la dicotomía mente/cuerpo dada por la tradición. La *corpografía* no remite tan solo a una inscripción del cuerpo en el texto, sino a la configuración de un cuerpo-escritura que se produce en el acto mismo de enunciar. No es cuerpo representado, sino cuerpo que se escribe —y que, al escribirse, se inventa y se politiza. En la poesía de autoras como Aguilar Jara y Peña, la palabra poética no se limita a nombrar lo corporal: lo convoca, lo hace temblar en el espacio del poema, lo torna materia de resistencia y de deseo. Así, la *corpografía* se entiende como un modo de lectura que atiende a la construcción textual del cuerpo en sus marcas de género, memoria, afecto y transgresión.

Es, en definitiva, una escritura que desestabiliza los discursos normativos sobre el cuerpo, desplazándolo de las gramáticas de la transparencia y el pudor, para inscribirlo en un registro donde lo íntimo deviene político, y lo político, corporal. Se trata de leer no un cuerpo ya dado, sino las operaciones textuales que lo producen como sujeto de enunciación y como territorio en disputa. Aguilar Jara escribe desde una posición *liminal*,¹³ entre el mundo íntimo de sus experiencias personales y la cuencanidad. Su poesía funge de puente o interfaz donde esas esferas se encuentran, lo personal se politiza y lo político se interioriza, borrando fronteras entre lo público y lo privado. Por ejemplo, un trauma íntimo (una relación de pareja dañina) se convierte en una denuncia más amplia de la desigualdad amorosa y la hipocresía social en torno al género; a la inversa, una consigna social (como la crítica a la Iglesia en *Poliamor Town*) se nutre de la indignación visceral subjetiva. La escritura en Aguilar Jara ocurre en esa zona fronteriza donde cuerpo individual e imaginario colectivo se interceptan, permitiendo tanto la sanación personal como la resistencia cultural.

4. Perspectiva decolonial y crítica cultural: cuerpo-territorio y heterogeneidad

Dado que la poesía de Aguilar Jara desafía normas ancladas en sistemas de poder históricos: patriarcado, moral religiosa, orden sociocultural heredado del colonialismo; resulta pertinente analizar también en términos de crítica decolonial. La teórica Catherine Walsh (2013) señala que la decolonialidad¹⁴ implica una praxis que abre grietas en la matriz colonial del poder, creando espacios para re-existir de otro modo. En el ámbito cultural, pensar de manera decolonial conlleva cuestionar activamente las lógicas occidentales, eurocéntricas y patriarcales que han sido naturalizadas, e impulsar otras

¹³ Liminal designa aquel espacio intersticial donde las categorías se desdibujan, donde lo uno aún no es lo otro, pero tampoco permanece ya en su forma anterior. Se trata de un umbral, de un territorio de tránsito que subvierte las lógicas binarias que estructuran la cultura: masculino/femenino, cuerpo/mente, interior/exterior, norma/desviación. Lo liminal es condición poética y política: la voz que enuncia habita ese umbral inestable donde la experiencia del cuerpo —herido, deseante, migrante, múltiple— se fuga de los discursos que pretenden fijarlo. Así, la liminalidad no es solo un concepto para describir el tránsito de identidades, sino una estrategia escritural que fractura los regímenes de representación y abre la posibilidad de otras formas de ser y de decir. Leer lo liminal en esta poesía es, entonces, atender a los pliegues, a las fisuras, a las zonas de fuga que el texto construye en su gesto de insubordinación frente a los órdenes hegemónicos.

¹⁴ Decolonialidad es un pensar que desborda los marcos coloniales del saber y del poder. Es la grieta que se abre en los discursos hegemónicos —modernos, eurocéntricos, patriarcales— para permitir que emergan otras epistemes, otras sensibilidades, otros cuerpos. En este sentido, la decolonialidad no se propone como un nuevo universal, sino como un campo de prácticas insurgentes, situadas, encarnadas, que reescriben la relación entre saber, ser y sentir. Se trata de habitar la escritura como un espacio de disputa, donde las memorias silenciadas y los cuerpos marcados puedan decirse desde su diferencia.

lógicas, otros saberes desde la diferencia. Parte de la *cuencanidad* se dio por su fuerte tradición católica española, marcado conservadurismo republicano, como un reducto de la colonialidad en términos de valores y discursos; persiste en ella la autoridad moral de la Iglesia, la estratificación de género y clase, y cierta idealización de la *mujer virtuosa* (callada, casta, sacrificada) derivada del imaginario colonial. Formulado por pensadoras comunitarias indígenas, como Lorena Cabnal,¹⁵ y acogido por teóricas como Walsh, este concepto vincula la opresión de las mujeres con la colonización de sus cuerpos y tierras, y propone reappropriárselos como primer paso de liberación. En Aguilar Jara, aunque su marco no es explícitamente indígena, sí se aprecia esta noción: el cuerpo de la mujer es visto como su territorio primordial, en el cual decide rebelarse. Por ejemplo, en “Triunfará todo, excepto el poliamor”: “la hablante clama / el sentir se llama *piel* / no *moral*, no *norma*” (Aguilar Jara 2020, 12; énfasis añadido). Afirmando que su territorio corporal obedece a la verdad de sus sensaciones y deseos, no a las leyes dictadas por la moral externa. Esta frase condensa un acto decolonial: renombrar el sentir desde la piel es desprenderse de la epistemología colonial-cristiana (que separa espíritu y carne, privilegiando la norma moral sobre el placer físico) y re-existir afirmando la legitimidad del cuerpo como fuente de conocimiento y guía de vida. Del mismo modo, cuando en ese poema enumera “polímero/ polivalente/ políglota/ polizonte/ poliamor/ ¡carajo!” (12). La poeta está reappropriándose del lenguaje para resignificar la noción de *poliamor*, introduciendo su voz local (*carajo*, interjección típica) dentro de un término global; y con ello declarando la autonomía de su identidad amorosa frente al orden heteronormativo monógamo. En la poética de Aguilar Jara, esta desobediencia epistemológica se manifiesta en poemas que contradicen frontalmente las verdades conservadoras: ella afirma, contra la doctrina religiosa, que el amor puede no ser monógamo; contra la narrativa del perdón cristiano, que ciertas ofensas no se perdonan; contra el mandato de

¹⁵ Cuerpo-territorio: la noción que trae Lorena Cabnal desde el pensar-hacer de los feminismos comunitarios no es meramente una metáfora, ni tampoco un enunciado teórico abstracto. Es, más bien, la experiencia encarnada de una política vital, donde el cuerpo de las mujeres —especialmente de las mujeres indígenas— se sabe y se siente como el primer territorio. Territorio atravesado por memorias, violencias, resistencias, saberes. En este sentido, el cuerpo no es un ente separado del espacio, sino tejido con él, parte viva del entramado del territorio ancestral, de su cosmogonía, de sus heridas y de sus potencias. Así, hablar de *cuerpo-territorio* es afirmar una relationalidad profunda: cada marca en el cuerpo es también marca en la tierra, y cada despojo territorial es también despojo de la integridad corporal. Desde esta perspectiva, permite entrever una poética de la insurgencia, el cuerpo deviene un espacio de enunciación que subvierte los dualismos coloniales —mente/cuerpo, naturaleza/cultura, sujeto/objeto—, afirmándose como un sujeto territorial que resiste y re-existe. La escritura, en este marco, no hace sino visibilizar este entrelazamiento: los versos que emergen desde el cuerpo-territorio no sólo dicen, sino que laten, se inscriben como gesto de reclamación, como práctica de sanación y como política de vida.

recato, que la mujer puede hablar sin eufemismos de sexo y deseo; contra el mandato de silencio, que sí se debe gritar.

Desde la crítica literaria latinoamericana, el concepto de heterogeneidad cultural y textual¹⁶ propuesto por Antonio Cornejo Polar (2003) sobre que la literatura latinoamericana es radicalmente heterogénea, atravesada por la coexistencia conflictiva de diversas lenguas, culturas y sujetos. En el caso de Aguilar Jara, su contexto andinourbano la sitúa en la encrucijada de tradiciones locales y corrientes globales. Sus poemas exhiben precisamente esa heterogeneidad discursiva: combinan en un mismo texto referencias *altas* de la ciencia o la literatura universal: Pavlov, Schrödinger, Houellebecq, Umberto Eco, con modismos coloquiales, dichos populares o injurias en español ecuatoriano “no me jodan”, “carajo”, “hijueputez”:

Hay palabras que no deben ser escritas en un poema:
Facebook, arena en grano, café en taza,
 pero se escriben y se seguirán escribiendo
 porque, con algo, la creatividad y la *hijueputez* han de

[justificarse.]

Hijueputez no existe
 pero la *inventamos*
 y hablamos en plural para demostrar la modestia
 también inexistente en el poema. (Aguilar 2020, 28; énfasis añadido)

Esta mezcolanza no es gratuita, sino que forma parte de la subversión poética: al hibridar registros, la autora rompe la expectativa de una poesía lírica elevada o puramente íntima, y crea un choque estilístico que refleja la fractura interna de su identidad cultural. En términos de Cornejo Polar, la voz poética de Aguilar Jara podría considerarse un *sujeto poético heterogéneo*, resultado de múltiples determinaciones sociales y lingüísticas en tensión. Por un lado, escribe desde la marginalidad de ser mujer joven en un entorno tradicionalista; por otro, se nutre de influencias cosmopolitas y contemporáneas que la conectan con una generación pan-latinoamericana.¹⁷ El resultado son poemas polifónicos

¹⁶ Leer la poesía de Isabel Aguilar Jara desde el horizonte de la heterogeneidad socio-cultural que atraviesa las literaturas andinas —como bien ha planteado Cornejo Polar— permite situar su escritura no como simple desviación de un canon, sino como irrupción de otras memorias, otras voces, otros cuerpos. Su palabra poética, en tensión con la cuencanidad, hace visible esa trama compleja y conflictiva de registros y saberes que conforman hoy el espacio literario andino: allí donde el cuerpo deviene territorio, donde la lengua se desborda de su norma, donde la experiencia íntima irrumpe como gesto de descolonización. Así, la poesía de Aguilar Jara se inscribe en una poética de la heterogeneidad: ni unívoca ni pura, sino densamente atravesada por las marcas de género, de clase, de deseo, de violencia y de resistencia.

¹⁷ Más que un simple adjetivo de pertenencia geográfica, esta expresión señala un horizonte afectivo y estético que se expande más allá de las fronteras nacionales, una conciencia de ser en y desde América Latina como territorio de memorias múltiples y voces entrelazadas. Hablar de una sensibilidad pan-latinoamericana es reconocer que las escrituras de nuestra época —y en especial las que irrumpen desde

donde dialogan lo local y lo global, lo culto y lo *kitsch*, lo íntimo y lo público. Esta polifonía es una forma de transgresión formal: rechaza la pureza estilística de la poesía academicista y adopta, en cambio, una estética mestiza acorde con la vivencia real. Esta heterogeneidad interna de los textos enfatiza la idea de conflicto y ruptura: lo subversivo emerge precisamente de ese cruce de voces incongruentes.

5. Tríada: cuerpo, memoria y deseo

En la obra de Isabel Aguilar Jara, el cuerpo es el archivo vivo de la memoria y el catalizador del deseo, configurando una poética en la que experiencias íntimas de dolor y placer son rescatadas del silencio para articular un discurso subversivo. Los poemas “Triunfará todo, excepto el poliamor”, “De por qué todos los sinónimos de subestimar son tristes” y “No perdonó” ejemplifican cómo la voz lírica emerge desde recuerdos corporales punzantes y anhelos insatisfechos, oscilando entre el susurro melancólico y el grito de rebeldía. Sus poemas exploran el deseo en sus dimensiones más transgresoras: deseo poliamoroso que desafía la exclusividad, deseo de justicia (o venganza) frente a agravios, deseo de romper con los moldes asfixiantes del amor romántico tradicional. Esta convergencia de memoria y deseo en el cuerpo poético es uno de los núcleos de su escritura subversiva, pues le permite revalorizar lo subjetivo y emocional (ámbitos históricamente feminizados y devaluados) como fuentes legítimas de conocimiento y acción. El poema “Triunfará todo, excepto el poliamor” presenta de entrada una interrogante provocadora: “¿Los cuerpos se aman?” (Aguilar 202, 11). La pregunta apunta a la materialidad del amor: ¿es el amor algo que sucede entre cuerpos, más allá de las almas o las ideas? Aguilar Jara responde afirmativamente desde una escena de la memoria popular juvenil: “¿Vieron a Octavio —a ese Gael García Bernal joven...— estrellar a Susana, sentadita sobre la lavadora? Sepan que sí, sepamos entonces que los cuerpos se aman, claro.” (11). Al evocar la película *Amores perros* (2000), la poeta activa en la imaginación del lector una imagen de pasión adolescente física, casi cruda, inscrita en la cultura pop. Los protagonistas (Octavio y Susana) encarnan un amor corporal tan

los márgenes— beben de corrientes que cruzan de un lado a otro del continente, estableciendo filiaciones, resonancias, complicidades. En esta corriente, las poetas como Aguilar Jara o Peña no se inscriben en un localismo cerrado ni en una cuencanidad esencializada, sino que su palabra dialoga —a través de las heridas, del cuerpo, del deseo— con otras escrituras de mujeres andinas, caribeñas, amazónicas, urbanas. Así, lo pan-latinoamericano no es un programa, sino un modo de sentir y de hacer: una red abierta, un campo de afinidades electivas que permite que la poesía se pronuncie desde lo propio pero en clave de resonancia continental.

