

# LO SÓRDIDO COMO AGENTE DE RESISTENCIA: ANÁLISIS DE *GUAYAQUIL*, DE MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

Leira Araújo-Nieto

*Universidad de Granada*

## 1. INTRODUCCIÓN

Empujando los márgenes políticos, sociales y religiosos de su ciudad natal, la ecuatoriana María Auxiliadora Balladares publicó en el año 2019 el poemario *Guayaquil*<sup>1</sup>. En él, la voz lírica recorre esta ciudad-puerto y reproduce a través del flujo de conciencia y la prosa poética, la percepción de la otredad y su posterior marginación frente al impulso amoroso. Este vínculo afectivo y lésbico es recibido con desprecio en el espacio público, empujando la reafirmación de un “yo” sórdido como método de resistencia ante la violencia recibida. Balladares nació en Guayaquil, Ecuador, en 1980. Su irrupción en el campo literario fue a través de la narrativa. Ha publicado el libro de cuentos *Las vergüenzas* (2013), el ensayo “Todos creados en un abrir y cerrar de ojos” (2015), y los poemarios *Animal* (2017), *URUX Una correspondencia* (2018), escrito junto a Sebastián Urli, el ya mencionado, *Guayaquil* (2019), *Caballo y arveja* (2021) y *Acantile Duerme Piloto* (2023).

Este trabajo se centra en demostrar, a través de los postulados de René Girard en *La violencia y lo sagrado* (1972) y las reflexiones de Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno* (2009), que la voz de Balladares encuentra en lo erótico un refugio ante la violencia de la ciudad percibida como un *locus horridus*<sup>2</sup>. A su vez, es importante evidenciar los mecanismos que utiliza la autora para escandalizar y, de esta forma, vengar, a la sociedad que la marginaliza pues, como indica René Girard (2005, p. 25): “Si la venganza es un proceso infinito, no se le puede pedir que contenga la violencia, cuando ella es, para ser exactos, la que trata de contenerla”.

El poemario *Guayaquil* se compone de 22 poemas que presentan las experiencias de la autora en su ciudad natal. La prosa poética en primera persona recrea el itinerario geográfico y vital de la protagonista, quien siente la violencia del espacio urbano heteronormativo. La mayor parte de estos poemas están escritos en verso libre, dotados de fuerza y musicalidad

---

1 Su publicación estuvo a cargo del Gobierno Autónomo de la Provincia de Pichincha y de la Prefectura de dicha provincia en el año 2019, dos años después de recibir Balladares el Premio Pichincha de Poesía 2017.

2 Lugar inhóspito, fiero. El autor italiano Remo Bodei trabaja este concepto como oposición al *locus amoenus* en *Paisajes sublimes: El hombre frente a la naturaleza salvaje* (2011).

por el intercalado de líneas cortas con otras de gran extensión. La utilización de mayúsculas al inicio de cada estrofa y la ausencia de puntos finales genera la sensación de leer un gran poema épico. Bien sea por la libertad de su estructura o por la fuerza de cada verso presentado como sentencia, el texto expresa la realidad guayaquileña y la intención de la voz poética de resistir a la misma.

## 2. GUAYAQUIL: UN POEMARIO, UNA CIUDAD

### 2.1. La violencia del espacio

María Victoria Utrera Torremocha afirma que “la aparición del género del poema en prosa en las literaturas modernas surgió de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que renovara las convenciones líricas...”(1999, p. 11); en el caso de Balladares, esta necesidad de ruptura se lleva al límite. Tanto así, que en el poema homónimo del título del libro, la voz lírica decide crear una suerte de texto híbrido y explotar los recursos del género narrativo a través de descripciones, intervenciones de personajes y reflexiones internas que simulan un flujo de conciencia. En «Guayaquil» se lee:

Si salimos de El Coleccionista tomadas de la mano,  
caminamos por Loja tomadas de la mano y pasan  
los autos y las caras de los hombres pasan y las  
palomas cagan y los niños ladran,  
si seguimos caminando, subimos el paso a desnivel,  
nos gritan con efecto doppler: “locas y lesbianas” ...  
(Balladares, 2019, p. 25).

El lenguaje coloquial de Balladares desacraliza y otorga un tono de dureza al resto del poema. Esto contrasta con el lugar de origen del desplazamiento al que hace referencia<sup>3</sup>. La repetición del verbo “pasar”, así como la enumeración de objetos y personas nos sitúa en el espacio en el cual se desarrollan las acciones. A pesar de la conjunción inicial, con la cual la voz poética presenta una hipótesis, la claridad del paisaje simula un recuerdo.

