

EL TEJIDO COMO AGENTE  
COHESIONADOR DEL MITO EN *TRÉBOLES*  
*MARCADOS*, DE CATALINA SOJOS<sup>1</sup>

Leira ARAÚJO-NIETO  
*Universidad de Granada*

INTRODUCCIÓN

¿CÓMO hilar el tópico amoroso en el entramado violento del mito clásico? Quizá la respuesta podría situarse en la lectura de *Tréboles marcados* (1991), de la poeta ecuatoriana Catalina Sojos (Cuenca, 1951). Su tercer poemario, precedido por *Hojas de Poesía* (1989) y *Fuego* (1990), se compone de tres secciones que evidencian la visión poética de Sojos y su compromiso con el tejido de elementos simbólicos relacionados con la dinámica amorosa. Dichas secciones se denominan: «La longitud del laberinto», que alberga 19 poemas; «El espesor del pensamiento», con 26; y «La altura de nuestra inconciencia», constituida por 21 poemas cortos, siendo el último de ellos, homónimo del libro.

La voz poética realiza un recorrido en el cual increpa continuamente a un «tú» masculino al que renombra como su amante, revisitiéndolo con distintos epítetos y cualidades que revelan los matices

---

1. Este artículo ha sido posible gracias a la financiación otorgada por la Junta de Andalucía en la Convocatoria 2021 de Ayudas a la contratación predoctoral de personal investigador en formación por los agentes del Sistema Andaluz; el Proyecto A-HUM-023-UGR18 “Textil/ Textual: poéticas del hilo y la tela en la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica y España (s. xx-xxi)” y el Grupo de Estudios Literarios y Culturales Iberoamericanos de la Universidad de Granada, con referencia HUM-1019.

de sus encuentros. El foco de este análisis se centra en «El espesor del pensamiento», pues es en esta parte donde se realiza un desglose de elementos de corte mítico; aquí, el tejido constituye un agente cohesionador que enlaza distintas fases, deidades y personajes del mundo clásico (Aracne, Penélope, Marte y las Parcas) para reescribir sus historias.

Si bien el tópico amoroso es trabajado con prolijidad por la autora, la transición de los personajes míticos elegidos recupera diversas problemáticas sociales del panorama ecuatoriano: el rol de la mujer en sociedad, la pasividad femenina como elemento continuo en la literatura, y la participación de la mujer en el oficio poético. En consecuencia, en este artículo se van a analizar transversalmente las figuras elegidas por Sojos para examinar detalladamente tanto el aspecto formal como el plano subjetivo de los textos. Teniendo esto en cuenta, se tomarán como apoyo la revisión del *Diccionario de la mitología griega y romana* (1966), de Pierre Grimal, por su estudio del arte y la historia mítica clásica; los conceptos vinculados a teoría literaria de Gérard Genette en *Figuras* (1970); así como las problemáticas de género y clase en la región andina, expuestas en el artículo «En torno a la polaridad machismo-marianismo» (1996), de Norma Fuller.

#### UNA ARACNE ROTA

LA madeja simbólica empieza a desenrollarse con el poema «Aracne», cuando una voz lírica en primera persona del femenino confiesa, en tono íntimo, la acción de su amante y el efecto que este ejerce sobre ella. En *Tréboles marcados* lemos:

*has tejido tu red sobre mi rostro*

*la luz se deshilacha en el espejo  
y cuelga vacía en cualquier clavo*

*soy la urdimbre donde tejes los nudos del amor*

*y he sido rota (Sojos, 1991: 43<sup>2</sup>).*

Lo que se aprecia es un desplazamiento de sentido. Aracne, famosa tejedora, es víctima de su propio don y termina convirtiéndose en el material sobre el cual recae la acción, pasando de agente activo a pasivo. Esta Aracne dista completamente de la presentada por Ovidio en la *Metamorfosis* (1969), aquella que provocó su propio castigo por ensombrecer con su altanería y destreza a la diosa Palas Atenea. Aracne, engañada por la diosa transformada en una anciana, impone su necedad desconociendo la identidad de su competidora:

Aracne la mira ferozmente, abandona las hebras empezadas, y, conteniendo apenas las manos y manifestando en su semblante su cólera, contesta a la enmascarada Palas con estas frases: «Privada de inteligencia vienes y agotada por larga vejez; mucho daña, en efecto, vivir demasiado (...) mi actitud sigue siendo la misma. ¿Por qué no viene ella en persona? ¿Por qué rehúsa esta competición?» Entonces dijo la diosa: «Ya ha venido», y apartó la figura de la vieja y mostró a Palas (*Metamorfosis*, Ovidio, 1969: 17-18).

Hallándose frente a la diosa, Aracne se coloca al mando de telares y lanzaderas. La tela, en el poema de Sojos, funciona como el significante de la luz, que se deshilacha o se desteje, colgando de un clavo. A través de la descripción del proceso del tejido, la autora establece un

---

2. En este trabajo se ha utilizado la edición de 1991 de *Tréboles marcados*.

paralelismo entre el proceso de la manufactura y la historia de Aracne, tomando la base mítica para graficar los encuentros y desencuentros de emociones entre los amantes. De hecho, en la *Metamorfosis*, una vez planteado el desafío, se hace una explicación del funcionamiento del telar y el modo de la competición.

