

**“Si no olvido, no crezco”:** trauma  
en la novela *Fiebre de Carnaval*

“Si no olvido, no crezco”:

*Fiebre de Carnaval* novel

**Cecilia Miranda Garcés**

mirandagarces@gmail.com

Universidad Andina Simón Bolívar

**Fecha de envío:** 19/03/2024

**Fecha de aceptación:** 01/06/2024

**DOI:** <https://doi.org/10.18272/anima.v4i.3255>



## Resumen

Este artículo explora el tratamiento del trauma en la novela *Fiebre de carnaval* de la escritora limoneña Yuliana Ortiz Ruano. Se busca comprender cómo el lenguaje poético se convierte en un camino para enunciar y traducir un evento inefable y cómo Ainhoa, a través de su desvarío y creación, enfrenta la dificultad de hablar sobre la violación incestuosa. Se propone un análisis de la novela con apoyo en los conceptos de los estudios del trauma, especialmente en las obras de Cathy Caruth, Laurie Vickroy y Dominick LaCapra. Se examinan las metáforas y otros recursos lingüísticos utilizados por Ainhoa, así como los silencios y omisiones de su familia para relatar el tema. Se presta atención a la evolución del lenguaje de Ainhoa a medida que busca expresarse y cómo la naturaleza se convierte en un refugio simbólico para ella. El artículo argumenta que Ainhoa crea un relato y poesía a partir de sus vivencias y asume el evento traumático hasta culminar en un gradual retorno al origen en el agua.

## Palabras clave:

paradoja del trauma, narrativas del trauma, *Fiebre de carnaval*, metáfora, literatura ecuatoriana contemporánea

## **Abstract**

This article aims to explore the handling of trauma in the novel *Fiebre de carnaval* by the Limoneña writer Yuliana Ortiz Ruano. It aims to understand how poetic language becomes a pathway to articulate and translate an ineffable event and how Ainhoa, through her drive and creativity, grapples with the difficulty of addressing incestuous violation. The novel is analyzed with the support of concepts of Trauma Studies, especially drawing on the works of Cathy Caruth, Laurie Vickroy, and Dominick LaCapra. Ainhoa's use of metaphors and other linguistic resources are examined, as well as her silences and omissions. Attention is given to the evolution of Ainhoa's language as she longs to express herself and how nature becomes a symbolic refuge for her. The article argues that Ainhoa creates a narrative and poetry based on her experiences, embracing the traumatic event until it culminates in a gradual "unbecoming" or return to the origin in the water.

## **Keywords:**

trauma paradox, trauma narratives, *Fiebre de carnaval*, metaphor, contemporary Ecuadorian literature

Ainhoa, la protagonista de la novela *Fiebre de carnaval*, dice que sus padres, a veces, parecen no saber que las palabras le “cuelgan en las muelas de atrás”. Las muelas de leche ingieren las palabras, tragan aquello que ella diría. La niña, entonces, guarda silencio y niega con la cabeza. No siempre Ainhoa tuvo aquella consciencia de las palabras que se esconden y se retraen. Es una niña curiosa que vive, con toda su familia, en un barrio de clase media de la ciudad de Esmeraldas. Sobre su oído y su atención incesante, ella dice: “Los muchachos piensan que no escucho, pero yo escucho es todo” (Ortiz Ruano, *Fiebre de carnaval*). Parte de su narración abarca cómo observa a sus padres, sus tías, al abuelo Chelo y a la abuela Nela. La familia presencia cómo ella crece y comenta su inteligencia, su inquietud, su movimiento: su ñaña —“hermana” en el español ecuatoriano coloquial— Antonia pide que memorice poemas y su ñaña Rita la lleva a pasear.