intenso como transgresor; en la película, es una relación ilícita entre cuñados, consumada sobre una lavadora en marcha. Aguilar Jara usa esta referencia para validar la premisa: “los cuerpos se aman” por sí mismos, con un lenguaje propio de piel y nervio, distinto al ideal romántico platónico. Aquí la memoria cinematográfica sirve a la voz poética para posicionarse: “sepan que sí” como diciendo no se engañen, el amor ocurre entre carnes, en lo táctil. Acto seguido, el poema gira hacia la memoria personal y colectiva de la educación sentimental represora: “Debimos entonces estar muy locos para creer que la cordura se resumía en iglesias, brindis mamertos, lunas de miel [...]” (11). Con ironía, la poeta rememora los mandatos sociales internalizados (casarse por la iglesia, el brindis hipócrita, la luna de miel normativa) como sinónimo de *cordura*, es decir, lo considerado normal y cuerdo en su medio. Reconoce que creer en eso fue una locura inculcada: aquí la memoria actúa como crítica, recordando aquello en lo que se le enseñó a creer versus la realidad de su deseo. La voz admite implícitamente que ella también fue socializada bajo esas pautas, pero ahora las mira con distancia sarcástica –un síntoma de subversión interna–. Esta reflexión memorialística es interrumpida abruptamente por la condición actual de la voz poética: “Pero cuando amas a más de uno, cuando amas a dos al unísono” (11). El poema pasa al presente de la experiencia poliamorosa, narrado en segunda persona que bien puede ser autoproyectiva: describe la vivencia de amar a dos personas a la vez y tener incluso contactos con terceros, cuartos, quintos. La insistencia enumerativa (dos, tres, cuatro, hasta quintos) junto con la frase proverbial “no hay quinto malo” (11) –que resignifica un refrán taurino/festivo para aplicarlo al amor múltiple– transmite una sensación de desborde del deseo. El cuerpo deseante de la poeta recuerda cómo fue educado para la monogamia “los sabiondos dicen” (11), pero simultáneamente confiesa su pulsión poliamorosa. Esta tensión entre memoria normativa y deseo disidente genera la carga subversiva: el poema mismo es un acto de recordar lo que dijeron los *cuerdos* y contradecir, con la vivencia propia, un mismo flujo.

La memoria sirve, además, para señalar la vergüenza inculcada hacia el cuerpo. La voz dice: “Asumir la vergüenza de desintegrarnos en pieles ajenas” (12). Esta línea revela que amar múltiple le produjo inicialmente vergüenza, como si su yo se desintegrara al entregarse a varias pieles. Esa vergüenza es claramente un producto del condicionamiento social; nadie nace sintiendo culpa por amar. La poeta la nombra y la enfrenta: “ajenas, ¡bah!, más nuestras que las de ese, que las de esa, que las de todos” (12). Aquí hay un proceso psicológico de memoria y re-evaluación: primero reconoce la vergüenza aprendida, luego la descarta (bah), revalorizando las pieles ajenas como

propias. En otras palabras, reivindica las conexiones corporales múltiples como algo auténticamente suyo, más que las relaciones aprobadas por terceros. Este acto de recordar la culpa para desecharla es crucial en su poética de liberación: el poema enseña un exorcismo de la culpa erótica impuesta a las mujeres. Escribe Butler (2007) que las normas regulan los cuerpos inculcando prohibiciones y sentimientos de vergüenza, pero pueden ser subvertidas resignificando estos actos. Aguilar Jara exactamente resignifica el acto de amar con libertad, pasando de considerarlo *locura* o *vergüenza* a proclamarlo como sano, aunque *mal curado*, es decir, sano pero estigmatizado por una sociedad enferma “romantiqueando... así de sano, pero mal curado” (12). Por otra parte, la memoria afectiva dolorosa es central en poemas como “De por qué todos los sinónimos de subestimar son tristes” y “No perdonó”. En “De por qué todos los sinónimos de subestimar son tristes”, la voz poética rememora una relación pasada donde fue menospreciada, y revive ese sentimiento de ser subestimada a través de imágenes físicas: “todavía quema tu aceite en mi dorso / donde vaciabas los restos del amor que quemamos” (17). El uso de la metáfora del aceite caliente volcado sobre la espalda es significativo: sugiere una experiencia de dolor corporal y emocional a la vez. El dorso quemado es como la cicatriz de un agravio amoroso. Cabe notar que la poeta recurre a un elemento casero (aceite de cocina quizás) para describir un daño íntimo; este detalle otorga realismo sensorial al recuerdo y, a la vez, indica lo doméstico de la violencia sufrida (una violencia quizá no física literal, pero sí simbólica: él “vaciaba los restos del amor” en ella). La memoria aquí es inseparable del cuerpo: la herida emocional se plasma en la piel ardida. La voz confiesa haber dicho “Mi amor” con ingenuidad (pidiéndole una cucharita, escena trivial que desencadena la tragedia), y reconoce que ese instante marcó la perdición: “fue tarde. / Ese arrebato de posesión me cobraría intereses” (17). Vemos cómo la memoria de un gesto mínimo –llamarlo “mi amor”– se agiganta en la mente de la poeta porque simboliza el momento en que quedó atrapada en una relación de posesión mutua y tóxica. El poema es un ejercicio de autopsia emocional: la voz poética recuerda casi clínicamente el punto de quiebre y las consecuencias; los *intereses* cobrados por el pecado de caer en la trampa posesiva del amor convencional. En los versos siguientes, la memoria se despliega en una serie de escenas post-ruptura, el alcoholismo compartido con la tristeza:

sé que el alcohol ya no es mío
me he involucrado con él
hasta el hartazgo
y siempre quiere que golpeemos
a tu puerta

mostrando el desastre que somos
al recordarte. (Aguilar Jara 2020, 17; énfasis añadido)

Aquí la poeta muestra sin tapujos una imagen de sí misma degradada por la nostalgia: “el desastre que somos al recordarte” (17). Este verso es sumamente revelador de su estética: no teme exhibir la vulnerabilidad y la pérdida de dignidad que puede sentir una mujer herida. Al contrario, al exponerlo, se apropia de esa narrativa que la sociedad usaría para juzgarla (una mujer despechada y ebria) y la convierte en materia poética legítima. Hacer memoria de la propia humillación es un acto de valentía subversiva, pues rompe la expectativa de que la mujer callará para salvar las apariencias. Aguilar Jara no salva apariencias; pone sobre la mesa su yo fragmentado, reconociendo “A veces te extraño tanto” (17), pero inmediatamente luego revelando un pensamiento oscuro “No quiero que seas feliz con otra / ni aunque yo no pueda ser la felicidad tuya” (18). Esta franca admisión de envidia y resentimiento contradice la imagen angelical de la mujer abnegada. Socialmente se espera que la mujer traicionada mantenga cierta altura moral o al menos no admita deseos malévolos; la voz poética se permite sentir y expresar: “no quiero que seas feliz con otra”. El título mismo del poema, al hablar de sinónimos de subestimar, apunta a que el sujeto lírico fue menoscambiado por su pareja, y que todas las formas de decir *subestimar* (menospreciar, ningunear, infravalorar) conllevan una tristeza profunda. Así, la poeta toma una palabra que define su experiencia, ser subestimada, y la desgrana lingüísticamente para mostrar el dolor que encierra. La memoria de haber sido subestimada es la herida central que sangra en este texto, una herida de orgullo y de amor propio. Curiosamente, el poema concluye con una afirmación de complicidad corporal fantasmal: “de este espanto de ser humano te enamoraste. Yo te juro... que hay jinetes que cabalgan cada noche sobre nuestros cuerpos.” (18). La voz se define a sí misma como un “espanto de ser humano”, autoironía deprimida, y luego imagina que ambos amantes siguen unidos en la desgracia: esos jinetes nocturnos pueden leerse como metáfora de pesadillas o demonios, ¿los jinetes del apocalipsis del amor?, que los cabalgan a ambos por las noches. En cualquier caso, la imagen final reitera la conexión corporal aun en la distancia: son cuerpos sobre los que cabalga la culpa o el recuerdo, incapaces de liberarse del todo. La memoria deviene maldición tangible.

Aguilar Jara inscribe en sus versos el choque entre eros y thanatos,¹⁸ entre pulsión de vida y pulsión de muerte social. Por un lado, los cuerpos quieren amar, gozar, degustar amor “como a un salmón rosado que yace sin ojos” (12). Por otro lado, la sociedad, y la internalización de sus normas, imponen miedo, vergüenza o destrucción sobre esos impulsos. De ahí que varios poemas destilan un tono agrio dulce: por ejemplo, “pudimos embanderarnos del poliamor, pero decidimos fallar” (12). El deseo frustrado deja residuo de nostalgia y furia en la memoria. La poesía se convierte en el escenario donde la autora revive esos deseos –aunque hayan fallado en la realidad– para darles una segunda vida en el lenguaje, más fiel a su verdad interior. Así, la memoria del deseo no realizado se convierte en deseo de enunciación: escribir lo que no se pudo vivir plenamente. Aguilar Jara resignifica sus experiencias corporales al poetizarlas, en ese acto las dignifica, confiriéndoles sentido más allá del silencio triste. Por ejemplo, el fracaso amoroso, en lugar de ser una vergüenza secreta, deviene un poema potente que otras mujeres lectoras pueden reconocer y sentir como propio; logrando así una dignificación colectiva del dolor femenino.

La tríada cuerpo-memoria-deseo en la poesía de Isabel Aguilar Jara revela una estrategia de subversión íntima: la poeta recupera sus recuerdos corporales más silenciados: los deseos prohibidos, las humillaciones sufridas, las rabias soterradas; y les da voz poética, construyendo con ellos un relato que desafía las narrativas oficiales del amor y el deber de ser femeninos. Al situar el cuerpo y sus emociones en el centro del discurso, Aguilar Jara confronta la cultura del olvido y la negación, esa que les exige a las mujeres hacer como que no pasó nada, perdonar, y tan solo seguir la norma. En sus poemas, lo que pasó no se olvida: arde en la piel y en las líneas; lo que se deseó no se reprime: clama y duele en versos descarnados. Así, la memoria corporal se convierte en fuente de autoridad para cuestionar las convenciones. Cada recuerdo de opresión se trueca en combustible para el desafío, y cada deseo genuino, aunque frustrado se metamorfose a en verso emancipador. Como resultado, el lector presencia una suerte de catarsis poética: el cuerpo que antes fue sitio de silencios impuestos ahora habla, grita si es preciso, a

¹⁸ Si en la tradición freudiana Eros representa la fuerza de la vida —el deseo, la unión, la creación— y Thánatos la pulsión de muerte —la disolución, el límite, el final—, en el espacio del poema estas energías no se oponen de manera binaria: se entrelazan, se provocan, se fecundan. La palabra poética que nace desde el cuerpo, como en la obra de Aguilar Jara, es siempre un tejido en el que Eros y Thánatos latén a contrapelo: el goce que roza la herida, el deseo que sabe de su finitud, la caricia que recuerda la ausencia. En esta danza tensa y necesaria, la escritura no busca resolver el conflicto, sino habitarlo. Así, en cada verso el erotismo convoca tanto la afirmación del cuerpo como su pérdida, y donde la muerte no es mero vacío, sino horizonte que intensifica la experiencia del vivir. Un umbral entre el grito y el silencio.

través de la voz poética. Esta catarsis subversiva, íntima y política a un tiempo, es una de las mayores aportaciones de Aguilar Jara a la literatura ecuatoriana femenina contemporánea: nos muestra que la emancipación empieza por el cuerpo y sus memorias, y que ningún cambio social profundo ocurre sin antes escuchar esos silencios y convertirlos en gritos.

6. Cuerpo como territorio y espacio de transgresión

La idea del cuerpo como territorio de resistencia es un eje fundamental en la poética de Aguilar Jara, estrechamente ligado a la noción de transgresión. En sus poemas, el cuerpo de la mujer –con sus deseos, su sexualidad, sus límites y potencias– se reivindica como un territorio propio, no sujeto a las leyes externas de la moral patriarcal ni a las fronteras identitarias fijas. Este cuerpo-territorio es, en consecuencia, el escenario donde ocurren actos de transgresión: cruzar fronteras (físicas o simbólicas), violar normas, ocupar espacios prohibidos. Aguilar Jara convierte a la anatomía y la vivencia corporal en un mapa en el cual se inscriben luchas: la lucha por el placer autónomo, la lucha por la voz, la lucha contra la violencia institucional (como la de la Iglesia) e incluso la lucha contra la imposición de roles de género tradicionales.