E inmediatamente colocan ambas en sitios distintos los dos telares y los tensan con fina urdimbre. La trama está sujeta al rodillo transversal, el peine separa uno de otros los hilos de la urdimbre, puntiagudas lanzaderas van haciendo pasar por medio la trama, que desenvuelta por los dedos e introducida por entre los hilos de la urdimbre es aprisionada por los entallados dientes del peine contra el que golpea (Ovidio, 1969: 18).

Otro detalle interesante es el diálogo que establece la poeta con el vate romano, dotando al poema de un tono narrativo. Se nos advierte que algo «acontece» presentándonos una historia con dos personajes: el *bien amado* y el que se *entrega* al amor. En el metalenguaje de Sojos, este es el personaje «tejido», pues sobre él se «zurcen» los hilos. A su vez, se realiza un acercamiento simbólico a la palabra «trama» entendiéndose como enredo o ligazón, acrecentando la metáfora de las fibras que trabaja Aracne.

Si bien en el texto de Ovidio se continuaba la historia con la lucha clásica de la tragedia entre el mundo humano y el mundo divino, en el caso de Sojos hay una sumisión total del personaje femenino. La Aracne de Sojos carece de la soberbia de la Aracne ovidiana; sin embargo, al igual que ella, recibe un castigo. De hecho, para la voz lírica del poema, el hilo se tensa tanto que se rompe. A modo de sinécdoque, ella se asume como el conjunto de hilos, calificándose como «rota». La Aracne original, en cambio, a pesar de la condena, permanece fuerte:

No podría Palas, no podría la Envidia poner reparos a aquella obra; a la varonil doncella rubia le dolió aquel éxito, y rompió aquellas ropas bordadas que eran cargos contra los dioses; y, conforme tenía en la mano una lanzadera procedente del monte de Citoro, golpeó tres o cuatro veces en la frente de la Idmonia Aracne. No lo resistió la infeliz y tuvo el coraje de atarse la garganta con un lazo (Ovidio, 1969: 22).

Finalmente, Aracne es transformada en araña como castigo por haber resistido y luchado sin quebrarse ante la furia divina. La voz poética, sin embargo, no puede emularla ni resistir los «nudos del amor». Un nudo es un obstáculo, es el cierre del flujo continuo de lo que se teje, y la Aracne de Sojos se ratifica como frágil ante dicha tensión.

#### LA «PRUDENTE» PENÉLOPE

LA construcción de la pasividad de lo femenino frente a lo amoroso aumentará a lo largo de esta sección, denotando una estructura *in crescendo*. Este rasgo será acentuado por el estilo, ya que los personajes femeninos, poco a poco, irán «perdiendo la voz» desde la cual se definen. Como muestra de ello, en el poema «Penélope», en lugar de utilizar la primera persona del singular, se narra la historia de la reina de Ítaca desde una voz omnisciente y en tercera persona que nos introduce en el momento preciso del encuentro entre Penélope y Ulises, veinte años después de la partida de este:

*él había llegado  
en la líquida cresta de agujeros*

*le vio cavar  
un horizonte blanco en el absurdo*

*piadosamente*  
*descolgó una por una sus esperas*

*y se alejó al fin*  
*con el cielo enredado entre los dedos* (p. 47).

Sojos concibe un final en el cual Penélope presenta una locura «tejida» que la aleja de su marido. Las señales de este desvarío se manifiestan a través de la conexión entre color y espacio, ya que el horizonte blanco se convierte en un lugar que la mujer expande dentro de «lo absurdo» o lo «vacío»; siendo a su vez una alusión a aquello que aún está por escribirse o ha sido despojado de palabras. En el aspecto formal, las rimas intercaladas (llegado/enredado, agujeros/dedos), así como los espacios entre los versos otorgan musicalidad y permiten «escuchar» la historia del personaje, aludiendo al canto como forma primigenia en la trasmisión del mito.

Penélope es una figura que ha obsesionado a distintas autoras hispánicas que han precedido a Sojos, destacándose las españolas Francisca Aguirre con *Ítaca* (1972), Luisa Castro con *Odisea definitiva. Libro Póstumo* (1984)<sup>3</sup>, y la cubana Juana Rosa Pita con *Viajes de Penélope* (1980)<sup>4</sup>. Por ello, cabe preguntarse cuál es el nexo, el hilo que obliga a estas poetisas a retrotraer la historia de la «prudente» Penélope, que es como la califica Homero en *La Odisea* (2003).

En primera instancia, hallamos a Penélope como el epítome del sacrificio femenino y la contemplación, capaz de colocar a su marido por delante de ella misma y de todos los hombres de su vida, incluso

---

3. Ambas poetisas han sido estudiadas por Ana Cacciola en *Refractaria y refractiva: el mito de Penélope en la poesía de Francisca Aguirre y Luisa Castro*, trabajo publicado en el año 2020.