Nacida en la isla de Limones, Ecuador, en el año 1992, Yuliana Ortiz Ruano también leía poemas en su niñez. En 2023 ganó el premio Joaquín Gallegos Lara por *Fiebre de carnaval*, su primera novela, que llegó tras la publicación de los poemarios *Sovoz* (2016), *Canciones desde el fin del mundo* (2018), *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* (2021) y el ensayo de no ficción *Botica* (2021). Críticos como Vallejo Corral han relacionado *Fiebre de carnaval* con *Juyungo* (1943), novela de Adalberto Ortiz, por “el vitalismo que tienen la poesía, la música y el baile en la cultura del pueblo afroecuatoriano”. Polit Dueñas y Galarza añaden a aquella tradición la de escritores esmeraldeños como Argentina Chiriboga y Nelson Estupiñán Bass. Trazar una genealogía nítida en la que se inscriba su obra sería difícil, debido a que las influencias que refulgen en la obra de Ortiz Ruano se desprenden de tradiciones artísticas que no se limitan a la literatura; la música, por ejemplo, es crucial. Como referentes en la narración —durante el ciclo de entrevistas sobre *Fiebre de carnaval* (Padilla del Valle)—, Ortiz Ruano menciona influencias de la literatura brasileña, colombiana, ghanesa, puertorriqueña, de la diáspora africana; el performance y la obra de algunas agrupaciones musicales como el Grupo Saboreo y las Semblanzas del Río Guapi.

En *Fiebre de carnaval*, Ainhoa crea un lenguaje propio para describir lo que ve y escucha. Considera que su papi Manuel es inflable y “hace lo que puede, es como un loquito y lo intenta” (81); que su mami Checho es de agua y “el agua no la podemos retener con las dos manos, nunca ni por más que nos guste su color y el reflejo de nuestra cabeza peluda en ella, al agua no la podemos coger con las manos, solo la podemos coger con la trompa” (100); que su mami Nela está casi siempre enojadísima, excepto con ella; que “el papi Chelo jode a todas las mujeres de la casa solo con su presencia” (113).

Ainhoa es leal a la vegetación, sobre todo a los árboles y su árbol de guayaba, que la acompañan con una vitalidad no humana. La asociación con la naturaleza se acentúa tras el suceso que altera la vida de Ainhoa. El lector puede inferir, por el silencio, la omisión, la condensación de imágenes y sonidos que elabora la niña, que el abuelo Chelo la violó. Después de la violación, la niña escribe y aumenta su apego hacia la naturaleza. Es

entonces también que las palabras empiezan a quedarse en las muelas o se abren camino de manera atropellada en su lengua en desvarío, tanto que empieza a incomodar a su madre. Siente dolores constantes en la espalda y la inscriben en clases de natación. En una de ellas, se sumerge en el agua hasta que su profesor la retira para evitar que se ahogue.

*Fiebre de carnaval* está ambientada entre el año 1999 y 2000 en la ciudad de Esmeraldas, Ecuador. La crisis ocasionada por el feriado bancario -un periodo de congelamiento de los ahorros de los ecuatorianos que duró un año y se decretó el 8 de marzo de 1999, durante el gobierno de Jamil Mahuad- marca la decadencia de la casa familiar: el ñañerío se ve obligado a tomar empleos precarios y Ainhoa pierde la compañía que conformaba su universo. Un día, los padres de Ainhoa emprenden una excursión familiar para avistar ballenas. El viaje no es prolongado y Ainhoa salta desde la lancha. Logran salvarla una vez, pero no una segunda. Ella muere y siente hasta el final el ritmo del canto de quienes presencian su fallecimiento, tras haberse ahogado.

La presencia cada vez más distorsionante de la fiebre y los síntomas de malestar de Ainhoa marcan un punto de inflexión en la novela. La dificultad de “apalabrar” un evento traumático y los desvíos que se requieren para crear una narrativa a partir de aquel, que es lo irrepresentable, es uno de los temas principales de los estudios del trauma. Críticos literarios como Caty Caruth, Laurie Vickroy y Dominick LaCapra describieron modos de enunciar el trauma en obras narrativas. En ellas surge la contradicción de la imposibilidad de formular el hecho de manera directa y el impulso de hacerlo con narrativas no lineales, fragmentos, transferencias, desvíos, reiteraciones y traducciones.

En *Fiebre de carnaval*, la paradoja de la narrativa del trauma se presenta en las acciones de la protagonista Ainhoa, quien no puede recordar ni nombrar directamente su violación y, a la vez, encuentra maneras de referirse a ella, traducirla con la pulsión vital que conserva de su lengua inquieta. La escritura, los árboles, el agua se convierten en un refugio y una opción para retornar a un origen tras la imposibilidad de olvidar. En el presente artículo, se partirá del concepto de *trauma* para describir la elaboración poética con la que Ainhoa enuncia su violación. Para conocer a qué se considerará *trauma* y *narrativa del trauma*, se presentará a continuación definiciones y una breve exploración de conceptos empleados en los estudios del trauma (*trauma studies*).