Uno de los ejemplos más evidentes aparece en “Triunfará todo, excepto el poliamor”, donde la palabra poliamor es descompuesta en una serie de prefijos poli- para generar nuevos significados: “Polímero... Polivalente... Políglota... Polizonte...” (11). Esta ingeniosa secuencia semántica sirve como alegoría de un cuerpo expandido en múltiples direcciones. Cada término sugiere una cualidad del poliamor: polímero (muchas partes unidas), polivalente (de muchos valores), políglota (en muchos lenguajes), polizón (intruso viajero). La poeta asocia cada uno con una frase que subvierte su connotación usual: por ejemplo, “Políglota... porque hasta los libros de ficción que contienen mandamientos de ficción se traducen a varios idiomas” (11). Aquí, al llamar mandamientos de ficción a las leyes morales, se los degrada a meros relatos traducibles, restándoles universalidad. Esta línea apunta a la Iglesia: su doctrina es solo una ficción políglota más, no palabra sagrada incontestable. Al encadenar varios términos con prefijo poli, territorializa el lenguaje: reclama el espacio semántico de la palabra poliamor, rodeándola de un campo léxico propio, desviándose de la condena moral hacia asociaciones lúdicas y contestatarias. Culmina con “Poliamor, ¡carajo!” (12), vemos aquí una apropiación lingüística que refleja una apropiación corporal: la voz poética hace suyo

el concepto poliamoroso y lo defiende a capa y espada, con palabrota incluida. Esta es una clara transgresión discursiva contra la norma monógama y contra la impostada finura con que la sociedad prefiere silenciar estos temas. Al gritar “¡carajo!” junto a poliamor, la poeta rompe la pulcritud y se posiciona en un registro popular combativo, marcando su territorio expresivo lejos de la corrección conservadora.

El cuerpo poliamoroso, en tanto territorio libre, se describe como “el resultado de una naturaleza maldita” (12), maldita según la moral vigente, pero en el poema esta maldición se asume con desafiante orgullo. De hecho, Aguilar Jara escribe: “desde la cueva, romántiqueando, tambaleando, así de sano, pero mal curado” (12), sugiriendo que hay una sanidad intrínseca en amar libremente, aunque la sociedad lo considere mal curado (enfermo, inmoral). La oposición sano/mal curado encapsula la contraposición de perspectivas: para ella, su amor múltiple es natural (sano) pero la mirada social pretende *curarlo*; no lo logra del todo, de ahí el mal curado, es decir, queda como cicatriz rebelde. La imagen de la cueva remite a lo pre-civilizado, a un estado primigenio: “el amor resucita; desde la cueva” (12). Esto es significativo: situar el origen del amor poliamoroso en la caverna es un guiño decolonial, retrotrayendo la legitimidad del amor a antes de la civilización judeocristiana que impuso la monogamia. La cueva es territorio ancestral, la piel es anterior a la moral.

Otro aspecto importante es cómo Aguilar Jara vincula el cuerpo con el viaje y la migración, extendiendo la metáfora territorial. Tras la lista de varios términos con prefijo poli, viene “Polizonte... porque es tan justo como necesario que el viaje y la migración sean libres de paga” (11). Afirma que es justo que el viaje y la migración sean libres: esto puede leerse en doble nivel, literal (defensa de la migración humana sin restricciones) y metafórico (defensa de que el cuerpo viaje por distintos amores sin costo moral). Aquí se enlaza con el concepto de nomadismo de Braidotti: la poeta concibe la identidad amorosa como nómada, viajera y reclama que ese nomadismo sea libre, sin castigo. Esta línea además tiene un cariz sociopolítico actual: en un contexto donde migrar suele estar penalizado; pedir libertad de viaje es transgredir las fronteras geopolíticas imaginariamente. Aguilar Jara mezcla lo personal y lo político en esa demanda de movilidad, dotando al cuerpo deseante de un derecho de circulación. Si el cuerpo es territorio, es uno móvil, no confinado a un *dueño* único ni a un espacio cerrado.

La idea de cuerpo-territorio se manifiesta también en la atención a lo público vs privado. El territorio corporal femenino tradicionalmente ha sido confinado al ámbito privado (hogar, alcoba), pero Aguilar Jara rompe esa cerca sacando sus cuerpos-poema

al espacio público de la lectura, y además tematizando la presencia del cuerpo femenino en la calle y la sociedad. Por ejemplo, en sus otros poemas como “Sogni”, la voz poética incita a “matar a los vecinos que se escandalizan con tu sangre, pero no con el pañal de sus hijos en la vereda” (Aguilar Jara, 2022). Aquí se marca cómo la sangre menstrual (íntima, femenina) se vuelve asunto público en la basura del edificio, provocando escarnio. La reacción violenta de la voz poética visibiliza la hipocresía: la sociedad convierte el cuerpo de la mujer en terreno de escrutinio moral, se escandalizan con su sangre natural, mientras tolera tranquilamente otras suciedades. Esta lógica está presente igualmente en “Perritos de Pavlov”. El título alude al experimento conductista: perros condicionados a salivar al sonar una campana. La autora compara a las personas con perros condicionados, metáfora potente de cuerpos domesticados por el acto sexual. En este contexto, la propia voz poética se implica, reconociendo cómo nuestros cuerpos sociales actúan como autómatas siguiendo instrucciones del placer:

Las pálidas uñas de tu piel morena
que sigue mojada con el aguapulpa de mis labios
acarician un camaleón descolorido
cerca de mi mano que apretó tu sexo erecto
como pidiendo que dejes de acariciar al camaleón descolorido
y que entres,
que hay una mantis atea esperando engullirte
para luego escupirte
y volver a dejar tu piel morena
humedecida. (Aguilar Jara 2020, 15)

Reconociendo cómo nuestros cuerpos sociales actúan como autómatas siguiendo instrucciones “fijación, puede ser; necesidad, puede ser; capricho, segurísimo” (15). La transgresión aquí radica en hacer consciente ese condicionamiento, condicionados por el sexo, para romperlo. Se vuelve una denuncia de cómo la sociedad pretende hacer del acto sexual un tabú, mientras aquí la voz poética lo enuncia desde lo cotidiano. Aguilar Jara, establece un paralelismo entre la mujer y el animal domesticado para luego revertirlo: reclamando el lado salvaje del animal, su potencial de morder la mano del amo. Aguilar Jara proyecta su yo poético como un cuerpo-territorio indómito, que rechaza ser disciplinado como perro amaestrado-encadenado a la monogamia sexual, sino desde el acto de elegir su libertad corporal.

La transgresión corporal en estos poemas también se expresa mediante la ocupación de espacios simbólicos tradicionalmente masculinos. Por ejemplo, el derecho al placer sexual múltiple (poliamor) o a la blasfemia (criticar la Iglesia) han sido

históricamente reservados a los varones, que podían tener amantes, expresar iras, ser anticlericales sin perder su honor. Cuando Aguilar Jara asume esas posturas en femenino, está invadiendo territorios discursivos vedados para las mujeres. Esto apoya la idea de que su poética corporal es transgresora en todos los frentes: sexuales, políticos y espirituales. Tomar la palabra sobre el propio cuerpo es, en contextos conservadores, arrebatarle ese territorio a la Iglesia y al Estado que lo regulan. Aguilar Jara hace precisamente eso: le quita a la religión la potestad sobre su sexualidad y le quita a la tradición la potestad sobre su conducta. Como dice María Augusta Vintimilla refiriéndose a la poesía de otra ecuatoriana, los cuerpos que habitan los poemas no temen el derroche ni el exceso, se niegan a ser cuerpos uniformes, disciplinados para el trabajo y la reproducción. Esto encaja perfectamente con los cuerpos de Aguilar Jara: son cuerpos rebeldes que derrochan amor, lágrimas o furia, que rehúsan ser modestos o eficientes, que desobedecen las funciones productivas esperadas. En sus poemas abundan referencias a excesos: exceso de amantes, exceso de llanto, exceso de alcohol, exceso de deseo. Lejos de condenarlos, la voz poética los asume como parte de su identidad territorial. Ese derroche corporal es en sí transgresor frente a la ética puritana del autocontrol.

El cuerpo en la poesía de Aguilar Jara es mucho más que un tema: es un espacio de significado en sí mismo, un territorio en el que se juega la autonomía de la voz femenina. Al proclamar la soberanía sobre su cuerpo –sea para amar, para odiar, para recordar o para gozar–, la poeta transgrede las fronteras impuestas por la cultura. En la obra de Aguilar Jara se confirma, en el plano literario, aquella máxima de los feminismos comunitarios: mi cuerpo es mi primer territorio de libertad. Cada transgresión inscrita en sus versos –cada norma rota en el imaginario del cuerpo– amplía ese territorio. Así, lo que comienza como una rebelión íntima deviene una declaración de principios con alcance colectivo: el cuerpo-mujer es inviolable en su voluntad y su voz, y contra él no prevalecerán ni Pavlov con sus condicionamientos, ni los curuchupas con sus rosarios, ni los amantes ingratos con sus desprecios. El cuerpo de la poeta es tierra liberada, y su poesía traza el mapa de esa liberación.

7. ¿Y sobre lo literario, qué?

El carácter transgresor de la poesía de Aguilar Jara no solo reside en qué dice (sus temas y posiciones), sino también en cómo lo dice. Sus recursos poéticos y elecciones formales constituyen en sí mismos estrategias de subversión estética, mediante las cuales

la autora rompe con expectativas genéricas, desafía convenciones del lenguaje poético *serio* y crea un estilo propio audaz y dinámico. En este apartado examinaremos algunos de esos recursos: el uso de la ironía y el humor negro, la mezcla de registros lingüísticos (desde lo culto-referencial hasta la jerga y el vulgarismo), la construcción de imágenes inesperadas y violentas, la estructura versal libre y la intertextualidad lúdica. Veremos cómo estas herramientas sirven para reforzar el mensaje contestatario y para imprimir en el lector una sensación de ruptura e incomodidad productiva.

Uno de los rasgos más distintivos de la voz de Aguilar Jara es su tono irónico y sarcástico. La ironía se manifiesta tanto en pequeñas inflexiones léxicas como en construcciones conceptuales enteras. Por ejemplo, en “Triunfará todo, excepto el poliamor”, califica con sorna los elementos de la boda tradicional: “brindis mamertos”¹⁹ y “lunas de miel y maldiciones”²⁰ (11). Esta elección léxica –mamerto– es inesperada en poesía lírica y causa un efecto humorístico mordaz: desacraliza instantáneamente la imagen idílica de la boda. Del mismo modo, la referencia a “los «cuerdos» dicen...” (11) ese énfasis ridiculiza a los supuestos cuerdos; los defensores de la norma. El uso de comillas angulares es un recurso gráfico que enfatiza la distancia de la voz poética respecto a ese término: hace ver que lo que se considera cordura es cuestionable. La ironía actúa pues como un instrumento de crítica: permite decir lo contrario de lo que a primera vista se enuncia. Aguilar Jara domina esta técnica y la esparce en sus poemas, de forma que el lector siente constantemente un doble filo en sus palabras. Incluso en el poema “De por qué todos los sinónimos de subestimar son tristes”, que es uno de los más emotivamente desnudos, asoma un matiz irónico en la dura sentencia “No quiero que seas feliz con otra / ni aunque yo no pueda ser la felicidad tuya” (18). Hay honestidad en la confesión, pero también una ironía amarga en admitir un deseo políticamente incorrecto. La propia construcción “de este espanto de ser humano te enamoraste” (18), que la voz se dedica a sí misma, llamándose espanto, puede leerse como autoironía punzante. Esta autodenigración calculada es una forma de anticipar y neutralizar el juicio externo: la poeta se ríe de su propio desastre antes de que otros lo hagan, transformando la tragedia en un acto de rebeldía cómplice con el lector. En suma, la ironía en Aguilar Jara es catártica y subversiva: catártica porque libera tensiones, riéndose del miedo, la vergüenza o la tristeza y subversiva porque mina el lenguaje solemne de las instituciones y roles,

¹⁹ Palabra coloquial despectiva que denota algo tonto o trivial.