El efecto “doppler” nos permite imaginar una coralidad, una frase repetida por los otros que transitan este espacio donde la mirada externa es la que se encarga de traducir la violencia, los gritos que recibe la pareja. Es importante el énfasis en la toma de la mano, pues mientras se indica la actividad –el caminar como vehículo para hablar del uso del espacio público– se apunta también a la camaradería en la relación. Con respecto a la sensación de violencia ciudadana, cabe destacar el anclaje hacia lo real pues la ciudad de Guayaquil ha sido liderada durante 30 años por un gobierno local de centro-derecha, el

---

<sup>3</sup> La autora menciona en el poema “El Coleccionista”, sitio de culto para los amantes del cine y la cultura guayaquileña.

Partido Social Cristiano, el cual ha convertido al colectivo LGTBIQ+ en el enemigo social por excelencia. Como afirma Fernando Sancho (2010, pp. 99-100):

En el año 2004 se expidió la Ordenanza Reglamentaria de la Zona de Regeneración Urbana del Centro de la Ciudad, la misma que contemplaba una serie de regulaciones con respecto al uso del espacio público y privado, el comercio y el comportamiento de los ciudadanos dentro del perímetro de la zona intervenida. En este contexto legal-regulatorio, las autoridades que controlan el orden en la ciudad han ejercido una serie de acciones encaminadas a precautelar el cumplimiento de estas normas, relacionadas con lo que el alcalde y los personeros municipales entienden como el ‘decoro’ y las ‘buenas costumbres’ de los ciudadanos.

Estas acciones, realmente, se traducen en restricciones a parejas del mismo sexo, acentuadas por las ordenes directas que recibe la policía.

[...] el discurso masculinista hegemónico de los representantes del gobierno local se expresa en prácticas concretas: la prohibición de que parejas expresen sus afectos de manera física, sea mediante besos, caricias o abrazos, perseguidos por el pito y la reprimenda de los guardias del malecón (Sancho, 2010, p. 102).

Movilizada por esta realidad que continúa vigente, la voz lírica, que protagoniza las demostraciones de afecto, se condena a encontrar únicamente en el espacio de lo privado la posibilidad del encuentro erótico siendo el comportamiento de las parejas homosexuales el que “desencanta profundamente a los guardias, ya que sus actos corporales subvierten de manera directa la heteronormatividad” (Sancho, 2010, p. 102). Esta búsqueda de lo íntimo se reforzará continuamente, especialmente con las demostraciones de afecto:

[...] si seguimos caminando, tomadas de la mano, tu  
cuerpo se acerca al mío y me besas en el cuello  
porque vamos rápido y no alcanzo a poner mi  
lengua entre tus labios,  
si seguimos caminando, tomados de la mano,  
vemos Solca, bajas la cabeza, yo también la bajo,  
pero te sonrío para que sonrías y me trago de un  
suspiro tres mariposas blancas... (Balladares, 2019, p. 25)

Hay una intención protectora porque se menciona la cercanía con SOLCA, “una Institución de derecho privado con finalidad social y sin fines de lucro” (Sociedad de Lucha Contra el Cáncer [SOLCA], s.f.), que funciona como centro de quimioterapias. Entonces

ambas bajan la cabeza, quizá en señal de reflexión o recuerdo. En medio del entorno lúgubre, la voz decide realizar un despunte surrealista con la figura de las mariposas, las cuales se convertirán en un símbolo escapista.

Esta estrategia retórica va en la línea de la creación de contraste, ya que “como negación más radical de las categorías genéricas clásicas, el poema en prosa se inserta plenamente en la estética de la modernidad en la que se favorece el contraste y la mezcla de elementos antitéticos” (Utrera, 1999, p. 11). A pesar de ello, los epítetos que elige Balladares se alimentan del escenario realista cuando la voz continúa su recorrido diciendo: “si seguimos caminando, llegamos al aeropuerto/ levanta una valla con la fuerza brutal de mariposas/nos introducimos en la pista y empezamos a bailar porque desde el altavoz de un carro de bomberos /suena, de Bowie, let’s dance» (Balladares, 2019, p. 25). Nuevamente la imagen de la mariposa, aunada con el baile y la fuga chocará con la brutalidad de los “pacos”, apodo local de los policías:

de pronto, cuando los pacos amenazan con sus  
pistolas y sus balas, nos convertimos en personas  
de papel que el viento levanta, mi mano ya no  
puede sostenerte, y miro con mis nuevos ojos  
cómo te alejas, como el viento que nos salvó ahora  
te aleja y te deposita en el río y te mojas toda y te  
desintegras, si sigo volando, me inserto en una nube y la hago  
llorar y la ciudad se moja y se desbarata,  
ya para qué Guayaquil, si se tragó su río,  
ya para qué Guayaquil (Balladares, 2019, p. 26).