4. Este poemario ha sido analizado en numerosas ocasiones, pero cabe destacar la sección dedicada a este texto en el libro *Cantabile*, de Mágina Russotto, publicado en 2021.

de su padre pues, como indica Pierre Grimal en el *Diccionario de la mitología griega y romana*: «contábase también que, ante la insistencia de su padre para que se quedase en Esparta en vez de marcharse de Ítaca con su marido, Penélope había optado por este, dando así, por vez primera, prueba de su amor conyugal» (1966: 419). Por ello, vemos a la «prudente Penélope» recibir, tras su ansiada espera y sacrificio, la promesa de un legado, el recuerdo de su fidelidad; tanto así que, sin un atisbo de despecho, las almas conmovidas de sus pretendientes rechazados exclaman: «por eso la fama de su virtud no perecerá y los inmortales fabricarán un canto a los terrenos hombres en honor de la prudente Penélope» (Homero, 2003: 543).

Bajo la perspectiva masculina, Penélope no es capaz de distanciarse de la imagen de la mujer «buena», que se traduce en un arquetipo de la prudente esposa; sin embargo, ella alberga una pasión que podría aniquilar a Ulises. Contrastando la versión de Homero con la de Ovidio, quien, en sus *Heroides* reproduce una carta de Penélope a su marido, encontramos varios reproches como el siguiente:

*¡Ay, ojalá entonces, cuando se dirigía con la escuadra a Lacedemonia,  
se hubiera ahogado el adúltero en aguas enfurecidas!  
No dormiría yo, fría, en un lecho que abandonaste,  
ni, abandonada, me quejaría de que los días se me hagan tan largos,  
ni, cuando me empeño en engañar a la larga noche,  
el paño colgante del telar cansaría mis manos de viuda.  
¿Cuándo no he tenido yo miedo de peligros mayores que los reales?  
El amor es asunto lleno de preocupaciones y de temores*  
(Ovidio, 2010: 73).

Este fragmento evidencia el padecer de la mujer y el hastío durante el acto de tejer y destejer para mantener su «virtud» ante el marido. Sojos, parece acudir a esta sensación cuando empuja a su Penélope a la locura, en cuanto la soledad de los años puede sentirse por el peso

de lo tangible. Es decir, las esperas de Penélope se materializan en horas, días y meses que son posibles de descolgar, como prendas que se tienden en la mañana y se recogen en la tarde.

En la paleta de colores del poema, el blanco del cielo se convierte en un hilo y el azul del mar se refleja en él, constatándose que lo móvil y lo etéreo le pertenecen al personaje. La presencia del horizonte en esta construcción topográfica es fundamental porque a través de él la autora crea un espacio para que sus personajes se deslicen, volcando la mayor parte de su trabajo retórico en esta edificación simbólica que permite el reencuentro. Como leemos en *Figuras*:

[L]a literatura –el pensamiento– sólo se expresa en términos de distancia, horizonte, universo, paisaje, lugar, sitios, caminos y residencia; figuras ingenuas pero características, figuras por excelencia, en las que el lenguaje se *espacia* para que el espacio en sí, convertido en lenguaje, se hable o escriba (Genette, 1970: 121).

Con respecto a la elección de los términos, como es el caso del adverbio «piadosamente», por ejemplo, la poeta acerca el mito a su equivalente religioso, aludiendo a la cualidad mariana femenina, asentada en la cultura católica andina, zona en la cual creció la autora<sup>5</sup>. El marianismo latinoamericano toma como ejemplo la figura de la Virgen María como un patrón femenino de comportamiento y maternidad. La investigadora peruana Norma Fuller (1996:12) hace una comparación religioso-genérica que explica estos atributos: «por

---

5. Según las investigaciones planteadas por Ana Cristina Cevallos-Neira y Elena Monserrath Jerves Hermida, «específicamente en Cuenca, los constructos machismo y marianismo tienen una fuerte influencia en el comportamiento de los individuos, puesto que rigen y controlan el actuar de chicos y chicas» (2017: 128). De hecho, en la primera sección del libro de Sojos, en el poema «Cuenca», la autora realiza una crítica al fervor religioso cuando escribe: «somos oído y miseria / un laberinto de campanarios / inventa formas en cada esquina / caminamos envueltos en la fábula / nuestra ciudad duerme / cabeza arriba» (p. 17).

ejemplo, Jesucristo representa a la humanidad en su conjunto, pero a otros niveles es necesario que aparezca al lado de la imagen femenina, como complementarios». Consecuentemente, el marianismo actúa de la misma forma que la herencia clásica de Penélope realizando una separación moral entre hombres y mujeres que exige a la parte masculina de los sacrificios femeninos.

Según los análisis dualistas, la herencia colonial y patriarcal, nos deja una sociedad de esferas netamente separadas y mutuamente complementarias: «La mujer en la casa, el hombre en la calle». La mujer era la «reina del hogar» y la encarnación de todos los valores de la intimidad, el afecto y la lealdad del grupo. El hombre, su opuesto complementario, debería proteger del mundo exterior el sagrado santuario de la familia y proveer su sustento. Las esferas políticas y económicas (en lo que se refiere a relaciones con el mundo exterior) eran su feudo y responsabilidad (Fuller, 1996: 12).