## Definiciones para el trauma en la literatura

Uno de los propósitos de los estudios del trauma es adaptar definiciones sobre procesos traumáticos psíquicos e introducirlas al análisis de textos narrativos (Pellicer-Ortín y Andermahr). En ese sentido, Hartman afirma que uno de los propósitos de los estudios del trauma es detectar y describir los mecanismos narrativos empleados en diferentes géneros artísticos para abordar el tema. Críticos alineados con este campo de estudio han

descrito técnicas narrativas con las que el trauma se presenta en textos literarios, entre ellos Ronald Granofsky, Laurie Vickroy, Anne Whitehead y Dominick LaCapra.

Como LaCapra afirma, ningún género o disciplina maneja exclusivamente el concepto de trauma, sino que atraviesa distintas materias. Si se regresa a la etimología, se puede precisar que la palabra *trauma* viene del griego *tritosko* que significa “yo hiero”, “yo lastimo”, que, sumado al sufijo -ma, otorga a la palabra el significado literal de “herida”. No fue hasta el siglo XVII, en Europa, que se volvió más común su uso en la medicina, cuando refería a una lesión corporal causada por un agente externo. En el siglo XIX, la palabra *trauma* empezó a asociarse con la psiquiatría y, posteriormente, con el psicoanálisis.

El escritor y académico inglés Roger Luckhurst destaca cómo el concepto de trauma abarca de diferentes fuentes, pero que, en sus más recientes acepciones, se puede considerar como parte de la modernidad. De hecho, el trauma se conceptualizó en un contexto psicológico en los textos de Sigmund Freud y su teoría psicoanalítica, más específicamente con su abordaje de la represión. Freud, con su postulado del origen sexual de las neurosis, propuso el germen conceptual sobre cómo el trauma se manifiesta en una persona. En *Más allá del principio del placer*, relacionó “desviaciones sexuales” en adultos con eventos perturbadores durante la niñez; así las neurosis y perversiones se manifestarían años después de un hecho causante. Aquella fue una base para la idea de que los traumas de la infancia permanecen latentes y reemergen en etapas posteriores en la vida. Precisamente son algunas narrativas sobre el trauma las que regresan a esta idea de que el primer impacto del trauma se olvida para manifestarse en años posteriores.

Freud describe como traumático a cualquier estímulo exterior que sea lo suficientemente poderoso para abrirse camino en el escudo protector de la psique. Siguiendo su premisa, un evento traumático ocasiona una perturbación a gran escala en la energía de un organismo y el espacio mental se inunda con estímulos sensoriales o pensamientos repetitivos. Así, surge el problema de enfrentar aquellas sensaciones y experiencias que se conecten con el primer evento.

Es imposible subestimar la influencia del ensamblaje conceptual que Freud planteó con respecto al trauma. El *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche et al. conserva la definición de “acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica”. Freud enfatizó la dualidad entre la presencia y la ausencia del evento traumático y la paradoja de la necesidad de articular el trauma y la imposibilidad de representarlo (Logie), característica que valorarían posteriormente teóricos que emplearon el concepto para analizar obras literarias. La escritora y crítica literaria Cathy Caruth valoró esta paradoja y destacó la elaboración verbal del trauma como una traducción de lo irrepresentable. Caruth se refiere, por ejemplo, a uno de los efectos de este, la sobreestimulación, y afirma que el trauma es una experiencia contradictoria que abruma las defensas psíquicas. En esta línea, la autora sostiene que

en las narrativas del trauma se puede apreciar señales de cómo el trauma transforma la memoria y queda “grabado en la psique”.

Los recuerdos más traumáticos no brotan con facilidad en la memoria consciente y en la mayoría de los casos no pueden enunciarse o expresarse con palabras. Así, es posible presenciar un evento violento sin que aquél llegue a la consciencia. La narración toma desvíos, circunloquios, mediaciones, traducciones. El trauma puede asociarse con lugares y tiempos paralelos o postergados; signos pictóricos, auditivos, táctiles, que, en el lenguaje, se concretan como figuras retóricas (la metáfora como el medio ideal para desviarse de un cénit inaprehensible). Por consiguiente, aquel es una crisis de representación, de la historia, de la verdad y del tiempo narrativo. Caruth destaca, precisamente, cómo el psicoanálisis y la literatura son maneras privilegiadas de concebir la enorme paradoja del trauma.