Esta decepción vital se repite continuamente en distintos poemas en los cuales se citan espacios emblemáticos que han servido como escenario amoroso en el pasado. En “Abeja” la voz rememora: “Dejar de escribir. Pensar en un recuerdo que comienza en urdesa y termina en vía a la costa” (Balladares, 2019, p. 39), trazando las líneas del recorrido entre dos barrios, la Urbanización del Salado, conocida coloquialmente como Urdesa y otro sector ubicado en las afueras de la ciudad. Otras veces, se refuerza la melancolía, incorporando la desolación: “Barrio del seguro. Avancé hasta allá para nada. Sin metas no hay quien aguante la muerte, el destrozo, la abulia. [...] Miré el manglar. La botella de plástico me miraba con furia. El manglar miraba dulce la botella de plástico” (Balladares, 2019, p. 39).

Esta sensación de encontrarse en terreno inhóspito quizá proviene del hecho de que la ciudad es, acorde a Fernando Carrión (2009, p. 136): “el espacio principal para la construcción social, para la constitución de la ciudadanía, para la formación de identidades colectivas y para potenciar las capacidades de socialización”, pero la violencia y los desencuentros continuos pueden modificar la percepción urbana, especialmente en la región latinoamericana. Esto crearía una evasión del espacio público tras la detección de la vulnerabilidad individual frente a la rudeza del entorno.

[...] tampoco se debe dejar pasar por alto los efectos indirectos que la violencia y su combate generan en la población; se observa una erosión de la ciudadanía, por cuanto los habitantes, primeras víctimas del fenómeno, empiezan a asumir mecanismos que llevan a modificar su conducta cotidiana: cambios en los horarios habituales; transformación de los senderos y espacios transitados cotidianamente; restricción de las relaciones sociales... (Carrión, 2009, p. 136)

En el caso de la voz lírica de *Guayaquil*, esta prefiere protegerse tras las murallas del hogar, ver desde allí cómo el mundo se cae a pedazos. En “Navegantes” leemos: “Podríamos levantar una casa, jugar con los perros, [alimentar esta nada para que no nos abandone/ Yo apostaría por la blancura de tu vientre/ Por el verdor del bosque en el marco de la ventana/ Desde esa ventana observaríamos como alguien se [lanza del puente y grita” (Balladares, 2019, p. 33). Esta idealización del espacio privado revela dos objetivos: el enfoque en los interiores del recuerdo para construir a través de ellos un nuevo espacio afectivo y la señalización de la agresividad hacia el cuerpo femenino, especialmente hacia el que se “desajusta” de los parámetros heteronormativos.

Dentro del primero, encontramos una relación estrecha entre la creación poética, el mundo onírico y la preponderancia del hogar como refugio:

Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida (Gastón Bachelard, 2000, p. 29).

Por otro lado, Guayaquil es presentada como una ciudad en la cual no existe protección para el amor de la voz lírica, mucho menos cuando la sexualidad femenina ha sido establecida socialmente como un complemento de la masculina y el amor de la pareja no responde a este ideal. Este orden social deviene de los valores masculinos extendidos como norma para regir las conducta eróticas, pues como indica Luce Irigaray (2009, p. 17):

La sexualidad femenina siempre ha sido pensada a partir de parámetros masculinos. De esta suerte, la oposición actividad clitoridiana “viril”/ pasividad vaginal “femenina” [...] la vagina debe su valor a que ofrece una “vivienda” al sexo masculino cuando la mano prohibida debe dar con un relevo para el placer.

Irigaray señala cómo la creación de opuestos crea como única posibilidad de encuentro sexual aquellas formas de erotismo cuyo fin es el placer masculino al ser visto como el único agente “activo”. Uno de los peligros de este esquema sexual es la presunción de hallar en él la

única vía para el deseo sexual. Por ello, la amenaza real en este texto no es la gente que circula libremente en el espacio público, sino las ideas que llevan consigo y que perpetúan la visión heteronormativa que castiga o penaliza todo aquello que no responde a sus lineamientos.