El marianismo interiorizado de la Penélope de Sojos se mezcla con el agotamiento presentado en la Penélope de Ovidio. En efecto, mientras en la primera sección del poema la voz poética puede ver su deseo cumplirse (la llegada del marido), en la segunda parte y en el remate, ella solo «lo deja hacer», como si demostrase que ha cumplido su deber y que, de cierta forma, es superior por ello, por resistir estoicamente. Cabe mencionar que una de las razones por las cuales el marianismo permanece interiorizado en el diálogo interno femenino de la región latinoamericana, específicamente en Ecuador, es la creencia de que, por su conducta moral, la mujer es superior al hombre en el espacio del hogar, aunque en el mundo exterior, sea él quien ejerce el poder:

De este modo en un sistema jerárquico es posible que lo masculino sea superior en general, pero la mujer puede ser superior al hom-

bre cuando nos referimos a ciertas conductas y así sucesivamente. Cada nivel puede tener relaciones particulares que no reproducen el orden del todo. Al interior de esta lógica pueden ocurrir inversiones jerárquicas. En un nivel ser superior y en otro nivel ser inferior. Así por ejemplo el hombre es superior a la mujer como guerrero, en el espacio externo, pero inferior en el espacio doméstico, donde prima la madre. La relación jerárquica consiste en la combinación de esas dos proporciones de nivel diferente. En el primero tenemos a la unidad que representa al todo social. En el segundo a las relaciones que guardan entre sí, y con el todo, las diferentes instancias (Fuller, 1996: 12).

Esta falsa idea de poder es impulsada para que sean las propias mujeres quienes establezcan entre ellas distintas dinámicas de vigilancia y juicio moral, con el objetivo de mantener el *statu quo*.

#### LA DINÁMICA DEL AMO Y DEL ESCLAVO

EN el siguiente poema, titulado «Marte», la voz lírica utiliza un apóstrofe a la deidad romana asociada a lo viril, a lo bélico y, especialmente, a la temeridad, para posicionarse como víctima de un Dios imbatible. La violencia empieza a asomar entre las líneas de esta sección cuando se lee:

*¿cuántos capullos blancos habrán de estallar  
en la pavorosa grieta del sonido?*

*¿cuántas brújulas diminutas navegarán  
extraviadas en tu alarido cenagoso? (p. 49).*

La primera imagen podría hacer referencia al furor primaveral que, trabajando sinestésicamente con el blanco, en la segunda aparición de este color como sinónimo de vacío, otorga una sensación de explosión de la naturaleza completamente imposible de controlar. Este vínculo trabaja con los distintos niveles semánticos de Marte ya que:

En la época clásica, Marte aparece en Roma como el dios de la guerra, si bien éste no es su único atributo. Sus fiestas, agrupadas por lo general en el mes que le está consagrado, presentan rasgos agrarios evidentes, lo cual ha motivado a suponer a cierto número de mitógrafos modernos que, primitivamente, Marte era una divinidad de la vegetación (...) (Grimal, 1966: 334).

Las brújulas, relacionadas con la navegación, con la búsqueda y, en la época clásica, con la guerra, se suman al alarido, quizá alentando a la violencia en medio de un entorno bastante hostil. El poema continúa con la voz poética que pregunta, casi en susurros, por las intenciones de aquel visitante:

*dicen que llegarás a medianoche*

*¿cuántas escrófulas brotarán en el desierto?*

*¿en qué momento los colores acostumbrados del arco iris  
caerán como icebergs en las cabezas de los niños?*

*dicen que nos vomitarás a dios en las bacterias*

*¿quedará alguna hebra sin calcinarse?*

*¿qué forma adquirirá la tierra? ¿será tal vez como un muñón  
colgado en el cordel del infinito? (p. 49).*

A nivel formal, la presencia de un lenguaje poético que se articula en torno a elementos del mundo vegetal y humano a través de pre-

guntas retóricas, acentúan el tono desesperado, similar a una súplica y establecen una jerarquía. La musicalidad está presente con las rimas vocálicas y la anáfora intercalada a través del «dicen que». Estas digresiones en las cuales se utiliza la tercera persona del plural en indicativo, aumentan la sensación de impotencia de la voz lírica y amplían el terror. El verso «dicen que llegarás a medianoche» alude, a su vez, a lo que no se sabe con certeza, preparando al lector para las acciones posteriores en las cuales se repite el castigo divino, pues son los seres humanos quienes reciben el efecto de la acción divina, como simples sustantivos sobre los cuales se ejecuta el verbo.

Además de escenificar los encuentros futuros posibles, la naturaleza se presenta con crueldad, anticipando agresión y muerte ya que el dios Marte:

(...) es también el dios de la primavera, porque la estación guerrera empieza al terminar el invierno. Es el dios de la juventud, porque la guerra es una actividad propia de ésta. Él es quien, en las «primaveras sagradas», guía a los jóvenes que emigran de las ciudades sabinas para ir a fundar otras nuevas y procurarse nuevas residencias. (Grimal, 1966: 334).