Porque ¿cómo se puede apalabrar o narrar el trauma si es irrepresentable? Whitehead sintetiza: “Si el trauma es alguna vez susceptible de una formación narrativa, entonces requiere una forma literaria que esquivada una secuencia lineal”. Cuando el trauma se transfiere a la narrativa, puede darse una dislocación temporal, una ruptura, una repetición compulsiva de cierto discurso y también la resistencia a poner final a la historia. Es común que los personajes que han encarado un tipo de trauma aparezcan con distintos síntomas como la disociación, parálisis, pesadillas y con un enorme sentimiento de pérdida. Como tramas para referir en la narrativa efectos postraumáticos, pueden surgir relaciones fallidas, la inhabilidad de sentir afecto, colapsos mentales de personajes y la muerte.

La crítica Laurie Vickroy describe a las narrativas del trauma como historias que superan la referencia al trauma y la caracterización de un personaje como sobreviviente, debido a que en el mismo lenguaje de estas narrativas también incorporan ritmos, procesos e incertidumbres en la estructura. Entre las características formales que encuentra como recurrentes, se hallan la fragmentación, la disociación de las identidades de los personajes, el uso de la metáfora, la introducción de imágenes estáticas y el diálogo y múltiples versiones de los eventos traumáticos.

Es parte de los estudios del trauma la preocupación de concebir al arte como un mecanismo para enunciar eventos de violencia y daño al cuerpo. Para el campo de los estudios del trauma, uno de los propósitos de escribir una experiencia traumática sería la articulación de una herida psíquica insoportable para un sujeto o un colectivo, un evento que no se puede comunicar o exteriorizar (Pellicer-Ortin y Andermahr). Lo que no se puede enunciar o de lo que no se puede hablar puede al menos mediarse o traducido con prácticas culturales.

En *Narrating trauma and herstory*, Pellicer-Ortin y Andermahr destacan cómo, desde una perspectiva feminista, es necesario retomar las experiencias traumáticas y de sufrimiento de mujeres, debido a cómo estas narraciones pueden otorgar alternativas a una visión hegemónica que omite la representación y la creación a partir de experiencias de

guerra, discriminación, duelo o abuso sexual. Las versiones sobre hechos que tienen estas características a veces son silenciadas debido a una supuesta falta de fidelidad y objetividad. Con narrativas literarias, y desde otros campos artísticos, las autoras establecen que es posible intentar modificar ideas patriarcales que desconocen las experiencias de grupos que han sido vulnerables a la violencia.

Muy lejos de proponer que *Fiebre de carnaval* es una escritura catártica, se busca describir cómo en la novela se enuncia un evento traumático y cómo la protagonista encuentra palabras para referirse a él tras la invalidación de su entorno. El propósito de este trabajo es, entonces, describir el lenguaje de la protagonista después de su experiencia traumática. Pese a que se ha considerado una base conceptual de los estudios del trauma, se busca enfatizar el tratamiento en la novela y destacar la relación del personaje con el evento. Como se verá, existe un desvío de la narrativa trágica del trauma. La narración se acerca a la asociación cada vez más cercana a elementos de la naturaleza, como la vegetación (el árbol de guayaba), la ballena y el agua. Siguiendo esta línea de interpretación, es posible notar la creación de Ainhoa y su cercanía a la poesía para referirse al trauma, algo que para su familia se pasmó en el silencio.

## La violación: el trauma como evento inefable

Las narrativas del trauma presentan una paradoja: el trauma se ha concebido como un hecho irrepresentable con la palabra o la imagen, imposible de procesar con la conciencia y que deja rastros en el cuerpo y, sin embargo, es imprescindible hacerlo por las mismas secuelas que permanecen. Caruth, siguiendo la idea de Freud sobre la represión, insiste en esta perspectiva. Vickroy traza cómo en la literatura se ha plasmado aquella dificultad para nombrar lo ocurrido; en ese caso, suele primar el uso de la metáfora y mediaciones graduales para concebir el evento traumático.

El relato en primera persona de Ainhoa sobre la violación esquivo el hecho con la palabra justa que lo describiría. Esto puede tener relación con su edad y su inocencia: Ainhoa es una niña y, aunque sepa que nadie debería tocar su cuerpo, ella confronta lo que sucede cuando su abuelo Chelo entra una noche a su cuarto de la siguiente manera.