²⁰ Equiparando cínicamente la celebración matrimonial con una maldición futura.

bautiza peyorativamente aquello que la cultura sacraliza, nótese como en la figura 3 permite entrever esta afirmación:

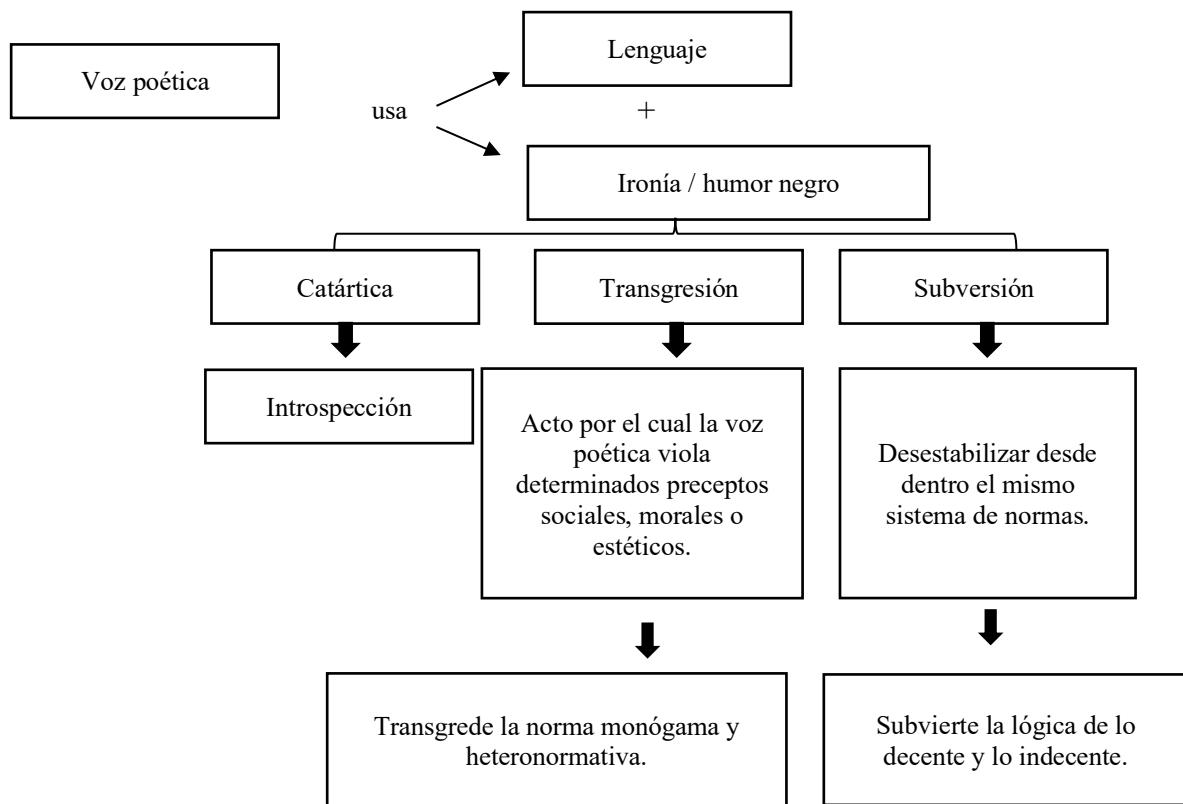


Figura 3. Uso de la ironía en la poética de Aguilar Jara
Fuente y elaboración propia.

Aguilar Jara no teme introducir en sus versos palabras y escenas fuertes; referencias escatológicas (sangre menstrual, flores anales, vaginales); o alusiones sexuales directas (erecciones, películas XXX); ni tampoco palabrotas. La presencia de léxico soez o crudo (carajo, jodan, coño, mierda) actúa como ruptura deliberada del tono poético elevado. Cada grosería en el poema es una especie de bofetada al lector convencional, recordándole que esta poesía no busca complacer sino sacudir.

En el plano de la estructura formal, Aguilar Jara escribe en verso libre, sin apego a estrofas clásicas, y con frecuencia utiliza recursos tipográficos: cursivas, comillas, viñetas con asteriscos, cambios de voz indicados por guiones o dos puntos. Estos elementos formales le permiten orquestar la polifonía mencionada. Por ejemplo, en sus poemas incluye diálogos o voces citadas, en cursiva o entrecomilladas, lo cual dinamiza la lectura. Emplea saltos de línea abruptos para enfatizar palabras aisladas, creando enumeraciones verticales:

Poesía	Quiero	untados en tus vísceras mojadas
Puerto	robar	en un cabito de
Pacto	sorbos	whisky y películas XXX que nos
	tuyos	dejen
		yacer en la zozobra del amor.
		(Aguilar 2020, 26)

Cada palabra va en un verso separado, generando un efecto de derrame lento. También recurre al ritmo interno a través de repeticiones. En “Triunfará todo, excepto el poliamor”, hay repetición de *cuando amas* para enfatizar la acumulación. Estas repeticiones aportan musicalidad y contundencia, casi como un conjuro o estribillo. Además, Aguilar Jara utiliza asteriscos o separadores para seccionar sus poemas en actos o segmentos, marcando cambios de tono o de tema dentro de un mismo texto. Es casi una puesta en escena dramatúrgica del poema con cortes. Ese formato fragmentado es muy contemporáneo y permite introducir giros argumentales o saltos temporales. En cierto modo, simula la mente divagante de la voz poética, dándole naturalidad.

En cuanto a la intertextualidad, ya la abordamos parcialmente como recurso temático, pero vale recalcar su rol formal. Las alusiones a autores (Houellebecq, Eco, Pavlov, Schrödinger, Idrovo, en epígrafes) no solo aportan contenido, sino que estructuran el poema a veces a modo de respuesta o diálogo. Por ejemplo, el título “Te debía una, Houellebecq” y la cita al inicio son la premisa para desarrollar luego un poema en diálogo implícito con las ideas misántropas del novelista francés:

Te debía una, Houellebecq
 Es buen escritor, lástima lo bestia.
 Lector color helado de chicle – Diálogo políticamente correcto
 descubrir que el amor
 nace de nuestras contradicciones
 o de la obsesión por la luz
 que no alcanza a penetrarnos.
 un golpe de serotonina y tú:
 un croissant rancio que se suicida en libros porno. (Aguilar Jara 2022)

Aguilar le *responde* con su estilo, tomándose revancha quizá de su visión de la mujer. Este dialogismo literario enriquece el texto, haciéndolo más complejo y situándolo

en conversación con la literatura global. Formalmente, se marca con cursivas o epígrafes, lo que segmenta el texto y le da un carácter ensayístico dentro de lo poético. Esta transgresión de géneros de meter una entrevista al final de un poemario es radicalmente heterodoxo, difuminando la frontera entre creación poética y documentación. Muestra una voluntad de romper formatos: la poesía no tiene por qué venir solo en versos lineales, puede integrar segmentos en prosa, citas, notas.

Integrando todos estos resultados, podemos afirmar que la poesía de Aguilar Jara efectivamente cumple la función de transgredir y subvertir el discurso conservador de *cuencanidad*, a la vez que se alza como un reclamo íntimo universal: el derecho a ser una misma, con todas sus contradicciones y dolores. Los poemas analizados muestran a una mujer que se niega a encajar en el molde, ya sea el de esposa monógama, el de hija sumisa o el de víctima silenciosa, y que a través de la palabra poética crea su propio espacio de sentido. Este proceso tiene un efecto empoderador: al nombrar sus experiencias y reivindicarlas, la poeta recupera el poder sobre su narrativa vital. Es el clásico movimiento de la conciencia feminista: de la experiencia personal a la politización. Su poesía genera un discurso alternativo al hegemónico, un discurso donde la mujer joven tiene agencia, sexualidad propia, voz crítica y sentido del humor. Y lo hace sin sacrificar la estética, sino al contrario, innovando en ella.

Poética de la ruptura describe acertadamente la obra de Isabel Aguilar Jara. Es una ruptura entendida no como destrucción caótica, sino como apertura de grietas por donde entra la luz de otras verdades y experiencias. Aguilar Jara rompe para liberar: libera su voz, libera a su cuerpo de ataduras, y con ello colabora en liberar a otras y otros de prejuicios asfixiantes. Su poesía nos enseña que la subversión puede venir envuelta en versos bellos, que la rebeldía puede rimar con ternura, y que el acto íntimo de escribir puede convertirse en un acto político transformador. En un mundo donde todavía a menudo se espera que las mujeres *se guarden* –como ella misma denuncia–, la voz de Aguilar Jara sobresale por no guardarse nada, por entregarse entera en cada poema, con sus dudas y pasiones humanas expuestas. Esa honestidad radical es quizás su aporte más revolucionario. Al cerrar este capítulo, podemos afirmar que el trabajo de Isabel Aguilar Jara merece un lugar destacado en la literatura latinoamericana contemporánea por su calidad y por su coraje. Sus poemas nos invitan a repensar los límites (los del cuerpo, los de la palabra, los de la tradición) y a descubrir, junto a ella, que es posible habitar esos límites de otra manera: no como muros que nos encierran, sino como horizontes que nos llaman a explorar. La poesía de la ruptura de Aguilar Jara es, en el fondo, una poesía de

la reconstrucción: con los fragmentos rotos del viejo orden, ella va edificando, verso a verso, un nuevo espacio de sentido más libre, más plural y humano. Y en ese espacio, que es el de la poesía misma, todos estamos invitados a entrar, reflexionar y sentir.

Capítulo segundo

En el jardín donde germinó el cuerpo de esencia viva

Mi maceta de claveles rojos ha dado las primeras
flores. Qué apretados capullos de sangre viva;
qué calices tan verdes... Señor, dame la sangre de
los claveles, para sentir menos anémica esta vida
que se extingue.
(Aurelia Cordero Dávila 1923)

1. La nueva voz que emerge fuera del páramo

Camila Peña Abril (Cuenca, 1995) es una de las voces emergentes más destacadas de la poesía cuencana contemporánea. Sus estudios de pregrado como Comunicadora Social en la Universidad del Azuay le proporcionaron una base analítica y discursiva que posteriormente profundizó a través de la obtención de una Maestría en Arte, Cultura y Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid. Esta especialización en la capital española, complementada con su participación en el programa de Poesía Avanzada en la Escuela de Escritores de Madrid. Su poemario *Jardín transparente* (2021), ganó el II Premio de Poesía Hispanoamericana Francisco Ruiz Udiel y ha sido comentado por la crítica como una renovación lírica dentro de la poesía cuencana del siglo XXI. La poeta, comunicadora de formación y Máster en Estudios Literarios, ha desarrollado una escritura cuidadosa, ligada a la imagen y con un lenguaje de gran intensidad sensorial. Si bien, la *cuencanidad* refiere al imaginario cultural e identidad de la ciudad andina de Cuenca y sus habitantes, la poética de Peña no apunta a tales construcciones hegemónicas que la cuencanidad ha establecido. Su voz poética va más allá de los límites de lo cuencano en el plano cultural, sino a su concepción desde lo poético; desde la incorporación de voces femeninas, memorias íntimas y críticas a las jerarquías de género. Es justamente, no dictaminar que su jardín está rodeado por los ríos de Cuenca, ni a pensar que es un jardín en alguna parte del páramo del Cajas. ¿Solo porque nació en la ciudad de Cuenca, su poética está remitida a este espacio? *Jardín transparente* construye un universo simbólico donde confluyen la intimidad del cuerpo femenino, sus deseos, dolores, memorias y la materia viva del territorio (la tierra, las plantas, los animales). Desde el primer poema, en el que “el primer jardinero tiene voz de mujer” (Peña 2021, 19), la autora descoloca las expectativas de género arraigadas desde los estratos bíblicos. El jardín del título se

presenta como una metáfora de un microcosmos en el que la experiencia femenina e íntima dialoga con elementos telúricos y ancestrales. Peña ha descrito este libro como un lugar poético entre la creación y la destrucción, un coro de *vozes ahogadas* donde los seres delimitan sus propias reglas, sin un sentido moral, y cuyo sentimiento base es la nostalgia por la infancia del mundo. En la poesía de Camila Peña, la evocación de los ancestros no se inscribe dentro de la cosmovisión andina ni pretende recuperar un discurso espiritual o místico de filiación indígena. Su referencia a los antepasados responde más bien a una búsqueda íntima por reconstruir las genealogías afectivas y simbólicas que han configurado su identidad, una herencia de memorias personales y familiares que emergen como huellas persistentes en la experiencia del cuerpo y de la palabra. En sus versos, los ancestros no son deidades ni espíritus tutelares del territorio, sino presencias que habitan la cotidianidad, figuras del pasado que se filtran en la conciencia poética como ecos de una historia no dicha. Peña concibe la memoria como una materia viva, en permanente transformación, donde el cuerpo se convierte en un archivo sensible capaz de preservar tanto el dolor como la ternura de las generaciones anteriores. Su gesto poético consiste en nombrar esas memorias heredadas no desde la distancia mítica, sino desde la cercanía corporal del recuerdo, donde la escritura funciona como un acto de restitución y, al mismo tiempo, de reparación simbólica. Así, cuando Peña habla de sus ancestros, se refiere a las marcas invisibles que atraviesan la memoria corporal, a los legados que se transmiten no como dogmas culturales, sino como gestos, silencios, heridas y afectos. Su poesía convierte la herencia en un territorio de introspección más que de reivindicación, donde la memoria se escribe desde el cuerpo que recuerda, desde el cuerpo que porta la historia. En esa operación, la autora transforma lo ancestral en un acto poético de recomposición: un intento por reconciliarse con la herencia de lo vivido, con lo que ha sido transmitido y con aquello que, a través de la palabra, vuelve a respirar.

Esta infancia remite tanto a la memoria originaria de la tierra como a la infancia personal silenciada. Así, en *Jardín transparente* confluyen ejes temáticos que serán objeto de estudio en este capítulo: cuerpo-memoria-deseo (la voz silenciada que busca gritar, el deseo encarnado en metáforas sensoriales) y cuerpo-territorio-transgresión (la imbricación entre cuerpo y tierra, y la transgresión de fronteras físicas y metafísicas mediante imágenes vegetales y animales).