De hecho, las imágenes de escrófulas, bacterias y desiertos parecen reemplazar al pasto, a las flores y árboles en una antítesis de la primavera idealizada. Esta suerte de *pandemonium* recuerda las predicciones latinas relacionadas con las *Idus de Marzo*, celebraciones en honor al dios al cual alude el poema. Cabe recordar que, como indica Baños:

El 15 de marzo del año 44 a.C., Julio César moría desangrado a los pies de la estatua de Pompeyo después de recibir veintitrés puñaladas a manos de un grupo de conspiradores (...) Desde entonces, «las idus (o los idus)» de marzo se han convertido en una fecha clave del Mundo Antiguo, y, por extensión, en la historia de Occidente (1998: 115).

Cuando Marte no «ejecuta» el daño, lo favorece. Por él se devastan ciudades, se pierden barcos, se realizan sacrificios. No es fortuito que leamos en la obra *Eneida*: «De miedo redoblan las madres sus votos, y el temor crece más aún por el peligro y más grande se muestra la imagen de Marte» (Virgilio, 2004: 339). Esta destrucción pone en riesgo a las distintas imágenes que la voz teje pues los capullos blancos a punto de estallar también pueden evocar a la envoltura de las crisálidas de los futuros gusanos de seda; en consecuencia, la relación con el tejido se explicita a través de cualidades como el color y la textura.

Primero, descubrimos los colores del arcoíris cayendo y asesinando a los niños de una ciudad imaginaria. El fuego, presente únicamente a través de su efecto, la calcinación, pone en riesgo las «hebras» que menciona la hablante lírica. Hay una carnicería que no se nombra pero que se vaticina a través de las preguntas retóricas, dando como resultado un «muñón» que cuelga como ropa en el cordel del infinito. Este símbolo de lo que «se tiende» vuelve a aparecer para presentarnos un escenario de contemplación ante la desgracia.

La conciencia de la voz es lo que propone Hegel en *Fenomenología del espíritu* como una «conciencia servil», que se limita, primero, a recibir el dolor tras el encuentro con el ser amado y, tras ello, observar la devastación del mundo frente a lo viril-poderoso. Podría decirse que este yo lírico se expresa desde su verdad, sin enmascarar la naturaleza de sus relaciones, y por ello se reafirma cuando está sujeto a una dinámica de amo y esclavo, es decir, un vínculo en el cual uno de los amantes es dominado por el otro:

[A]sí como la dominación revelaba que su esencia es lo inverso de aquello que quiere ser, así también la servidumbre devendrá también, sin duda, al consumarse plenamente lo contrario de lo que de un modo inmediato es; retornará a sí como conciencia *repelida* [*zurückgedrängtes Bewußtsein*] sobre sí misma y se convertirá en ver-

dadera autosuficiencia. Sólo hemos visto lo que es la servidumbre en la relación de la dominación [*im Verhältnisse der Herrschaft*]. Pero la servidumbre es autoconciencia (...) (Hegel, 2017: 258).

De hecho, cabe recordar que la sección que continúa este poemario se titula «La altura de nuestra inconciencia», sugiriendo un trabajo sobre el discernimiento de las acciones del yo. La intención cohesionadora está presente entonces como un enlace entre pensamiento y conciencia de sí en un marco mítico. El amor, la destrucción o la reconstrucción de los hechos son elementos que la voz poética escoge para dar cabida a nuevos significantes.

Como indica Genette, «el hecho retórico comienza donde es posible comparar la forma de esta palabra o de esta frase a la de otra palabra o de otra frase que hubiesen podido emplearse en su lugar y de las cuales puede considerarse que ocupan el lugar» (1970: 234). En consecuencia, la voz poética habla de la conciencia queriendo rebelarse frente al conflicto amoroso, una lucha entre la pasión y la supervivencia. La conciencia autosuficiente, que se basta con su propio amor ante el desapego del otro, es servil en cuanto su deseo suplente su necesidad de manera temporal. Como precisa Hegel: «La *verdad* de la conciencia autosuficiente es, por tanto, la *conciencia servil*. Es cierto que esta comienza apareciendo fuera de sí, y no como la verdad de la autoconciencia» (2017: 258).

Si se aúnan estos conceptos con la fragilidad femenina presentada en la voz poética, la cual muta en personajes icónicos de la épica clásica, primero como Aracne y luego como Penélope, se encuentran nexos entre los poemas. Para empezar, la presencia de un entorno *devastador* o *devastado*, bien sea por el amor o por la guerra. Al mismo tiempo, el miedo aparece como una tensión constante que se traduce en partidas y no se marcha incluso tras el adiós de los amantes. Este sentimiento perenne ratifica la redondez del personaje creado por la

voz lírica, quien asume la disciplina y la sumisión del discurso que la sociedad ha otorgado a lo femenino para perpetuar su estado porque «sin la disciplina del servicio y la obediencia, el temor se mantiene en lo formal y no se propaga a la realidad efectivamente consciente de la existencia» (Hegel, 2017: 261).

De esta forma, servilismo y temor se exponen como elementos integradores de los personajes femeninos de Sojos, quienes parecen haber heredado estos rasgos de la literatura, iconografía y religión de Occidente. En ellos, se visibilizan los conceptos relacionados con lo femenino y especialmente, los atributos que las mujeres *debían* poseer históricamente para poder perpetuar un entorno social cuyo centro, el núcleo familiar, pudiese regirse acorde a los valores asociados al judeocristianismo.