Me quedé esperando a ver qué hacía, se movió torpemente de la ventana hasta mi cama, por instinto me corrí hasta el extremo opuesto de donde estaba su cuerpo. No veía casi nada, pero mi cuarto empezó a inundarse del olor de su sudor agrio y su aliento de aguardiente. Era él, tenía que ser él. Volvió lentamente hasta la ventana de mi cuarto que da al patio, desde donde se ven mis árboles de guayaba, chirimoya y el de mango, a través de la luz chiquita que entra como un triángulo, vi que sostenía un fierro entre sus manos. Un fierro que podía ser cualquier cosa, que yo hubiera querido que fuera otra cosa, pero era un fierro. ... Pero nunca había visto el fierro en esta casa y el color del metal oxidado que se hacía visible a través del triangulito de claridad de la luz del patio, así se veía el miedo: un viejo borracho que sostiene

un fierro oxidado, y unos ojos pequeños buscando sin saber para dónde correr. Un viejo borracho que se despapisa para convertirse en una sombra que te hace temblar de manera involuntaria.

Escuché el disparo sordo y un grito agudo que entró y se ahogó entre mis sábanas. Un grito inhumano que me hizo explotar la vejiga.

Empecé a ahogarme cuando entraron distintos cuerpos gritando palabras que no podía distinguir, estirándose y pegando trompadas por todo lado, mientras yo seguía meando el colchón y el edredón de los Simpsons que me había traído mi papi Manuel de un viaje.

Los cuerpos, en medio de estruendos y llantos, sacaron a don Chelo de mi cuarto. Yo seguía inmóvil.

Hubo un silencio inusual en la casa, ese sonido ciego se quedó en mis huesos para toda la vida (Ortiz Ruano, *Fiebre de carnaval*).

El lector puede asumir la violación a partir de estas líneas, aunque la certeza aumenta conforme avanza el relato. En este pasaje es fundamental destacar como un mecanismo de narrativa del trauma el uso de la metáfora. Aunque Ainhoa habla sobre un “fierro” que sirve para la protección, el lector debe inferir qué es, porque ella nunca lo nombra. Las opciones de interpretación disminuyen y se hacen más obvias cuando Ainhoa empieza con mayor fuerza su desvarío. Canta y escribe poemas. El fierro es un elemento más que Ainhoa rememora asociado con la luz a través del triangulito que ilumina la habitación.

Otra de las características descritas por Caruth y Vickroy es la dislocación de la escena que puede sostenerse en la indeterminación. Un elemento sensorial que permanece y que regresa como parte del evento traumático es el “disparo sordo”. Se puede considerar inmediatamente una figura retórica de contradicción, un oxímoron de un sonido, un olor o de una sensación táctil fuerte, acompañado por el grito. Cuando se refiere al grito, Ainhoa incluso se despersonaliza: no se sabe quién emite el grito, solo que entró y se ahogó entre las sábanas. No puede hablar de aquel grito en primera persona. En este momento también está presente el “meado”, como un agua de la que Ainhoa no podrá desprenderse. Después de esta mención, se presenta una sinestesia en “sonido ciego”, que cierra la narración del evento traumático. Existe una fusión sensorial de lo que ella pudo sentir: no se distinguen claramente los sonidos y la posibilidad de ver. Se puede entender que el sonido era inaudible o que estaba acompañado por la oscuridad.

Posteriormente, Ainhoa enfrenta la dificultad de hablar sobre el suceso. De hecho, en ningún momento en la novela aparece la palabra *violación*. El acto incestuoso, sin embargo, tiene estragos en el cuerpo y los pensamientos de Ainhoa. Inicia su insomnio:

No sé por qué no puedo dormir, mi mami Checho y mi papi Manuel me explican que no todas las niñas tienen un cuarto propio, que lo aproveche, que duerma plenamente, pero es que no sé cómo decirles que no soy yo, que cuando cierro los ojos en la luz pequeña del patio que entra por la ventana, las voces me invaden y el disparo y los cuerpos de esa noche se mueven estruendosamente, pero ellos parecen no saber que a veces las palabras me cuelgan en las muelas de atrás, las muelas que todavía no he mudado se las tragan y no tengo otra posibilidad que negar con la cabeza sin poder hablar (124).