2. Sujeto y territorio

Para Camila Peña el género es una actuación reiterativa: una serie de actos corporales, gestos y discursos que materializan la identidad sexual. Esta noción sugiere que la voz lírica femenina en *Jardín transparente* no refleja simplemente una esencia femenina preexistente, sino que performativiza su identidad a través del lenguaje poético. Cada imagen de su cuerpo en el texto (sangre, voz, silencio, deseo) es un acto que reitera y a la vez resignifica qué significa ser mujer en su contexto. Por otro lado, el cuerpo en Peña se vincula estrechamente con el territorio. Walsh (2013)²¹ ha señalado que las mujeres viven su corporalidad de manera situada, enraizada en una tierra ancestral que guarda memoria de opresiones y luchas. Así, abordar el territorio en clave de género supone entender la tierra no como mero paisaje, sino como sujeto activo en la configuración de la identidad y la memoria. Esto es relevante para *Jardín transparente*, donde la tierra es espacio de memoria y los cuerpos dialogan con elementos naturales constantemente. Asimismo, resultan útiles los aportes de Rosi Braidotti (1999) con su noción de *sujeto nómada*, que desafía las identidades fijas y las categorías estables. El sujeto nómada²² resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta y busca desdibujar las fronteras sin quemar los puentes. Esta figuración resulta útil para leer la voz poética de Peña, la cual transgrede fronteras de sentido (entre lo humano y lo vegetal, entre el yo y el entorno, entre la vida y la muerte) sin anclarse en una identidad unívoca.

La poética de *Jardín transparente* encarna, de cierta forma, esa subjetividad múltiple: la voz que habla en los poemas es a la vez voz individual femenina, voz ancestral de la tierra y un coro de voces silenciadas (infancias truncadas, mujeres calladas) que

²¹ El territorio, nos dice Walsh, es inseparable de los cuerpos que lo recorren y que lo enuncian; es territorio-corporalidad, territorio-existencia. En la poesía de Camila Peña, esta visión se encarna con nitidez: cada poema no sólo nombra o alude al territorio, sino que lo hace palpitar en el tejido de la voz. La tierra no es un telón de fondo, sino un cuerpo extendido donde laten memorias personales y colectivas, donde el dolor de la pérdida y la violencia se inscriben, pero también la potencia de una vida que se rehace. En la poética de Peña, el *territorio* es un cuerpo que se canta, que se duele, que se reinventa. Y la escritura misma deviene práctica territorial: una forma de (re)existir en el lenguaje frente a los dispositivos que buscan colonizar no sólo el suelo, sino también la palabra y el deseo. La poesía de Peña no se limita a representar el territorio: lo habita y lo hace hablar desde metafísico hasta su respiración más íntima.

²² La poética de Peña produce una subjetividad que no es identitaria en el sentido tradicional, sino que se gesta en la porosidad, en el contagio con lo otro, en la escucha de voces que cruzan las fronteras —lingüísticas, generacionales, territoriales—. No es un yo que habla desde Cuenca, sino un yo que se escribe en diálogo con una red de afectos y memorias universales, en una clave que es a la vez íntima y colectiva, carnal y política. Produce no una mera escritura de sí, sino una escritura que *inventa* modos de ser en el mundo, desde la fragilidad, desde el deseo, desde la insistencia de un cuerpo que no cesa de desplazarse.

buscan expresarse a través de ella. Sin referirnos únicamente a deseo sexual, consideramos el deseo en Peña como fuerza vital y creativa que atraviesa sus poemas: el deseo de voz (gritar lo silenciado), el deseo de cuerpo (sentir y conocerse a través de la materia), y el deseo de comunión con la naturaleza.

3. La voz: germinación de la palabra y el cuerpo

La primera parte, titulada “La voz”, abre el libro situándonos en el origen de la existencia poética: la aparición de la voz como acto fundacional. El primer poema de esta sección (y del libro) funciona como umbral simbólico. En él se presenta una imagen de apertura contundente: “El primer jardinero / tiene voz de mujer, / viste una túnica de alas quemadas.” (Peña 2021, 19). En el imaginario tradicional, el “jardinero” suele asociarse a lo masculino, el cultivador; quizás una figura divina o Adán cuidando el Edén. Peña subvierte este arquetipo asignándole voz de mujer al jardinero originario. Esta inversión de género anuncia de entrada la intención de la poeta de reescribir los mitos fundacionales desde una óptica femenina. La imagen de la túnica de alas quemadas sugiere una caída o sacrificio previo, (alas que alguna vez volaron y ahora están quemadas) cubriendo el cuerpo del jardinero. Podría aludir alegóricamente a un ángel caído o a Ícaro, pero en clave femenina: ¿la caída de una Eva alada? La ambigüedad es deliberada. En todo caso, estos versos iniciales plantan las semillas de varios motivos centrales: el jardín como escenario, la voz femenina como génesis, y la presencia de la pérdida o dolor entrelazada al acto de creación. A partir de esto, el poemario continúa con una serie de textos interconectados, separados por asteriscos, que desarrollan el proceso de despertar de la existencia en el jardín. Se observa una voz poética en primera persona que toma conciencia de sí y del mundo circundante:

Un animal acostumbrado
al agua fría
se encuentra con el mundo
y yo grito.
No existe en el jardín
ni un solo
rincón muerto. (Peña 2021, 28)

La voz poética describe un encuentro con un “animal acostumbrado al agua fría”, imagen enigmática que evoca quizás a un anfibio o criatura ancestral surgida de las aguas y su reacción instintiva es gritar. El grito inicial representa el alumbramiento de la voz:

un acto primal, no articulado en palabras todavía, que marca la entrada al mundo. Este grito podría interpretarse como el primer acto performativo de su identidad: la poesía se inicia con un grito que rompe el silencio. La segunda frase, “No existe en el jardín ni un solo rincón muerto”, sugiere un espacio plenamente vivo, donde cada lugar palpita de existencia. La negación rotunda de la muerte en el jardín inicial imprime una atmósfera vitalista: estamos en un territorio virginal donde todo es potencial de vida y significado. Desde la perspectiva de cuerpo-territorio, la voz poética se funde con ese entorno viviente al gritar junto al animal; el jardín es extensión del cuerpo y viceversa, no hay rincones muertos, así como en el cuerpo recién nacido todo es sensación.

El léxico de esta sección mezcla elementos naturales con términos relativos a la voz y los sentidos. Palabras como “agua”, “jardín”, “animal”, conviven con “grito”, “voz”, “mundo”. La sintaxis tiende a la parataxis (frases breves yuxtapuestas) y abunda el presente simple, otorgando inmediatez: “se encuentra... yo grito... no existe...” (28). Se percibe también cierta oralidad en la sencillez declarativa de las oraciones. No obstante, el efecto global es enigmático, casi surreal: se nos entregan escenas fragmentarias que el lector debe hilvanar imaginativamente.

Hacia el final de “La voz”, la imagen propuesta por Peña construye un recorrido que va del signo visible al dolor latente, de la belleza efímera a la herida no dicha. La “flor azul”, símbolo tradicional de lo inasible, de la búsqueda romántica o del deseo idealizado, es aquí apenas el umbral de un espacio más hondo, la “hilera de crisálidas” figura de transformación, de tránsito suspendido, de vidas en espera. Pero incluso más allá de ese estadio intermedio, lo que emerge es el “llanto del niño mudo”, el núcleo de un dolor radical que no encuentra voz, que permanece encapsulado, como último pliegue de la experiencia. Se articula una poética de capas: cada imagen desplaza y profundiza la anterior, conduciendo a una dimensión en la que el sufrimiento se muestra en su forma más desnuda, la del cuerpo silenciado, el trauma que no puede decirse. En clave de corpografía se evidencia cómo la poesía de Peña hace del lenguaje un espacio donde el cuerpo y sus silencios encuentran resonancia:

Más allá
de la flor azul
la hilera de crisálidas.
Más allá
de la hilera de crisálidas
el llanto del niño mudo. (Peña 2021, 55)

Esta imagen panorámica cierra la sección inicial prefigurando temas que explotarán después: las crisálidas (metamorfosis, transformación) y el niño mudo que llora (memoria silenciada). Se trata de un encadenamiento metafórico donde la naturaleza y la memoria humana se reflejan mutuamente. El llanto del niño mudo resume la tensión cuerpo-memoria-deseo: la memoria de la infancia está marcada por el silencio impuesto, pero también por la urgencia del deseo de expresarse (el llanto como expresión involuntaria). Que este llanto aparezca “más allá” de la hilera de crisálidas sugiere que sólo tras un proceso de transformación (como la metamorfosis de oruga a mariposa) emergerá esa voz contenida. En efecto, al pasar a la siguiente sección, veremos que el “niño mudo” se convierte en un motivo central asociado al cuerpo y el dolor.

4. Tierra de la sangre: memoria encarnada

La segunda sección, “Tierra de la sangre”, profundiza en la corporeidad y el dolor primigenio. Si la primera sección fue el nacimiento de la voz, esta es el bautismo de la carne en la experiencia del sufrimiento y el deseo. Los poemas de esta sección mantienen la estructura fragmentaria (textos breves separados por asteriscos) y exploran motivos de sangre, herida, carne y su interacción con la tierra. El título mismo alude a un territorio definido por la sangre, elemento vital pero también símbolo de dolor y sacrificio. La voz poética aquí desciende a las profundidades de la experiencia corporal en un contexto natural hostil o al menos crudo. Un poema en esta sección muestra:

Un hueco
en el talón derecho
de donde se escapa
la sangre.
En la hierba
un camino rojo
que conduce al jardinero
a cada herida.
Encuentra
a los seres
con su piel transparente. (Peña 2021, 27)

La imaginería es explícitamente corporal: un hueco en el talón sangrante evoca la herida arquetípica (el talón de Aquiles, punto vulnerable). La sangre que mana traza un camino rojo sobre la hierba, guiando al jardinero hacia cada herida. Es como si el paisaje mismo del jardín se hubiese llenado de heridas sangrantes que requieren atención.

Aparece la visión de seres de piel transparente, venas azules como relámpagos asomando y declarando en silencio “estoy vivo, esto que ve usted es mi piel” (27). Esta potente imagen fusiona cuerpo y territorio: los seres ¿humanos? ¿animales? ¿espíritus? son casi invisibles salvo por sus venas azules brillando bajo una piel transparente, y están integrados al paisaje sangrante. La frase citada dentro del poema “«esto que ve usted es mi piel»” (27) introduce una suerte de voz en discurso directo, tal vez la voz colectiva de esas entidades del jardín que se muestran vulnerables en su transparencia. Aquí la sangre cumple doble función: marca la vulnerabilidad (cada herida que sangra es un dolor expuesto) y a la vez es el hilo conductor que conecta al jardinero/cuidador con todos los seres heridos. En términos simbólicos, podríamos leer este “hueco en el talón” como la apertura de la memoria del dolor: una vez abierta la herida, la sangre-memoria fluye y activa un recorrido por todos los dolores pasados, cada herida representa un recuerdo doloroso, personal o colectivo. La voz lírica, encarnada en esos seres transparentes, parece decir: reconóceme, estoy vivo en mi dolor.

En otro fragmento se menciona:

El olor a sangre,
un puñado de tierra
sana en la mano del jardinero.
Con una mano
huele la tierra,
con la otra cura la herida.
Polvo de musgo blanco,
manzanilla,
una hoja que se llena
enseguida de sangre. (Peña 2021, 27)

Este pasaje introduce la idea de la sanación desde la tierra misma: el jardinero utiliza tierra y hierbas (musgo blanco, manzanilla) para curar. Es decir, la Tierra de la sangre no es solo el ámbito del dolor sino también de la cura natural. La contraposición es poderosa: la sangre huele a *olor metálico* pero la tierra sana con hierbas medicinales. Nuevamente se ve la articulación cuerpo-territorio: la tierra es un ungüento para la carne herida. La manzanilla, tradicionalmente calmante, y el musgo, que absorbe, aparecen como agentes naturales de cuidado. Sin embargo, la imagen final, “una hoja que se llena enseguida de sangre” (27), recuerda que la hemorragia del dolor es profusa; la naturaleza acoge la sangre, pero también queda empapada de ella. Este intercambio sugiere que el acto de sanar conlleva asumir el dolor: la tierra misma se mancha de rojo como parte del proceso de recordar/sanar.