Sin ir más lejos, en Ecuador, país de la autora, la religión católica impuesta tras el proceso colonizador continúa delimitando los roles de género a pesar de los múltiples cambios de gobierno y reformas. El Estado ecuatoriano, incluso tras la reforma laica ejecutada durante el período liberal (siglos XIX-XX), continuó ponderando la sumisión femenina, un ideal que se sostiene en el marianismo citado anteriormente y en la ejecución de una moral sostenida por la religión. Moscoso apunta:

La moral, la estructura de la familia y las respectivas funciones de mujeres y hombres, son los problemas no resueltos por el liberalismo, quien planteaba el cambio y abría el camino hacia la era moderna, pero admitía como necesarias la continuidad y la práctica de una moral sustentada en principios similares a los practicados tradicionalmente, y cuyas raíces se encontraban en la moral católica. El Estado era laico, pero la vida cotidiana era religiosa (1999: 293).

Los roles entonces se adecuaron al funcionamiento del esquema católico: la mujer en el espacio íntimo, protegiendo la vida familiar

dadas sus capacidades «innatas», y el hombre como sujeto público, más proclive al pecado.

La madre iniciaba a los hijos en el ejercicio de la inhibición como elemento moral del deber-ser, la escuela la reforzaba y la Iglesia y la sociedad castigaban su incumplimiento. El cumplimiento de este papel era posible en razón de la capacidad de control de su propio comportamiento y de su sexualidad, capacidad que le era otorgada por su permanencia en el hogar sin mayor contacto con el mundo exterior por el ejercicio de virtudes tales como la pureza, la resignación, el buen ejemplo, la humildad, la tolerancia, la abnegación, la dignificación por medio del sufrimiento, y otros. Por el contrario, los hombres, sujetos públicos, se enfrentaban con innumerables posibilidades de causar daño a su integridad moral y desarrollar formas de comportamiento relacionadas básicamente con la sexualidad, no permitidas por la moral, pero sí toleradas por la sociedad, que ratificaban su identidad masculina (Moscoso, 1999: 300).

Esta herencia colonial tan longeva, visible hasta la actualidad, pudo haber influenciado estas versiones locales de Aracne y Penélope y Marte, las cuales parecen responder a las dinámicas de poder heteronormativo católico y tradicional ecuatoriano. Como consecuencia del sincretismo religioso latinoamericano, en el cual convergen tanto las nociones paganas autóctonas y foráneas con los preceptos católicos, los personajes de Sojos, pueden albergar estas características sin desprenderse del entorno mítico, ni del tono trágico del poemario, conservando en su ambigüedad múltiples referencias al marianismo.

## EL OFICIO POÉTICO Y LA PALABRA QUE SE TEJE

EN el cuarto poema que vamos a analizar, «Parcas», la autora se adentra en el oficio poético, introduciendo versos como «el pensamiento es una red que duerme», a través de la historia de estas hilanderas. Leemos:

*mientras cae un ovillo de luz  
desde tus manos*

*se escurre la mañana como plateado pez  
en el borde impalpable  
de una gota de sol*

*el pensamiento es una red que duerme  
en los poros del mar*

*desata tus temores*

*¿no ves como en una esquina cuelga  
extraviado el nudo del destino?*

*¡despierta!*

*las hilanderas han muerto (p. 56).*

La hablante lírica elige un recorrido que empieza con el mundo de los humanos, último eslabón en la cadena mítica, y escribe de manera ascendente, colocando a las deidades «hacedoras» en la cúspide para observarlas a la distancia desde su posición en la base. De esta manera, se edifica el sentido ya que «el trayecto “normal” de la metáfora consiste siempre en ir de la cultura a la naturaleza, del mundo humano al cósmico (...)» (Genette, 1970: 273).

Desde la primera persona se narra cómo se observa el ovillo de luz, el cual crea otro espacio para la ejecución del destino. El epíteto «plateado» ayuda a configurar el elemento «agua» junto al pez, otorgándole brillo a la escena. Se aprecia el mismo trabajo realizado con los elementos simbólicos en los poemas anteriores, nombrándolos a través de sus efectos y cualidades. Lo mismo sucede con la «gota de sol» que reemplaza a la luz del día o al calor de la mañana.

La voz poética elige las manos como protagonistas, siendo la mano la única parte del cuerpo capaz de tejer. De esta forma, colocándola en primer plano y con luz cenital, nos muestra el inicio y el fin de la vida de todos los personajes de la historia. Este sería un hilado lógico ya que en el mundo clásico las Parcas estaban presentes en los momentos cruciales de la vida humana<sup>6</sup>.

Los verbos del tejido, desatar y colgar, se asocian a redes, ovillos, bordes, poros, nudos. Se repite la imagen del destino colgado como ropa, un acercamiento a lo trivial, y esta precede a la pregunta retórica y a la posterior exclamación para anunciar la victoria de lo humano sobre lo divino/sobrenatural. Este giro *corta* completamente la concatenación de castigos descritos en el poemario.