## 2.2. Lo sórdido y lo abyecto

Ante la violencia de la entorno, ¿en qué espacio podría hallar la voz poética un refugio claro para el amor que vive? Quizá la respuesta se encuentra bajo su propia piel. En “Cadera” confiesa:

Debajo de la piel todo acontece  
Acontecen mis huesos presionados  
Acontecen mi sangre y mis bacterias  
Acontece este amor que se parte en dos en el lugar  
[de las caderas  
El fémur tiene la forma de un cetro  
En él siempre nos amamos, amor, en el lugar de las [caderas  
Donde me parto en dos...(Balladares, 2019, p. 19)

En este poema la palabra “acontece” se establece como una anáfora que señala un acción que se ejecuta, llevando a visualizar las caderas como refugio/casa. La voz utiliza esta vez el tiempo presente, impersonal, dando más énfasis a aquello que no puede controlarse en el cuerpo. La piel y los huesos están, pero también lo que no es bienvenido, como las bacterias y la amenaza de la muerte. La sangre se enlaza al Eros, dando como resultado un balance perfecto entre el Eros y el Tánatos. De hecho, en el poema se continúa esta línea de transición de la vida hacia la muerte. Leemos:

Se murió mi padre  
Se murió mi padre, amor  
Yo creo que en realidad por eso se murió la  
[cadera  
Porque el cuerpo tiene que mutar si se muere el  
[padre, amor [...]  
No es un decir que uno se muere un poco con sus  
[muertos  
Creo que tú te moriste un poco conmigo  
¿o no?  
Si te detienes a pensar, mi amor  
Todo acontece debajo de la piel  
Ahí nos morimos  
nos matamos  
tanto  
tan seguido  
sanguinariamente (Balladares, 2019, p. 20).

La primera sinécdoque: sangre-muerte traslada la violencia hacia lo sexual, lo cual se toma con naturalidad desde una voz que no teme dialogar y que por ello recurre al apóstrofe. Como indica René Girard (2005, p. 42):

[...] el deslizamiento de la violencia a la sexualidad, y de la sexualidad a la violencia, se efectúa con gran facilidad, en ambos sentidos, incluso en las personas más “normales” y sin que sea necesario invocar la mayor “perversión”. La sexualidad contrariada desemboca en la violencia. Las pelotas de enamorados, a la inversa, terminan en el abrazo.

De esta manera, se establece una conexión entre el amor *violento* y el amor *violentado*. Si antes teníamos en el poemario una relación que era agredida socialmente, ahora esta incorpora la violencia sin estupor. En efecto, en el poemario de Balladares el tono erótico rápidamente escala hacia un plano violento en el cual las agresiones se cometen desde una especie de acuerdo sexoafectivo.

Difícil tarea distinguir qué gatilla este traslado simbólico, si lo social o lo sexual. Acorde a Girard (2005), es la misma sexualidad la responsable del caos, tomando como base para su argumento la historia de la humanidad, porque en ella “la sexualidad provoca innumerables querellas, celos, rencores y batallas; es una permanente ocasión de desorden, hasta en las comunidades más armoniosas” (Girard, 2005, p. 42). Ciertamente o no, la voz lírica se encarga de acentuar su ímpetu y derivar en la sordidez. En “A mí también me gusta Marosa di Giorgio” se lee:

“En esta foto somos hermanas”  
Ya sabes que me gusta montarte  
Con desesperación  
Y en cualquier lado  
Que un comentario así  
Solo responde a  
La necesidad de ser sórdida  
Que se instala entre una sien y otra  
O quizás niega la posibilidad  
De un incesto aún más tremendo -barbaridad-  
Que seas tú mi madre  
Que la vagina que me parió sea la misma  
En la que mis dedos juegan  
Y mi boca  
Y mis senos  
Y mis pies  
Y mi puño  
¿Madre o hermana?  
A veces madre  
A veces hermana (Balladares, 2019, p. 21).

En este largo poema prosaico, a nivel formal hallamos el polisíndeton para simular o reproducir un flujo de pensamiento. La aparente duda o mas bien, propuesta de mundos posibles, acentúa la intención lúdica de la voz, quien parece regodearse de su carácter indómito. El primer verso establece desde ya un paralelismo o hermanazgo que se desvía en el segundo verso hacia el plano erótico. Este rasgo se repetirá a lo largo del poemario: la familiaridad *perversa* y abyecta. Acorde a Julia Kristeva (1998, p. 11) hay distintas formas de convertir en abyecta una relación:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, los ambiguo, lo mixto.