En otros versos tenemos “Como un animal salvaje amo lo que queda después de la sangre.” (Peña 2021, p. 87) nos revela una voz que afirma un amor salvaje por lo que sobrevive tras la experiencia cruenta. Amar lo que queda después de la sangre implica amar la vida en estado puro, desnuda después del sufrimiento, quizás amar incluso las cicatrices. Ese es un gesto transgresor, casi contracultural: reivindicar la belleza en lo que sigue al dolor, en lo que queda tras la violencia ¿la inocencia que persiste? ¿la identidad reforzada? El animal salvaje que ama evoca un instinto primario, no domesticado por la moral. Cabe recordar que la autora señaló que en el jardín los seres delimitan sus propias reglas sin un sentido moral. Efectivamente, en *Tierra de la sangre* los instintos de supervivencia y el amor visceral no se someten a juicios morales: hay una ética diferente, más cercana a la naturaleza. Aquí el deseo de vivir y de dar sentido al dolor predomina. La tierra de sangre representa la etapa de la memoria corporal: la voz poética revive o enfrenta dolores (propios/ajenos) inscritos en su cuerpo-territorio, pero al nombrarlos y recorrerlos inicia un proceso catártico. Visualmente con “Los caminos rojos cubiertos de pétalos para no olvidar” (27). Esta imagen de caminos de sangre cubiertos de pétalos es sumamente poética: los pétalos (símbolo de lo efímero, lo bello y lo vegetal) cubren los senderos ensangrentados “para no olvidar”. Es decir, se realiza una especie de ritual de memoria: los pétalos podrían leerse como ofrendas florales cual bálsamo sobre la sangre derramada, una estética de la reconciliación con el dolor. Al cubrir la sangre con flores no se oculta la herida, sino que se marca con recuerdo amoroso, evitando el olvido. Esto cierra la sección con una nota de memorialización: el dolor ha sido reconocido e integrado en la tierra del poema como parte fundamental de la identidad. Se ha transformado en un paisaje florido-sangrante que la voz acepta como propio.

“Tierra de la sangre” intensifica ciertos rasgos: el vocabulario es más crudo sangre, heridas, veneno, perros salvajes, se menciona: “el olor de la carne atrae a los perros salvajes” (29) los enunciados a veces incorporan imperativos o declaraciones fuertes. La anáfora “Y mira, y mira y mira” (72) comunica ese ensimismamiento casi traumático: la voz se queda fija en las flores, quizás reviviendo el pasado. La ausencia de verbo finito en la primera frase “El que sobrevive se queda atado a su infancia” (72), y luego la serie anafórica dan la sensación de tiempo detenido, de trance contemplativo. Es como si el poema mismo escenificara la dificultad de salir del ciclo de recuerdo doloroso. Sin embargo, la presencia de las flores en esa contemplación sugiere nuevamente la conciliación entre dolor (infancia atada, posiblemente herida) y belleza (flores).

Con ello afirmamos que, la voz poética, tras haberse manifestado en “La voz”, ahora encarna plenamente: sangra, grita, rememora su vulnerabilidad. Pero a la par, activa mecanismos de sanación y amor visceral por la vida sobreviviente. Se establece un diálogo íntimo entre el cuerpo herido y la tierra sanadora, borrando las fronteras entre ambos, la tierra sangra y el cuerpo encuentra bálsamo en la tierra. Esta sección deja preparado el hilo conductor para la siguiente parte: habiendo atravesado el dolor y reconocido la memoria, emerge la posibilidad del canto como forma de liberación y transformación, que es precisamente el foco del siguiente apartado.

5. Tierra del canto: transfiguración, voz liberada y comunió

Después del grito primal y el lamento de la sangre, llegamos a la tierra del canto, que sugiere liberación y comprensión. Se da una aceptación de límites y a la vez a una sabiduría obtenida a través del proceso previo. Los poemas de “Tierra del canto” retoman personajes introducidos antes, en particular el niño mudo, que aquí experimenta una metamorfosis simbólica. En un poema de esta sección se narra:

El jardinero pasa.
 Las manos del niño se abren de su posición de rezo,
 muestran pequeños pedazos de materia tornasol.
 Entre sus dedos el veneno:
 lo natural en su violencia inmóvil.
 Las voces se elevan desde cuerpos pequeños con alas.
 El jardinero limpia las plumas con agua de lluvia.
 Escucha su canto incendiario como lo único que es bueno.
 Al niño mudo lo nombra guardián de la tierra del canto
 y coloca una flor amarilla en sus omóplatos. (Peña 2021, 55)

Este fragmento es sumamente revelador. La figura del niño mudo, que lloraba silente al final de la primera sección, ahora abre las manos –que antes estaban juntas “en posición de rezo”, es decir, en actitud suplicante o de inocencia contenida– y deja ver “pedazos de materia tornasol” sugiere quizás fragmentos de alas (tornasol evoca los colores irisados de los insectos). Efectivamente, se menciona “lo natural en su violencia inmóvil”, como veneno entre sus dedos: podría interpretarse que el niño sostenía orugas o crisálidas que tienen veneno, algunas mariposas y orugas son venenosas al tacto, metáfora de que incluso la belleza conlleva dolor o peligro. Las “voces se elevan desde cuerpos pequeños con alas” (55) refuerza la idea de que las mariposas/crisálidas se transforman en voces, o que almas aladas pequeñas, ¿quizá espíritus infantiles?, entonan

un canto. El jardinero con voz de mujer limpia las plumas de esas alas con lluvia, en un gesto de purificación, y escucha su canto incendiario como lo único que es bueno. Este verso es crucial: el canto nacido de la transformación y del dolor (incendiario, es decir, que arde con la intensidad de todo lo vivido) es reivindicado como “lo único que es bueno”. En esta “Tierra del canto”, el canto (metáfora de la expresión poética sublimada) se erige en valor supremo, redentor. Es el bien que surge del mal transmutado. Finalmente, el jardinero consagra al niño mudo, nombrándolo “guardián de la tierra del canto” y colocándole una flor amarilla en los omóplatos (donde estarían las alas). Esta escenificación poética equivale a darle voz y agencia al niño que antes estaba mudo. Ahora es guardián del canto: su silencio se ha transformado en responsabilidad de cuidar la voz colectiva. La flor amarilla en los omóplatos sugiere que, aunque el niño no tiene alas nuevas, se le entrega simbólicamente una marca de luz en el lugar de las alas, señal de su nueva voz florida. Es una imagen de transfiguración: el niño víctima es ahora sujeto activo en el reino del canto.

El eje cuerpo-memoria-deseo aquí alcanza un momento de resolución parcial. El deseo de expresar lo que vimos germinar en “La voz” y doler en “La sangre” se concreta en el canto. La memoria del trauma no desaparece, pero se integra en un canto poderoso. Cabe notar la palabra “incendiario”: el canto no es apacible, lleva el fuego del dolor transformado en potencia creativa. Esto resuena con la idea de un grito transmutado en canción, quizá un grito articulado y armonizado. En cuanto al cuerpo-territorio-transgresión, la sección muestra cruces de frontera: el niño humano adquiere atributos casi angelicales o totémicos (guardián, con flor-ala), las mariposas que emergen llevan voces humanas, el jardinero con voz de mujer como oficiante mezcla roles de cuidador terrenal y chamán espiritual. La transgresión aquí es pasar del reino de la necesidad (supervivencia física) al reino de la esencia (transfiguración). Se ha cruzado un umbral metafísico dentro del jardín.

En términos literarios, “Tierra del canto” presenta un lenguaje algo más claro que la sección anterior, con escenas casi narrativas: el jardinero realizando acciones, el niño transformándose. Hay un tono de fábula mística: asistimos a un ritual de iniciación y renacimiento. La musicalidad es notable; no solo se habla de canto, sino que el propio texto exhibe repeticiones armónicas, por ejemplo, aliteraciones en “canto incendiario como lo único que es bueno” con esas c y o repetidas que dan solemnidad. Se podría decir que esta sección es el corazón espiritual del poemario, donde cuerpo y territorio alcanzan

una comunión: la lluvia, las flores, las criaturas aladas y los humanos interactúan en un mismo acto de canto comunitario.

“Tierra del canto” es una suerte de empoderamiento: la voz que nació frágil y silenciada ahora canta con conciencia plena. Sin embargo, la aceptación de “no tendré nunca unas alas nuevas” indica que las pérdidas y límites siguen ahí; la poética de Peña no propone una sanación ingenua donde todo se resuelve milagrosamente, sino una integración de la herida. La voz asume su historia y aun sin alas nuevas, canta. Ésta matizada comprensión preludia la sección final, donde se explorará la transparencia, es decir, la mirada a través de las cosas, posiblemente hacia los ancestros y la trascendencia.

6. Tierra de la transparencia: íntimo diálogo con los ancestros y cierre del ciclo

La sección final del libro, “Tierra de la transparencia”, funciona como colofón y síntesis de la travesía poética. El término transparencia sugiere la capacidad de ver a través de algo. En este contexto, podría referir a ver a través de la tierra, a través de la muerte, a través del yo; es decir, una suerte de revelación última donde las barreras entre mundos se difuminan. “¿Quién decide que mis muertos sean transparentes?” (86), esta pregunta indica que en esta sección la voz poética confronta la presencia de los muertos que ahora aparecen de forma transparente, etérea, en el jardín. Los poemas de *Tierra de la transparencia* abordan la relación de la voz poética con la ausencia, la memoria de los difuntos y la permanencia de sus huellas en la tierra. “Los artilugios son objetos abandonados en la tierra” (88) sugiere un escenario postrero donde solo quedan residuos (artilugios) en la tierra, quizá signo del paso del tiempo y la inutilidad de las antiguas herramientas humanas ante la inmanencia de la naturaleza y la memoria. La voz poética se pregunta:

¿Quién decide que mis muertos
sean transparentes?
Que pasen sus manos
por la hierba.
Que solo yo
sienta sus dedos. (Peña 2021, 86)

Este pasaje es de gran fuerza emotiva. Los muertos transparentes aluden seguramente a los seres queridos fallecidos (posiblemente familiares, ancestros, o incluso las infancias perdidas simbolizadas por el niño mudo) que ahora pueblan el jardín de

manera fantasmal, intangible pero presente. Son transparentes, es decir, invisibles a los demás, pero la poeta los ve y los siente. La pregunta ¿quién decide que mis muertos sean transparentes? encierra una crítica: transparentar a los muertos podría implicar hacerlos ignorables, olvidables para la sociedad; sin embargo, la voz reivindica su presencia sensible (sus manos pasan por la hierba, y sus dedos los siente solo ella). Esto habla de una experiencia profundamente personal e íntima de duelo y recuerdo: la poeta siente a sus muertos en la piel del mundo. El hecho de que “solo yo” los sienta indica la soledad del duelo individual pero también la particularidad de esa comunión que ella tiene. Desde la óptica cuerpo-territorio, aquí el territorio se vuelve casi transparente también, una interfase entre la vida y la muerte. La tierra del jardín es el lugar donde se encuentran la voz viva de la poeta y la esencia de los muertos. Esta comunión con ancestros/espíritus conecta con nociones andinas: en muchas culturas andinas, la línea entre vivos y muertos es tenue; la Pachamama (Madre Tierra) alberga a los antepasados y ellos se manifiestan en señales naturales. Peña parece poetizar este diálogo ancestral de manera muy personal: la hierba que crece sobre la tierra es tocada por las manos transparentes de sus muertos, y ella siente esa interacción. Podemos interpretarlo como que la memoria ancestral vibra en la naturaleza y la poeta, habiendo afinado su sensibilidad a lo largo del viaje (mediante la voz, la sangre, el canto), es ahora capaz de percibir esa vibración. La transparencia también sugiere pureza o verdad desnuda: tal vez implica que en esta última tierra todo se ve con claridad meridiana, sin opacidades de dolor o confusión. Sin embargo, la pregunta inicial ¿quién decide? podría insinuar una leve rebeldía o cuestionamiento final: ¿Por qué han de ser transparentes, por qué invisibilizados para otros? ¿Quién impone el olvido o la trascendencia de los muertos? Podría ser un cuestionamiento tanto metafísico (al destino, a Dios) como político (a la sociedad que olvida ciertas muertes, de niños, de víctimas). Junto con los muertos, también es de esperar que la voz poética se transparente a sí misma. La imagen de “pasar sus manos por la hierba” (86) evoca ternura y protección, casi como un último adiós cariñoso de los difuntos sobre el mundo. Y la poeta sintiendo sus dedos sugiere que la comunicación se da a un nivel táctil-emocional más que verbal. Es un lenguaje del silencio: los muertos no hablan, solo tocan la hierba, pero se “oye” ese gesto con el corazón.

Aquí se cierra el ciclo silencio-voz: curiosamente volvemos a una comunicación sin palabras, pero ya no es el silencio impuesto de la infancia muda, sino un silencio colmado de sentido, un silencio transparente entre vivos y muertos. Es el silencio final pleno de canto interior. Esta sección retorna a una dicción serena, con interrogaciones

directas. Se introduce un tono reflexivo-filosófico muy claro. En la última línea citada se aprecia la estructura en versos cortos: “Que solo yo sienta sus dedos”. Cada palabra aislada en el verso final golpea con emotividad, enfatizando la sensación física del contacto. Esto demuestra el esmero estructural: la autora hace transparentes incluso los versos, aislándolos para que el lector vea a través de ellos la imagen. *Tierra de la transparencia* cierra con una afirmación de la continuidad entre la voz poética y sus raíces. La transparencia podría ser vista también como trascendencia: la voz ha trascendido su propia individualidad dolorosa para integrarse en la trama de la memoria colectiva.