Con respecto a la metáfora central, es preciso cuestionarse qué es la escritura sino el tejido de pensamientos que se acumulan, palabras que se unen con función sintáctica y finalidad semántica. Volvemos entonces a la intención, a la conciencia a la que apela Sojos cuando describe a estas tres figuras que mueren y que, al inmovilizarse, dejan el destino en suspensión. Curiosamente, «en el Foro, las tres Parcas

---

6. Al principio, parece que las Parcas fueron, en la religión romana, demonios del nacimiento. Pero este carácter primitivo desapareció muy pronto ante la atracción de las Moiras. Se las representa como hilanderas que limitan a su antojo la vida de los hombres. Como las Moiras, son también tres hermanas: una preside el nacimiento; otra, el matrimonio, y la tercera, la muerte (Grimal, 1966: 407-408).

estaban representadas por tres estatuas, llamadas corrientemente las Tres Hadas (*tría Fata*, los tres “Destinos”») (Grimal, 1966: 408).

El destino, o, recuperando el sentido antiguo, *los destinos*, son referentes de lo incontrolable, pero también se acercan a la violencia presente desde el inicio de la vida, dada la arbitrariedad y la ausencia de elección sobre las condiciones de esta. Este fin inalterable, acentúa la impotencia de la voz poética y recoge la historia de los personajes del poemario, enfrentados a un poder que los supera. Sin embargo, a su vez nos hallamos finalmente ante un deseo de rebelarse en contra del *fatum* pues la voz lírica presenta un desacato final y apela a la muerte del orden y la jerarquía establecida. De hecho, la voz poética es consciente de que su acción la llevará a un punto de no retorno, porque si algo nos ha enseñado la literatura clásica es la imposibilidad de escapar a la furia divina, al poder universal. Esta lección parece haber calado en la conciencia del *yo* lírico, prácticamente escondido, utilizando el tono impersonal para anunciar la muerte de las Parcas.

En efecto, incluso cuando la voz poética apela a la vigilia, parece distanciarse, encubierta o protegida en el plano onírico. Esta acción en las sombras parece ponerse a tono con sus víctimas tejedoras, pues recuerda otra visión griega de las Moiras como tejedoras ocultas, cuyo trabajo se enmarca en el silencio simbólico, ya que «según otra genealogía, eran hijas de la noche, como las Ceres, y, por consiguiente, pertenecían a la primera generación divina, la de las fuerzas elementales del mundo» (Grimal, 1966: 364).

Por otra parte, podemos integrar a las Moiras como parte de una genealogía de mujeres mitológicas destinadas a perpetuar el orden heteropatriarcal. Estudiosas como Fernández Guerrero (2012: 113) ven en este mito la representación del trabajo femenino no reconocido:

Estas hilanderas trabajan en la oscuridad y ocultas a las miradas ajenas, en un espacio inaccesible a los humanos, en ese no-lugar y no-tiempo propios de los mitos. Precisamente esa ubicación en el

abismo del no-tiempo –ese tiempo ontológicamente anterior al tiempo– posibilita que las Moiras tengan entre sus manos, literalmente, el poder de decidir sobre el tiempo humano y de acotar cada existencia individual. Asimismo, este mito refleja que el trabajo típicamente femenino de tejer, y el poder que se deriva de esa labor, permanece condenado a la invisibilidad, es una tarea realizada ocultamente: las Moiras, en tanto que hijas de la Noche, permanecen recluidas en el ámbito invisible al que pertenece todo aquello que no tiene reconocimiento en el orden masculino, que es ilegítimo y clandestino porque forma parte de una genealogía exclusivamente femenina (Fernández, 2012: 113).

Hilando la concatenación simbólica del poema, el lirismo del verso «el pensamiento es una red que duerme», podría apuntar a que el sueño en el que se sume el interlocutor de la voz poética es realmente una vida que puede acabar o empezar, libre de la influencia de estas tejedoras del destino. El tono es sobrio, marcado por metáforas que parecen utilizarse para introducir narratividad en la escena. Si bien «la sobriedad absoluta de la expresión es la señal de una elevación extrema del pensamiento» (Genette, 1970: 232), en *Sojos* no hay pura abstracción, sino un distanciamiento emocional, que impide el desborde y que resiste estoicamente las escenas cargadas de violencia de *Tréboles marcados*.

## CONCLUSIONES

EL poemario *Tréboles marcados*, de Catalina Sojos, a través del encadenamiento de los distintos elementos y personajes, narra una historia de amor, de pasión y castigo. El tejido, evocado de distintas formas, bien sea lexicalmente (a través de verbos relacionados con el hilado) o con las metáforas que se crean, extienden y describen prendas sim-

bólicas, sirve como un agente que cohesiona los mitos que recrea la poeta.

Las figuras femeninas, Aracne, Penélope y las Parcas, aluden al poder femenino vinculado a las labores domésticas y a espacios de resistencia frente al orden simbólico masculino. En el texto, la ambivalencia de estos personajes, condenados o condenatorios, permite a la voz poética contar su historia y la de su amante, distanciándolos y provocando encuentros que se leen trágicos y vertiginosos. La presencia del dios Marte, por ejemplo, y la violencia que este acarrea, acentúa la polarización genérica en el poemario. La presencia final de las hilanderas del destino es importante, pues en ellas se resume la historia de las mujeres, ya que «nos recuerdan que el trabajo femenino, en un sentido simbólico, ha consistido tradicionalmente en entretejer las vidas y darles trabazón» (Fernández, 2012: 113).