Sumada a esta ambigüedad que se teje a través de los posibles casos de incesto que cita la voz lírica, se halla el juego sexual violento dotando de sordidez al poema. En la gradación boca-senos-pies-puño se intuye una exploración de lo sexual que rompe con lo establecido. Para Luce Irigaray (2009), el sexo femenino carece de una forma propia por haber sido relegado a complemento del falo. Consecuentemente, desde la carencia, la mujer busca incansablemente el autoerotismo, el cual da paso a lo doble y ambigüo:

Ese sexo que no se deja ver tampoco tiene forma propia. Y si la mujer goza precisamente de esa incompletitud de forma de su sexo, que hace que él se re-toque a sí mismo indefinidamente, ese goce es negado por una civilización que privilegia el falomorfismo. El valor conseguido en exclusiva a la forma definible tacha el que entra en juego en el autoerotismo femenino. El uno de la forma, del individuo, del sexo, del nombre propio, del sentido propio... suplanta, separando y dividiendo de ese tocar de al menos dos (labios) que mantiene a la mujer en contacto consigo misma, pero sin discriminación posible de lo que se toca. De ahí el misterio que ella representa en una cultura que pretende enumerarlo todo [...] *Ella no es una ni dos*. No cabe, rigurosamente, determinarla como una persona, pero tampoco como dos (Irigaray, 2009, p. 19).

En el plano simbólico, la idea de tener sexo violento con una hermana, su par, busca la transgresión de los límites de lo erótico pero posiblemente también sea una forma de establecer una jerarquía de poderes en la relación: a pesar de ser iguales superficialmente, se distinguen en base a las acciones durante el encuentro. Esto da paso a un paralelismo con el vínculo que existe entre una víctima (quien recibe el daño) y su victimaria (quien ejerce el daño y adquiere poder).

Asimismo, estamos frente a la creación de una doble, siendo el doble siempre monstruoso pues “el doble monstruoso surge ahí donde se encontraban en las etapas

anteriores un ‘Otro’ y un ‘Yo’ siempre separados por la diferencia oscilante. Hay dos focos simétricos que emiten casi simultáneamente las mismas series de imágenes” (Girard, 2005, p. 171). Las distintas formas de incesto se van presentando y reforzando a lo largo del poema, siempre con un parentesco más ligado a la etopeya que a la prosopografía, siendo mayormente los defectos los puntos de conexión entre ambas mujeres. En el mismo poema citado, la voz dice:

Luego me besaste la boca  
Succionaste como neonato mis mejillas  
Te tragaste en mi nariz [...]  
Me parezco a ti  
En los rasgos  
En la borrachera  
Soy tu hija  
Cómo no parecerme a ti  
Hija del diablo soy  
Hija del diablo y mañana me caso (Balladares, 2019, p. 23).

El doble monstruoso es aquí un doble diabólico que separa las diferencias pero que también diluye las identidades hasta crear una figura no-humana concedora de los límites y del daño que puede infligir. Cuando habla de sus uñas, por ejemplo, la voz reconoce que prefiere provocar placer que dolor, pero luego realiza una antítesis que evidencia su intención secreta: “yo a veces me las corto pensando/Que quizás te penetre por atrás con uno de mis [dedos /Y que no quisiera lastimarte /Solo que sientas mis yemas /Como si el marte invadiera hacia adentro /Yemas como mar como balas” (Balladares, 2019, p. 22).

El símil entre los dedos y las balas no es fortuito, va en la misma línea de juego perverso que propone la voz desde el inicio del tono erótico. Esta ironía parece burlarse de la moral social y de la posible sorpresa del “tú” a quien se dirige. Cabe recordar que “la sexualidad forma parte del conjunto de fuerzas que se burlan del hombre con una facilidad tanto más soberana en la medida en que el hombre pretende burlarse de ella” (Girard, 2005, p. 41). En este caso, es la mujer quien se abre y decide desde su yo abiertamente femenino y lésbico enfrentarse al mundo y utilizar toda la corporeidad para su regocijo. Como indica Luce Irigaray (2009, p. 21):

[...] la mujer tiene sexos prácticamente en todas partes. Ella goza prácticamente con todo. Sin que sea preciso hablar siquiera de la histerización de todo su cuerpo, la geografía de su placer está mucho más diversificada, es mucho más múltiple en sus diferencias, compleja, sutil, de cuanto se imagina... en un imaginario centrado en exceso en lo mismo.