En esta última sección el eje cuerpo-memoria-deseo culmina en una memoria ancestral asumida en el cuerpo de la voz poética. El deseo aquí es el deseo de permanencia o de comunión con los seres queridos más allá del tiempo. Hay una ternura y un anhelo de que esa conexión no se rompa. Por otro lado, el eje cuerpo-territorio se manifiesta en su dimensión metafísica: la tierra del jardín es puente hacia otra dimensión (lo transparente), y el cuerpo mismo deviene territorio espiritual, capaz de percibir presencias invisibles. La transgresión final es, quizás, traspasar la frontera última entre la vida y la muerte en términos poéticos, incorporando a los muertos en la propia voz poética sin miedo. Esto subvierte el tabú de la muerte al integrarla íntimamente, un gesto que desafía una cultura que a veces prefiere el silencio ante la muerte de ciertos grupos vulnerables. En *Jardín transparente*, la poeta no deja que sus muertos se pierdan: los vuelve parte de su canto final.

7. Desde el jardín poético

Camila Peña desmantela la idea reduccionista de que su obra debe transparentar una *cuencanidad* autóctona meramente por su origen geográfico. Al elevar su poética hacia ámbitos simbólicos como el jardín onírico, el canto primordial y la memoria ancestral, Peña subvierte las expectativas de un lector que la encasilla en tópicos locales –campanarios, trajes tradicionales, folclorismo pintoresco– y en cambio propone una lirica que trasciende lo estrictamente regional. Su voz no produce estampas turísticas ni exaltaciones nostálgicas de la ciudad; por el contrario, utiliza la materia viva del territorio (sangre, tierra, plantas, ancestros transparentes) como vehículo de interrogación universal sobre el cuerpo, el dolor y el deseo. Así, esta poeta cuencana rehúye la función de cronista de borgoña colonial para erigirse en guardiana de un imaginario transcultural, donde la

pertenencia a Cuenca es sólo el punto de partida de un viaje poético que abraza horizontes mucho más amplios.

Peña subvierte el antropocentrismo y la visión urbana que a menudo han caracterizado la identidad cuencana oficial. La ciudad de Cuenca se enorgullece de su patrimonio arquitectónico urbano y de sus cuatro ríos, pero en el imaginario dominante la naturaleza suele verse como paisaje pintoresco más que como sujeto activo. Peña invierte esta relación al otorgar centralidad a la tierra y las plantas no sólo como telón de fondo, sino como interlocutores con agencia en sus poemas. Su jardín transparente es un microcosmos donde la naturaleza actúa, siente y recuerda tanto o más que los humanos. La tierra alberga la experiencia sensorial del cuerpo y las plantas son madres también que incluso pueden herir o llorar. Además, reconfigura la *cuencanidad* al desplazar el centro de la experiencia poética de la urbe colonial a un jardín atemporal que evoca más bien paisajes oníricos. Peña, una joven cuencana cosmopolita, recupera sin folclorismos una relación sagrada de tierra-cuerpo integrándose a la lírica. Esto tiene implicaciones políticas sutiles: subyace una crítica a la desconexión urbano-moderna de la naturaleza. En su obra, el jardín se convierte en espacio de resistencia ecológica, donde las reglas cotidianas (de productividad, de dominación de la naturaleza) no se aplican. Es notable que los artilugios queden “abandonados en la tierra” al final, como insinuando que la tecnología y objetos de la modernidad han perdido relevancia frente a las verdades esenciales de la vida y la muerte que la tierra custodia. Así, ser cuencano ya no es solamente ser heredero de conquistadores españoles o de tradiciones católicas, sino ser hijo/hija de la tierra andina, con un cuerpo-territorio situado y una responsabilidad de escuchar a esa tierra y a quienes la habitan (humanos o no, vivos o muertos).

Otro aspecto clave en la subversión del discurso hegemónico es el tratamiento de la voz y el silencio. Peña hace del silencio el germen de una nueva voz transformadora. Todo el libro puede leerse como la construcción de una voz polifónica que surge del silencio forzado. En términos de discurso identitario, esto es un gesto decolonial: recuperar las voces acalladas por la historia. El hecho de que solo la poeta sienta a sus muertos puede interpretarse como que ella, perteneciente a una generación más joven y crítica, elige recordar y honrar memorias que la sociedad tal vez prefiere transparentar/olvidar (por ejemplo, la memoria de la violencia intrafamiliar, o de las pérdidas que no se mencionan). En ese sentido, Peña se posiciona como una custodia contra el olvido hegemónico. Su lectura etnográfica del entorno (la que ella realiza en su poesía y la que nosotros aplicamos en su texto) pone en primer plano aquello que la

cuencanidad deja en segundo plano: los cuerpos de las *cholas* y de las niñas, la corporalidad de la naturaleza, el inconsciente comunitario. Hay también una transgresión de la religiosidad tradicional: si bien hay imaginería quasi-mística, también abundan gestos casi paganos (rezos que se interrumpen, niños que muerden hongos visionarios, rituales con flores y sangre). La espiritualidad en *Jardín transparente* es más animista y panteísta, conectada con la tierra y los ancestros antes que con santos o vírgenes. Esta es otra forma de deconstruir la cuencanidad hegemónica (muy vinculada a la Iglesia): la autora propone una sacralidad alternativa, una donde el jardín es templo y cada ser viviente un feligrés, donde el canto reemplaza a la oración dogmática.

Peña se muestra como sujeto creativo autónomo, que nombra su mundo y con ello se nombra a sí misma. Ya no se habla de la ciudad de cúpulas y campanarios, sino de un jardín simbólico habitado por voces subterráneas y flora insurgente. Esta resignificación dialoga, por contraste, con la obra de Isabel Aguilar Jara, quien desde la urbe y la crónica directa cuestiona también la identidad cuencana, en su caso integrando la cotidianidad moderna y la exploración abierta de temas como el poliamor. Mientras Aguilar Jara desmonta la *cuencanidad* desde la ironía urbana y la crítica social explícita, Camila Peña lo hace desde la *mitopoeia*²³ y la introspección con lo natural. Ambas estrategias se complementan: representan distintas facetas de un movimiento que está resemantizando la poesía cuencana escrita por mujeres en el siglo XXI. Finalmente, en términos más amplios, la discusión revela que la poética de Peña logra un equilibrio singular entre lo individual y lo colectivo. Su voz lírica parte de lo más íntimo (su experiencia metaforizada), pero alcanza resonancias universales y colectivas (la experiencia de cualquier cuerpo silenciado que encuentra su canto, la experiencia de comunidades que dialogan con sus ancestros). Así, su obra aporta no solo a la literatura local, sino al imaginario contemporáneo, una perspectiva diferente: la de una mujer joven que navega entre la modernidad y lo ancestral, y que forja un lenguaje para nombrar su realidad híbrida.

²³ La palabra no se limita a enunciar lo visible, sino que convoca un tejido simbólico en el que la experiencia individual se entrelaza con arquetipos, imágenes primordiales y resonancias de una memoria colectiva: es en este gesto donde aflora la *mitopoeia*. No se trata de la repetición de un mito heredado, sino de la capacidad de la voz poética para generar, desde el cuerpo y desde la herida, nuevas constelaciones simbólicas, nuevas genealogías de sentido. La figura del *jardinero*, del *niño mudo*, de los *cuerpos con alas*, de la *flor amarilla en los omóplatos* son elementos que configuran un imaginario donde lo cotidiano se transmuta en mito personal y comunitario. Este es un trabajo de *poiesis* en su sentido más hondo: una escritura que crea mundo, que hilvana significantes para decir lo que de otro modo permanecería en el silencio.

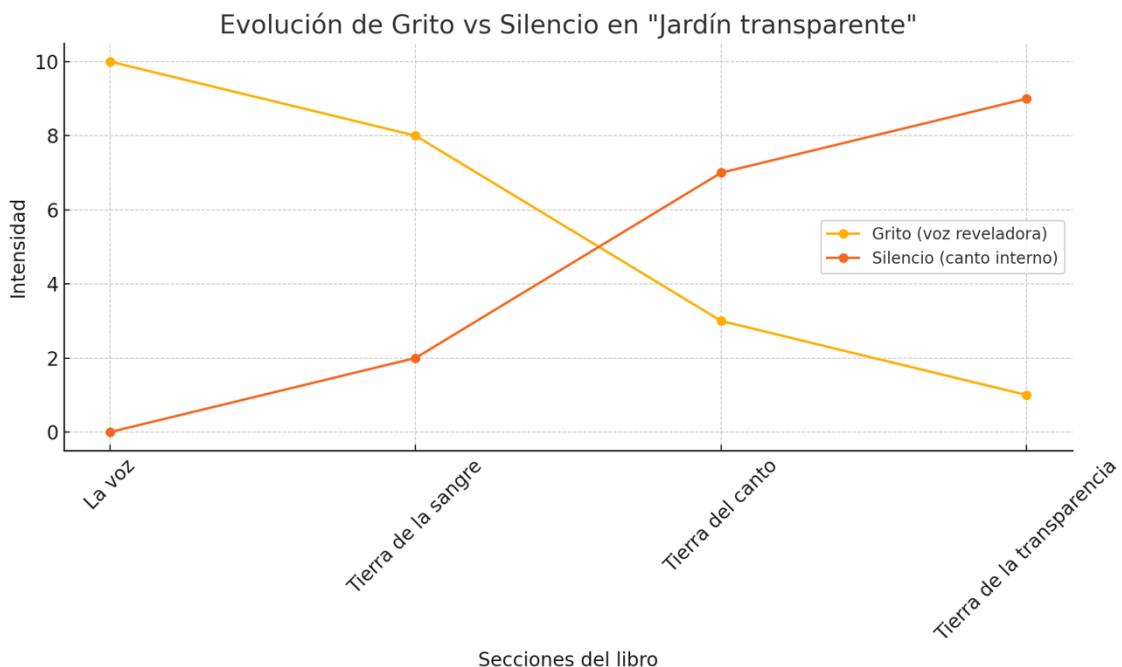
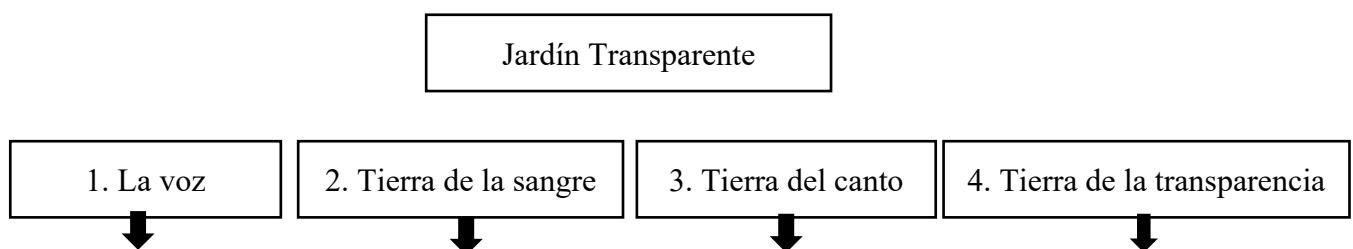


Figura 4. Evolución de Grito y Silencio en “Jardín transparente”
Fuente y elaboración propia.

Cómo se puede ver en la figura 4, se traza la intensidad relativa de dos polos expresivos a lo largo de las cuatro secciones del poemario. En la primera sección, “La voz”, el grito —esa palabra poética que irrumpre con fuerza— alcanza su valor máximo, pues aquí la voz nace como un clamor originario que quiebra el silencio inicial. A medida que avanzamos a “Tierra de la sangre”, el grito desciende ligeramente: el dolor y la exposición de las heridas aún se expresan con vehemencia, pero comienza a abrirse paso un registro más contenido. Al entrar en “Tierra del canto”, la curva del grito cae de forma más notable, mientras que el silencio —entendido como canto interno y reflexión— asciende, reflejando la transformación de la voz en un canto meditativo tras el paso por el sufrimiento. Finalmente, en “Tierra de la transparencia”, el silencio alcanza su punto máximo; aquí el poema se sumerge en la presencia callada de los ancestros, de los “muertos transparentes”, y ya no es necesario el gesto vehemente del grito, pues la voz se desdobra en un recogimiento luminoso.



Transgresión: Grito primordial Subversión: Voz femenina	Transgresión: Exposición de heridas Subversión: Tierra sanadora	Transgresión: Canto liberador Subversión: Niño guardián	Transgresión: Cruce vida/muerte Subversión: Memoria
--	--	--	--

Figura 5. Transgresión y subversión en Jardín Transparente
Fuente y elaboración propias.

La figura 5 sintetiza la estructura del poemario Jardín transparente a través de sus cuatro “tierras” —La voz, Tierra de la sangre, Tierra del canto y Tierra de la transparencia—, y señala en cada una los gestos de transgresión (el cruce de límites expresivos: el grito primigenio, la exposición sangrante, el canto liberador y la apertura hacia lo invisible) junto con las maniobras de subversión (reapropiación de la voz femenina, inversión de roles víctima/victimario, empoderamiento del niño mudo como guardián y reivindicación de la memoria ancestral). Cada celda del cuadro relaciona directamente la sección poética con su modalidad de transgresión —la infracción de normas formales, morales u ontológicas— y de subversión —el uso interno de las mismas categorías para desmantelarlas desde adentro—, de modo que la progresión secuencial queda clara: a medida que el discurso pasa del estallido vocal al recogimiento silente, la poeta no solo atraviesa fronteras, sino que vuelve contra sí mismas las leyes que esas fronteras imponían, construyendo un ciclo unitario de ruptura y resignificación.