En este primer momento, la metáfora refiere la incapacidad de hablar sobre el evento traumático. Ainhoa concibe esa postergación como palabras colgando de muelas de atrás, muelas que tragan palabras. La represión se manifiesta en el cuerpo, en una suerte de autofagia en que los dientes digieren dientes y hay una concentración somática de la tensión. El silencio recorre a su familia: “Todavía mi memoria es un mapa recortado a machetazos por el ñañerío y mi mami Nela en su silencio de aguamala” (129). El “mapa recortado” se asemeja a la descripción en fragmentos que Vickroy menciona que suele emplearse para narrar el trauma. Los recuerdos de Ainhoa se fragmentan y ella alcanza a describir a su memoria como una representación del espacio, que se ha sesgado torpemente.

### **La sinuosa escritura: la lengua en desvarío que rodea el trauma**

Tras la violación, la búsqueda por nombrar lo inefable es una constante. Ainhoa es una niña que necesita expresar lo que le acontece. Su lengua fuerte y en desvarío se encuentra con varios obstáculos. El temor de su madre a que hable demasiado la lleva a regalarle cuadernos para que pueda escribir en lugar de hablar. La diferencia entre poder usar la respiración, los pulmones y la boca para decir y escribir con el movimiento de las manos sobre el papel es crucial para que desarrolle más posibilidades de expresarse. El silencio, pero no sobre el papel, le otorga cierta libertad y refugio.

En el octavo cajón están mis libros y mis diarios, unos cuadernitos rosados que mi mami Checho me da para que pueda escribirle lo que no me sale por la boca. Es algo así como si un animal viviera en mi garganta y me recordara el vacío de las cosas que duermen silenciosamente en el cuerpo y uno no puede nombrar, pero también a mi mami le asusta que hable tanto en voz alta, que me ponga a dar misa o como político en mitin. ... Yo entiendo lo que pasa a mi alrededor, pero aún no tengo todas las palabras en mi lengua, por eso hablo en voz alta: para que suceda el milagro de que esas palabras no anidadas aún en mi lengua viperina asomen como hongos en la piel de las personas que viven cerca de Petroecuador (119-20).

La adquisición gradual de ese lenguaje y esas palabras se manifiesta en los pequeños poemas que Ainhoa crea para escribir lo que siente. En varios intentos y en su diálogo con la vegetación, ella puede encontrar algunas de las palabras que se resisten a salir, aquellas

que todavía no han anidado en perfiles y relatos completos, sino que se abren en fragmentos. Nuevamente, aparecen la metáfora y la metonimia para rodear la violación de Ainhoa. De manera gradual ella encuentra maneras de expresar lo que siente, sobre todo porque su cuerpo manifiesta su malestar o la incontinencia que no empata con su silencio.

Soy la meona,  
digo cosas extrañas  
que hacen que ocurra el silencio:  
digo que una vez vi sombras  
en mi cuartito bote de Riviel  
dividido con pleibo  
digo que detrás de esas sombreras  
distinguí  
la cara de mi papi Chelo  
con un fierro que explotó dentro de mi cuerpo  
un fierro que me reventó por dentro.

Digo que la bala no entró en mi carne,  
no trituró mis intestinos  
pero me carga todas las noches  
hasta ese día.

Una y otra vez zumbo

Como casé rebobinado (126-7).

Este fragmento es solo uno de aquellos en los que se habla de la rememoración del trauma como un evento repetitivo, como un “casé rebobinado”. Es parte de la descripción de Vickroy precisamente que las narrativas del trauma se presentan también como una reiteración del hecho traumático. Ainhoa retoma la sensación del disparo, de la luz triangular, del grito en distintos momentos de la novela. Es parte de la enunciación indirecta, la traducción de lo que le sucedió y su inhabilidad de recuperarlo, lo que a veces la conduce a las mismas imágenes.

En este poema, también se presenta ya una alusión más cercana a lo que le acaeció a Ainhoa: ella se refiere a cómo el fierro ingresó en su cuerpo. El fierro ya no se encuentra alejado en este poema o canto, ni aparece cerca de una descripción de cómo es una

herramienta que protege. En la línea del poema, se produce el contacto del fierro y el interior del cuerpo. Este no es el último canto de Ainhoa, pues también dirigirá plegarias a Mama Dona para que cuide a su hermanita. En esa ansia de protección, también, se puede observar la enunciación del peligro, cómo ella asume qué significa ser una mujer en el ambiente donde está creciendo. En ese momento, también nace su deseo de no crecer, ante su dificultad de olvidar lo que le sucedió.