Pero en el texto, la violencia también se extiende hacia los demás, especialmente cuando la voz se encuentra incapaz de contener el deseo –ahora vinculado a la escritura–,

siempre teniendo como destino a su amante-lectora: “qué huesos debo fracturar/A quién debo matar, chantajear, golpear /Para poder escribirte un buen poema de amor,/ [amor?” (Balladares, 2019, p. 22). Esta relación está fuera de toda idealización. Apelando a una suerte de cuarta pared que le permite hablar metaliterariamente de su vida amorosa, la voz lírica cita un momento biográfico para reproducir con los gestos y los elementos elocutivos los momentos conflictivos de la relación:

Cuando intenté lanzarme del carro  
Estaba borracha como tú  
Me gritaste y clavaste tus dedos en mi brazo  
Para asegurarte que no volviera a intentarlo  
Te orillaste y me dijiste que estaba loca  
Que no te provocara a menos que quisiera  
Comprobar que en esta relación más loca que yo  
Eres tú (Balladares, 2019, pp. 22-23).

Si bien al principio la pareja caminaba, ahora va en un coche (carro), reforzando la idea de itinerario citadino, un recorrido por la ciudad de Guayaquil que es a su vez una geografía de lo amoroso, en todas sus aristas. Desplegando un tono más narrativo, somos testigos de cómo la rudeza trasciende lo sexual y se incorpora en otros escenarios, pero ¿por qué?

Al igual que la violencia, el deseo sexual tiende a proyectarse sobre unos objetos de recambio cuando el objeto que lo atrae permanece inaccesible. Acoge gustosamente todo tipo de sustituciones. Al igual que la violencia, el deseo sexual se parece a una energía que se acumula y que acaba por ocasionar mil desórdenes si se la mantiene largo tiempo comprimida (Girard, 2005, p. 42).

Esta energía acumulada que finalmente explota violentamente, en lugar de alejar a las amantes, las une en un paralelismo de locura, similar al que las convierte en hermanas. Y como el “yo” lírico empieza a desdibujarse voluntariamente para entrar en ese juego de desdoblamiento, el propio cuerpo de la voz pasa a ser el receptor del dolor y del placer en partes iguales. En el poema “Mano”, leemos : “entonces exprimes dos naranjas/ como si fueran mis senos /y me das de beber un jugo sereno y dulce” (Balladares, 2019, p. 31).

Esta visión del yo como doble, del sexo como violencia y del cuerpo como zona de juego es el eje sobre el cual se construye aquí la relación de pareja; pero es la complicidad entre ambas lo que subyace y permite a la voz poética dar rienda suelta al deseo. De hecho, la voz es tan consciente de sus extremos que parece por ello asociarlos a conceptos asociados a lo sórdido. Acorde a Girard (2005, p. 42):

Hasta en el interior de un marco ritual, cuando se respetan todas las prescripciones matrimoniales y las de más interdicciones, la

sexualidad va acompañada de violencia; tan pronto como escapa a este marco, en los amores ilegítimos, el adulterio, el incesto, etc., esta violencia y la impureza que resulta de ella se hacen extremas.

Si tomamos como referencia esta cita, la voz poética parece decirnos: “este amor es complejo, es violento, es impuro” y a través de esta reafirmación se resiste a las constricciones sociales.

### 2.2.1. *Lo abyecto sacrificial*

En el poemario se presenta un amor desnivelado, en el cual la voz poética debe reforzar continuamente el vínculo sexoafectivo a través de distintas ofrendas y sacrificios. En “Agua”, por ejemplo, declara: “Que me lanzo al agua por ti/ abrazo cocodrilos/ bailo con ellos antes de que anochezca/ y no pueda ver bien sus patas reptiles que tanto me gustan...” (Balladares, 2019, p. 57). A su vez, el malestar social es visto como una enfermedad que solo puede curarse a través del sexo. La voz poética parece subrayar cómo una sociedad “enferma” demanda nuevas estrategias para sortear la vida en comunidad pero también cómo su amor necesita asistencia. Al final de “Mano” se lee:

Tocas mi frente y descubres una febrícula  
originada en el malestar que produce la cultura  
en esta ciudad tremenda  
tan caliente y tan pequeña  
para sanarme rozas mi sexo  
y me ofreces amor en el piso 17  
calle 10 de agosto y Malecón esquina (Balladares, 2019, p. 31).

La dotación de detalles y el tono íntimo-biográfico denotan que este poema es en sí una carta de amor marcada por el agradecimiento, la misma carta que, versos atrás, la voz se quejaba de no poder escribir. Rápidamente, se convierte el acto sexual en una excusa para exaltar el cuerpo femenino. En “Factores (poema para performar)” el “yo” lírico dice:

En orden de sabor:  
Sexo boca culo axila dedos ojos orejas tetas  
En orden de consistencia:  
Culo boca tetas sexo orejas dedos axila ojos  
En orden de preferencia:  
Tetas boca sexo ojos culo axila orejas dedos  
En orden de belleza:  
Boca ojos sexo culo tetas oreja dedos axilas (Balladares, 2019,  
p. 35).