Si se analiza este poema en su contexto, año de producción y vinculado a la historia nacional de la autora, vemos en él una respuesta a esta disparidad genérica, pues las escritoras ecuatorianas, desde la revolución liberal del siglo xx, han tomado la literatura y su participación en el mundo editorial como una oportunidad para involucrarse en el accionar social:

Las mujeres exigieron el derecho a expresar su voz y lo lograron. A diferencia del periodo conservador, cuando muy pocas mujeres lo hacían y eran los hombres quienes hablaban sobre ellas, a inicios del siglo xx, por medio de sus escritos, las mujeres fueron dibujando su mundo, expresando sus sentimientos, analizando su problemática. Dieron forma a la imagen de la mujer moderna: educada, que participaba en el mundo de la cultura y se apropiaba de la escritura. Empleando el discurso, las mujeres exigieron su presencia y una mayor participación en la sociedad (Moscoso, 1999: 298).

Sojos, a través del tejido y de los personajes vinculados al mismo, logra cohesionar tanto esta lucha social como los conflictos que han atravesado las escritoras ecuatorianas, quienes han tenido que lidiar con el temor del juicio masculino al no «desempeñar» sus funciones de madres y esposas, teniendo por ello que doblar esfuerzos para poder compaginar la vida literaria con el rol impuesto en sociedad:

Eran modernas, socialmente activas, pero rescataban como elemento fundamental su misión de madres y de esposas. Reclamaban sus derechos como ciudadanas, como partícipes del progreso, pero manifestaban que lo más importante y primordial era su tarea doméstica: ser madres, educadoras de sus hijos y esposas. Esta ambigüedad discursiva puede considerarse como una transacción, como el establecimiento de condiciones para la negociación entre mujeres y hombres (Moscoso,1999: 298).

Es vital comprender que este recorrido sociohistórico realizado por Sojos funciona de una manera circular, hablando primero del amor y del poder, y posteriormente, del oficio poético y la palabra que se teje. El estudio simbólico de los referentes míticos es crucial en el tiempo de la escritura del poemario, los años noventa, pues en esa década convergen tanto los logros sociales del pasado como los cuestionamientos del futuro, nuestra actualidad. En ese sentido, este texto es fundamental para conocer a una autora que se ha convertido en una escritora relevante dentro de la poesía ecuatoriana.

Sojos, consciente de la potencia semántica y de la complejidad de sus imágenes, extiende una red en el texto para que el lector recoja el hilo y pueda descubrir por sí mismo el mensaje al borde las costuras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAÑOS, José Miguel (1998), «Las Idus De Marzo Del Año 44», en Crescente López de Juan y Domingo Plácido Suárez (ed.), *Momentos estelares del mundo antiguo*, Madrid, Ediciones clásicas (115-142).
- CACCIOLA, Ana (2020), «Refractaria y refractiva: el mito de Penélope en la poesía de Francisca Aguirre y Luisa Castro», en María Payeras Grau (ed.), *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*, Madrid, Visor (59-78).
- CEVALLOS NEIRA, Ana Cristina y Elena Monserrath Jerves Hermida (2017): «Las Relaciones De Pareja En Los Adolescentes De Cuenca: Su relación Con El machismo/Marianismo», *Interpersona. An International Journal on Personal Relationships*, vol. 11, 2, pp. 126-40, en <https://doi.org/10.5964/ijpr.v11i2.240>
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya (2012): «El hilo de la vida: diosas tejedoras en la mitología griega», *Feminismos*, n.º 20, pp. 107-125.
- FULLER, Norma (1996): «En torno a la polaridad machismo-marianismo», *Hojas de Warmi*, n.º 7, pp. 11-18, en <https://idus.us.es/handle/11441/61641>
- GENETTE, Gérard (1970): *Figuras*, Córdoba, Ediciones Nagelkop.
- GRIMAL, Pierre (1966): *Diccionario de mitología griega y romana*, prólogo de Pedro Pericay, Barcelona, Labor.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2017): *Fenomenología del espíritu*, ed. G. Leyva, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- HOMERO (2003): *La Odisea*, Santa Fe, El Cid.
- MOSCOYO, Martha (1999), «El papel de las mujeres en la educación familiar en Ecuador. Inicios del siglo xx» en Pilar Gonzalbo Aizpuru (ed.), *Familia y educación en Iberoamérica*, México D.F., El Colegio de México (285-307).
- Ovidio (1969): *Metamorfosis*, trad. Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, Alma Mater.

— (2010): *Heroides. Cartas de heroínas*, ed. Antonio Ramírez de Verger Jaén, Madrid, Akal.

RUSSOTTO, Mária (2021): *Cantabile*, Madrid, Verbum.

SOJOS, Catalina (1991): *Tréboles marcados*, Quito, Abrapalabra.

VIRGILIO (2004): *Eneida*, Santa Fe, El Cid.