## El retorno al origen

*Fiebre de carnaval* llega tras los poemarios *Sovoz*, *Canciones desde el fin del mundo* y *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*. Ya en *Sovoz*, se contempla los temas de la ausencia, el movimiento del cuerpo y la familia. Es posible advertir ciertas imágenes que se ven ampliadas o reinterpretadas en *Fiebre de carnaval*, como en el siguiente:

La abuela está a punto de morir y yo no hago más que bailar. Bailo sobre el tejado de donde penden en hilos negros cada una de mis extremidades. Bailo acarreada por una fuerza que tira desde mi ombligo hasta mi pelvis. El cuerpo ya no es mío, ha pasado a formar parte de las constelaciones bajo los párpados de la madre de todo lo viril. Bailo, los labios se desprenden de mí, mis ojos se vuelven libélulas, mi cabello una enorme medusa roja. Dejo de ser yo, me

convierto en una bestia emergiendo desde la mesa de mi casa; que es el centro del mundo, que es también el centro de la muerte. La abuela no reconoce a nadie y yo no hago más que bailar. Bailo bajo los soles que se dibujaron en las sábanas de su cama, bailo con las hebras de pelo que se le han ido cayendo con el solo movimiento circular del viento (Ortiz Ruano, *Sovoz* (*Escritos deformes*)).

El movimiento del cuerpo durante el baile crea una trascendencia que reúne a la voz poética con cuerpos celestes, con una genealogía antigua, con animales conocidos o indeterminados. La constelación de estos elementos se asocia con la muerte de la abuela en su cama, frente a la ausencia de la memoria y la caída gradual del cabello. El viento se combina con el baile incesante, en un contrapunto que se disuelve porque tanto el baile como la muerte son corrientes de cambios corporales. Hay una comunión de la voz poética que llama a un origen ancestral en “la madre de todo lo viril”, en los astros y salta de aquella dimensión cósmica para posarse en la cama de la abuela.

En *Canciones desde el fin del mundo*, en 28 cantos se manifiesta un apocalipsis planetario y personal. Nuevamente hay alusiones y llamados a la familia: al padre, la madre, la hermana, en dimensiones telúricas: “Los músicos han vuelto al vientre de su madre: / con el dedo en la boca huyen / para no escuchar / lo que compone la tierra” y “No hemos podido pulirlo. / Al fin descubrimos el matricidio: / la Tierra / quiso ser escuchada desde que nos parió” (Ortiz Ruano, *Canciones desde el fin del mundo*). La figura de la madre aparece como un sendero para un final; también como la Tierra que se ignoró. Entre estas imágenes de distintas dimensiones se centra la voz que conecta la inmensidad de

la naturaleza y los periodos de la escala temporal geológica (Pangea ya aparece en este poemario y remite a la era del Paleozoico) con una interpelación a lo cotidiano y las heridas familiares.

La búsqueda de la implosión y el retorno al origen, una suerte de desnacimiento, también es otro signo en la sección “Júpiter: la isla que no se repite” de *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*, donde se lee estas líneas:

sobre las olas  
no queda más  
que mirar el agua circular  
y el sol como el peor de los sueños  
incendiando una caverna interna  
completamente habitada por lo último que se robaron

el piso mojado de heces empieza a carcomerme el cuerpo

ahora como de mí: digestión involutiva  
entonces  
qué es el entonces

es mejor guardar silencio (Ortiz Ruano, *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*).

Vuelve el tema de la potencia de la naturaleza, con la presencia del mar, la vegetación, el caballo. Además, existe la tensión y la inquietud relacionada con la palabra que, ante la vastedad del sol y el agua, se puede transformar en silencio. A la vez, involuciones y búsquedas de un origen; no por nada Pangea también surge como un símbolo de un fin/renacimiento.