Sin ningún tipo de pudor o decoro, la voz se limita a la enumeración de las partes del cuerpo de su amante. Si bien “la mujer goza más con el tocar que con la mirada” (Irigaray, 2009, p. 19), en este fragmento se aprecia el uso de otros sentidos: el gusto, el tacto, la vista, y se intuye, el olfato.

Alineada a este pensamiento, la voz poética continúa debatiendo sobre las formas de amar existentes, partiendo de lo íntimo hacia lo colectivo para hacer apología de las pasiones desbocadas. En «Son tantas las formas del amor» confiesa: “Estoy alegre porque mis amigos saben amarse/Y porque nos aman nuestros padres/ Y porque nuestro amor no se gasta/ Se desborda/ Enloquece” (Balladares, 2019, p. 48).

Este “desborde” es el que le da pie para utilizar lo corpóreo como una excusa para teorizar sobre el amor como concepto, necesidad y parte del vínculo social: “Habría que imaginar el amor como un cuerpo/ Para entender así por qué nos gusta tanto el amor/ Habría que escribir el amor para borrarlo y [reescribirlo ...” (Balladares, 2019, p. 48); pero es aún más interesante cuando este amor se extiende hacia los demás, rematando el poema con ese ideal: “Que seamos todos/ Amados y Amadas/ La materia ardiente del sol” (Balladares, 2019, p. 48). Es importante recalcar que la voz poética no se somete ni se apropia de lo múltiple sino que se adhiere a esa idea para mostrar distintos tipos de goce: el carnal, el ideológico, el individual y el colectivo. Como afirma Irigaray (2009, p. 22):

La mujer seguiría siendo siempre varias, pero estaría amparada de la dispersión porque el otro está ya en ella y le resulta autoeróticamente familiar. Lo que no significa que ella se lo apropie, que lo reduzca a su propiedad. Lo propio, la propiedad son, sin duda, bastante ajenos a lo femenino. Al menos sexualmente. Pero no lo cercano. Lo tan cercano que toda discriminación de identidad se torna imposible. Y por ende toda forma de propiedad. La mujer goza de un tan cercano que ni puede tenerlo, ni tenerse. Ella se intercambia sin descanso por el/la otro/a sin identificación posible de uno/a y otro/a. Algo que interpela a toda economía en curso.

Quizá por ello, decide explorar otros tipos de amor, más vinculados al mundo religioso pero, especialmente, al deseo de redención. Este recorrido, que se aleja del espacio-tiempo utilizado en la mayor parte del poemario, es una mirada hacia el pasado, siendo siempre un pasado “recreado” para poder hablar a través de él de su presente. En “Modern Love” leemos:

Hay ciudades que se destruyen por la ira de Dios  
También hay versículos hermosos como decir veo a  
[satán caer como un rayo  
¿Quién salva la vida cuando se viene abajo una Ciudadela?  
Tus ojos me convierten en una figurilla blanca y

[dura (Balladares, 2019, p. 55 )

La ausión a la mujer Lot y a la instancia bíblica de Sodoma y Gomorra<sup>4</sup> se asemeja al castigo social de los primeros versos aunque realmente se utiliza de forma alegórica para hablar de la reprimenda de su pareja, de una mirada que la petrifica como si fuese la mirada punitiva de Dios. Este recurso iría en la misma línea de lo abyecto y de lo sórdido como una vía para resistir la violencia socio-histórica ya que “la abyección acompaña todas las construcciones religiosas, y reaparece, para ser elaborada de una nueva manera, en ocasión de su derrumbamiento” (Kristeva, 1998, p. 27). Esta nueva ciudad que tambalea, requiere entonces un sacrificio, por ello la voz se cuestiona quién podría salvar la vida –sus vidas– en medio del caos.

“El sacrificio siempre ha sido definido como una mediación entre un sacrificador y una ‘divinidad’” (Girard, 2005, p. 14), pero en este poemario el sacrificio no se utiliza para apaciguar la ira, sino para contenerla y dotar de poder a quien se ama:

El olvido es como la mano alzada del padre que va  
[a sacrificar al hijo y en el último segundo  
[recibe la orden de dejarlo vivir  
Somos el último segundo  
Somos el sacrificio que no se ofrece  
O quizás somos el hijo asustado y hambriento  
No sé  
Creo que tú dirías que somos el corazón  
[desesperado del padre[...]  
¿Qué dirás, amor?  
En tu boca acaba el infinito con estrellas  
Dirías que somos el paisaje, la tierra, los árboles,  
somos el cordero, la lava, la sal (Balladares, 2019, p. 56).