Conclusiones

Esta investigación sobre las poéticas de Isabel Aguilar Jara y Camila Peña revela que transgredir y subvertir son los ejes centrales mediante los cuales ambas autoras quiebran normas establecidas, aunque operan de maneras diferenciadas en cada caso. En términos generales, la transgresión alude aquí a la violación explícita de límites —temáticos, morales, lingüísticos—, mientras que la subversión apunta a la inversión interna de significados y valores, un socavamiento más sutil pero igualmente potente del orden vigente. Ambos conceptos funcionan como vectores de ruptura poética, es decir, fuerzas que desarticulan convenciones estéticas y culturales, abriendo paso a nuevas expresiones.

Basándose en el concepto de cuerpo-territorio desde la perspectiva de Walsh (2013), en el marco de la performatividad del género propuesto por Butler (2007) y en la teoría de la heterogeneidad cultural de Cornejo Polar (2003), este estudio ha permitido reconocer cómo las poéticas de Isabel Aguilar Jara y Camila Peña tensionan las nociones dominantes de la cuencanidad, proponiendo escrituras que dialogan con la diferencia, el deseo y la resistencia. Sin embargo, cabe reconocer que el andamiaje teórico de esta investigación —anclado principalmente en la decolonialidad— ha podido, en ciertos momentos, eclipsar la materialidad poética y singularidad estética de las autoras. Más que un desplazamiento, esto revela una tensión metodológica entre teoría y literatura: la primera busca desmontar estructuras epistémicas hegemónicas, mientras la segunda opera desde la experiencia sensible del lenguaje.

En consecuencia, si bien el estudio demuestra cómo ambas poéticas se inscriben en una lógica de resistencia y reescritura del cuerpo, resulta necesario enfatizar que el eje central debe seguir siendo la potencia creativa de las autoras y la forma en que, desde su escritura, interpelan las estructuras simbólicas de la cuencanidad. La decolonialidad, en este sentido, no debe imponerse como marco rector absoluto, sino funcionar como horizonte de lectura que posibilite nuevas interpretaciones. Solo así las voces de Aguilar y Peña pueden ser comprendidas en su plenitud, no como ilustraciones teóricas, sino como actos poéticos autónomos que expanden las fronteras del decir desde una geografía y una sensibilidad propias.

A partir de la figura del sujeto nómada (Braidotti, 1999) y de la concepción escritura-cuerpo que propone Anzaldúa (2016), ambas autoras despliegan en sus textos

voces que transitan entre registros afectivos y políticos, entre memorias íntimas y dimensiones colectivas, construyendo nuevas formas de habitar el lenguaje y el territorio. Este proceso poético permite la creación de capas simbólicas que desmontan los discursos normativos sobre el cuerpo y el género, y abren posibilidades para pensar identidades en devenir. Al entrelazar este horizonte, la poesía de ambas autoras establece una práctica escritural que subvierte los significados fijados, desestabiliza los arquetipos femeninos y aporta a una sensibilidad contemporánea que resignifica el cuerpo y el territorio como espacios de insubordinación y creación.

En Isabel Aguilar Jara, la transgresión opera de forma manifiesta y combativa. Sus textos rompen tabúes al tematizar abiertamente el erotismo femenino, el deseo y las prácticas no normativas, y al cuestionar sin tapujos la hipocresía de una sociedad tradicional. Con ironía mordaz, que se convierte en arma transgresora, la poeta profana símbolos y costumbres arraigadas de la *cuencanidad* conservadora mediante la irreverencia. En sus versos Aguilar Jara yuxtapone referencias de la cultura popular con imaginería religiosa tradicional, o emplear lenguaje coloquial y directo para abordar violencia sexual y pedofilia encubierta. Así, la ruptura poética en Aguilar Jara es frontal: la autora cruza líneas rojas deliberadamente, forzando al lector a confrontar lo socialmente vedado. Ahora bien, esa transgresión abierta va acompañada de una subversión igualmente eficaz a nivel discursivo: Aguilar Jara no solo viola la norma desde fuera, sino que la inviste desde dentro de nuevos significados. Sus poemas, con frecuencia, emplean la parodia y la inversión de roles; por ejemplo, adoptando la voz de una mujer *pecadora* orgullosa, o de una devota que reescribe sus doctrinas, para subvertir la lógica patriarcal desde sus propios lenguajes. El resultado es una poesía de alto voltaje transgresor, en la que el grito predomina no sólo como tema sino también como tono y postura estética.

Por su parte, Camila Peña privilegia una vía de subversión más susurrante, íntima, pero no menos radical en sus implicaciones. En *Jardín transparente* (2021), la transgresión no se manifiesta tanto en la estridencia temática sino en la creación de imágenes perturbadoras dentro de un marco inicialmente familiar o íntimo. Peña subvierte los símbolos convencionales de la inocencia y la belleza revelando en ellos núcleos de dolor y resistencia. La subversión en Peña opera entonces por desplazamiento de perspectiva: el jardín, espacio asociado a la pureza idílica, deviene en su poesía un territorio ambiguo entre la creación y la destrucción. Con metáforas de esta índole, Peña subvierte la imagen de la maternidad y de la naturaleza acogedora, exponiendo su lado

voraz y terrible. No obstante, a diferencia del discurso descarnado de Aguilar Jara, Peña articula estas denuncias a través de una estética de la sugerencia y la onírica. En su poesía el silencio es un lenguaje en sí y la transgresión se cifra en la ruptura de expectativas del lector: penetramos en un paisaje poético inicialmente delicado para descubrir capas de violencia y oscuridad latente. Este procedimiento tiene un efecto profundamente subversivo: socavar desde dentro la dicotomía entre lo bello y lo siniestro, entre la ternura y el horror, invitando a un tipo de lectura crítica cómplice que desestabiliza la pasividad moral.

Uno de los hallazgos más significativos de este estudio es cómo ambas autoras resignifican la *cuencanidad* desde perspectivas corporales, decoloniales e íntimas. Históricamente, la cuencanidad literaria había estado asociada a cierto tradicionalismo estético y a valores conservadores provenientes de la herencia colonial española, rasgos acordes con la fama de Cuenca como ciudad *religiosa y culta*, pero también patriarcal. Aguilar Jara y Peña, cada una a su modo, rompen con esa herencia, proponiendo en sus textos nuevas formas de ser y sentir desde Cuenca que desafían los estereotipos. Importante es destacar que esta resignificación ocurre en un registro íntimo: ambas poetas parten de lo personal, de la experiencia vivida en el cuerpo y en la cotidianidad, para desde allí replantear lo colectivo. Retoman así la consigna feminista de que lo personal es político, encarnándola en contextos locales.

En la poesía de Aguilar Jara, la intimidad se manifiesta en una primera persona confesional y audaz, que narra deseos, frustraciones y rebeldías propias de una mujer joven cuencana que se niega a encajar en el molde tradicional. Al hacerlo, convierte esa intimidad en trinchera política: hablar abiertamente de su cuerpo, de su sexualidad, de sus transgresiones privadas, que en una sociedad conservadora suelen reprimirse, es un acto de desafío al estigma. Aguilar Jara resignifica la *cuencanidad* mostrando que la mujer cuencana puede ser irreverente, sensual, crítica; que no está condenada al silencio modesto que la colonia y la iglesia históricamente impusieron. En sus textos asoman elementos locales —lugares, modismos, referencias culturales específicas— pero despojados de la carga idealizada o moralizante: los exhibe con mirada desenfadada o crítica, creando una nueva imagen de la ciudad y su gente, más real y menos mítica. Es decir, Aguilar Jara ama su cultura lo suficiente como para reírse de sus defectos y contradicciones, usándolos como material poético para transformarla. Así resignifica la *cuencanidad* al revelar que dentro de la aparentemente homogénea sociedad cuencana

existen subjetividades disidentes, pluralidad de prácticas (eróticas, lingüísticas, ideológicas) y una riqueza de experiencias que habían sido soterradas.

En Camila Peña, la resignificación de la *cuencanidad* ocurre de manera íntima y corporal a través de la memoria y la conexión con la tierra. Peña, siendo también cuencana, se enfoca menos en la crítica directa a la sociedad y más en reivindicar aquellas partes silenciadas de la experiencia: la voz silenciada, la comunión con la naturaleza, la corporalidad como fuente de conocimiento. Su poesía abraza la cosmovisión del sentir-pensar (un conocimiento que es a la vez racional y sentido en el cuerpo), contraria a la dicotomía mente/cuerpo. No hay en su obra un rechazo de la *cuencanidad*, sino una resignificación, pero crítica: una *cuencanidad* reimaginada como algo vivo, heterogéneo y abierto. Una identidad local que puede acoger el silencio reflexivo y el grito de justicia a la vez, la nostalgia y la rebelión, tal como conviven en su jardín poético.

En conclusión, la travesía analítica por las obras de Isabel Aguilar Jara y Camila Peña confirma que nos hallamos ante dos propuestas poéticas de ruptura que, desde distintas trincheras estilísticas, convergen en la tarea de subvertir y transgredir para crear algo nuevo. Sus poesías son a la vez grito y silencio, cuerpo y territorio, denuncia y abrazo, memoria y vanguardia. En ellas, la *cuencanidad* deja de ser una esencia estática para transformarse en un proceso dinámico de reinención identitaria. Desde una perspectiva crítica, podemos afirmar que el legado más importante de estas autoras radica en haber ampliado los límites de lo decible y lo pensable en la literatura femenina ecuatoriana contemporánea: abrieron puertas para que otras voces disidentes entren, mostraron que la intimidad puede ser revolucionaria y que la poesía puede y debe entablar un diálogo con las urgencias de su tiempo. Isa y Camila, cada una con su estilo, confirman que la poesía cuencana actual late con nuevas fuerzas: políticas en su esencia, estéticas en su medio, transformadoras en su efecto. Queda abierta la invitación a futuros lectores y críticos para continuar explorando este plano literario indómito de voces, donde la ruptura deviene creación y donde, en última instancia, la poesía se afirma como acto de libertad.

Lista de referencias

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: La new mestiza*. Traducido por Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing Libros, 2016.
- Aguilar Jara, Isabel. 2020. *Poliamor Town*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- . 2018. *Con M de mote se escribe mojigata*. Cuenca: La caída.
- . 2022. *Dos tragos de Sinestesia*. Cuenca: Encuentro Sobre Literatura Ecuatoriana y Latinoamericana Alfonso Carrasco Vintimilla.
- Braidotti, Rosi. “Nomadismo, devenir mujer y poderes menores.” Traducido por Ana Amado y Nora Domínguez. *Mora* 5 n.º 1 (1999): 9–19. http://dspace5.filos.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/8207/uba_ffyl_r_mora_5_rosi%20braidotti.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cordero, Claudio, Lucas Achig y Adrián Carrasco. 1989. “La región Centro-Sur.” En *La sociedad azuayo-cañari: pasado y presente*, compilado por Leonardo Espinoza, 15–36. Quito: El Conejo.
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACEP - Latinoamericana editores.
- Ecuador Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC). 2022. *Resultados del Censo de Población y Vivienda 2022: Cuenca*. INEC. Accedido 25 de enero de 2025. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/>.
- Endara, Fernando. 2022. “*Poliamor Town*: poemario de Issa Aguilar Jara”. *Revista Máquina Combinatoria* (blog), 31 de julio. <https://revistamaquinacombinatoria.wordpress.com/2022/07/31/poliamor-town-poemario-de-issa-aguilar-jara-fernando-endara-i/>
- Viñuela Villa, Pedro. “Cuerpo, conciencia y voluntad en Nietzsche” *Daimon: Revista internacional de filosofía*. n.º 5 (2016): 163-72. doi.org/10.6018/daimon/268731.
- Mancero Acosta, Mónica Patricia. 2012. *Nobles y cholos: raza, género y clase en Cuenca (1995–2005)*. Quito: FLACSO Ecuador.

- Moscoso, Rivera. 2022. *Antología de poesía cuencana escrita por mujeres*. Cuenca: Casa Editora Universidad del Azuay.
- Peña, Camila. 2020. “Camila Peña: ‘En mi libro se encuentra muy presente el dolor de los niños’”. *La Ninfa Eco*. Accedido el 25 de enero de 2025. <https://laninfaeco.com/2020/10/20/camila-peña-en-mi-libro-se-encuentra-muy-presente-el-dolor-de-los-ninos/>.
- _____. 2021. *Jardín Transparente*. Granada: Valparaíso Ediciones S.L.
- Tello, Marco. 2021. *Cuenca: dos siglos de poesía. Una mirada crítica*. Cuenca: Casa Editora Universidad del Azuay / Dirección de Cultura del GAD Municipal de Cuenca.
- Vintimilla, María Augusta. 2023. *Antología de poesía vanguardista*. Cuenca: Casa Editora Universidad del Azuay.
- _____. 2024. *Estudios Críticos*. Estudio introductorio por María Auxiliadora Balladares. Cuenca: GAD Cuenca / Casa Editorial Dirección Municipal de Cultura, Recreación y Conocimiento.
- Walsh, Catherine. 2013. “Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir”, editado por Catherine Walsh, 23-68. Quito: Abya-Yala.