Una vez utilizado el plural, la voz poética empieza a construir desde esa visión de pareja como bloque que resiste a la hecatombe y que va adquiriendo distintos sentidos y personajes a lo largo del poema. Primero, se inician como entes que fluyen entre las identidades de Abrahám e Isaac, padre e hijo, respectivamente; quienes protagonizan la historia bíblica del sacrificio (que no ocurre) como prueba de la fidelidad hacia Dios<sup>5</sup>. Tras ello, vemos un remate con una hipérbole que reúne distintos elementos simbólicos relacionados al rito del

---

4 “Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego [...] y destruyó las ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades, y el fruto de la tierra. Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal” (Reina Valera, 1960, Génesis 19: 24-26).

5 “Y Dios le dijo: Toma a tu hijo, el único que tienes y al que tanto amas, a Isaac, dirígete a la región de Moriá y, una vez allí, ofrécemelo en holocausto, en un monte que yo te indicaré” (Reina Valera, 1960, Génesis 22: 2).

sacrificio. De esta manera, la voz poética acude a nuevos tabúes y conceptos que diferencian lo impuro de lo impuro:

El tabú que implica la distinción puro/impuro ordena diferencias, forma, abre una articulación que habrá que llamar metonímica en la cual, si se mantiene, el hombre participa del orden sagrado. El sacrificio constituye la alianza con el Uno cuando el orden metonímico que de él se desprende se encuentra perturbado. Entonces el sacrificio actúa entre dos términos heterogéneos, incompatibles y para siempre irreconciliables (Kristeva, 1998, p. 127).

Este nuevo sacrificio sería entonces un nexo con la deidad, un vínculo imposible de romper porque se sostiene en sí mismo, con valores definidos únicamente por la pareja.

### 3. CONCLUSIÓN

La violencia presente en el poemario *Guayaquil* es una violencia desplazada que actúa como mecanismo de resistencia ante la rudeza de la ciudad que transita la voz poética en su itinerario amoroso. El espacio funciona entonces como un personaje más, lacerando las relaciones íntimas y las formas de vida de la población, especialmente de aquella que se ubica en la disidencia sexual. Balladares recurre a la prosa lírica como un acercamiento narrativo/descriptivo que refleja una realidad latente, utilizando una voz *sórdida* y *abyecta* para alterar el *status quo* local.

Acorde a Kristeva (1998, p. 7): “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable”. El “yo” sórdido del poemario se rebela contra la intolerancia de su entorno. Asimismo, las imágenes sacrificiales responden a una suerte de reconversión de significantes y elementos religiosos con intención subversiva.

Este recurso es necesario porque a nivel subjetivo, el texto indaga en los sistemas de opresión que han ejercido poder sobre el cuerpo femenino y sus distintas formas de obtener placer. Como afirma Irigaray (2009, p. 23):

[...] para que la mujer acontezca allá donde goza como mujer, desde luego es necesario un largo rodeo por el análisis de los distintos sistemas de opresión que se ejercen sobre ella. Y pretender recurrir únicamente a la solución del placer corre el riesgo de restarle aquello que *su* goce exige como una nueva travesía de una práctica social.

Práctica social, rebeldía y resistencia se aúnan en el poemario para recrear el mundo poético de Balladares, en el cual la ternura, la complicidad y el erotismo revelan tanto la agresión del entorno como la complejidad de las relaciones afectivas. La voz lírica se muestra hábil para encontrar refugios –literarios, oníricos y sexuales– que le permiten recordar y sostener el amor que *elige* mantener.

## OBRAS CITADAS

- Utrera Torremocha, M. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Balladares, M. (2019). *Guayaquil*. Gobierno Autónomo de la Provincia de Pichincha.
- Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Siruela.
- Carrión, F. (2009). Violencia urbana: un asunto de ciudad. *Eure*, XXIV (103), 111-130.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612008000300006>
- Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Akal.
- Kristeva, J. (1998). *Poderes de la perversión*. Siglo veintinuno Editores.
- Reina Valera. (1960).  
<https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis&version=RV1960>
- Sancho Ordoñez, F. (2011). 'Locas' y 'fuertes': Cuerpos precarios en el Guayaquil del siglo XXI. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 39, 97-110.  
<https://doi.org/10.17141/iconos.39.2011.748>
- Sociedad de Lucha contra el Cáncer del Ecuador. (s.f.). *Historia*.  
<https://www.solca.med.ec/quienes-somos/historia/>