La protagonista de la novela *Fiebre de carnaval* encuentra en la naturaleza una compañía excepcional. Ainhoa se siente libre cuando sube a los árboles, en especial su árbol de guayaba, donde encuentra tranquilidad: “es el lugar donde me siento contenta, arriba de los árboles nadie me dice qué hacer ni me obliga a hablar de las cosas que no entiendo” (99). Aquella destreza hace que Ainhoa se distinga de los primos urbanitas que llegan de Quito. Dice con orgullo: “yo soy la alta, la que sabe trepar árboles, ellos solo se comen los mocos mutuamente” (66). La altura de los árboles sirve para que Ainhoa encuentre un lugar para fabricar historias y que la vegetación sea su interlocutora: “Todo esto yo

imagino arriba de los árboles, se lo cuento a las frutas y a los gusanos, pero también a las hojas. Sobre todo, a las hojas, porque su verdor me hace pensar en el agua viva de mi mami Checho” (95). El afecto entre el agua y el verdor y las hojas marcan un camino que a Ainhoa le permiten ensayar y reafirmar su lenguaje, oído y movimiento.

Aunque hasta ahora se han destacado ciertas coincidencias entre narrativas del trauma descritas por algunos teóricos y la novela *Fiebre de carnaval*, es necesario enfatizar también la particularidad de la historia de Ainhoa. Esta distinción se manifiesta en cómo ella decide continuar con su vida: asociarse con la naturaleza. Ainhoa observa cómo el enojo de su madre por su desvarío e incontinencia puede terminar por consumirla. Es entonces cuando se refuerza su asociación con los árboles. Como se ha delineado, esta mención al retorno al origen puede resonar con otras obras de Yuliana Ortiz Ruano. En este caso, el regreso está asociado con la vegetación, los animales y el agua. Ainhoa se siente tranquila y comprendida por los árboles:

Me gusta escuchar mi voz a través del ruido que hacen las hojas de guayaba con el viento, mi mami Checho no lo sabe porque odia verme encaramada como iguana cogiendo sol y olores puercos, pero ella no entiende que los árboles me llaman a través de sus movimientos pequeños y me escuchan sin temor de que la lengua se me atore en el cuello. Los árboles son los únicos en esa casa que entienden mi desvarío (122).

Pero no son solo aquellos los que ofrecen a Ainhoa una opción para descansar y expresarse. Cuando inicia la fiebre y el malestar de su cuerpo supera su capacidad de nombrar lo que siente, asoma la opción de sumergirse en el agua. El agua en la novela está vinculada a la madre, a la imposibilidad de sostener con las manos, de fluir y también empozarse.

Ainhoa empieza a padecer dolores de espalda y aquello obliga a sus padres a inscribir la en natación. Cuando se sumerge, finalmente se interna en un vientre que la regresa a la vida.

Tal vez me quede atrapada en este cuerpo afiebrado para siempre, pienso, con la piscina agrietando mi cerebro, entrándome agua hasta el fondo del cuerpo como un globo inflado para reventarlo en la jeta de alguien en carnaval, mientras el profesor de natación me grita que salga de la piscina, que no puedo aguantar tanto tiempo la respiración y yo, morada, emerjo como una sirena horrible y pipona... Recupero el aire pronto, subo hasta el trampolín y me sumerjo otra vez al vientre clorado que me regresa a la vida (136-7).

Whitehead (2004) describe cómo ciertas narrativas del trauma describen el colapso mental y la muerte de personajes que enfrentan un evento traumático. Lejos de adoptar únicamente una descripción fácil de cómo Ainhoa decide morir, en *Fiebre de carnaval* se asientan los bastimentos poéticos del vínculo entre la protagonista y la naturaleza. Ainhoa prefiere dejar de crecer, no desea que su cuerpo se “curve”, sino transformarse en su árbol de guayaba y, así, crecer tranquilamente. Además, el deseo de sumergirse en el

agua se confirma cuando Ainhoa observa las ballenas saltar y caer contundentemente, lo que hace que aumente su deseo de convertirse en un “animalito acuático” y tener la fuerza y el cuerpo para levantarse y volver a hundirse en el mar (185).

El final de Ainhoa podría referir agencia y cómo concreta su deseo de transformarse en un elemento de la naturaleza. La incontinenencia que inició con el evento traumático se magnifica en el momento de su muerte, que es un “meado infinito que no puedo mirar de cerca porque apenas respiro y me desago por los ojos” (193). En esta narrativa tras el trauma, la protagonista decide integrarse a un elemento que la abarca y la regresa al agua, a un momento anterior al nacimiento. Su deseo de dejar de crecer se nutre de la imposibilidad de olvidar y la aceptación de que la vida sería menos difícil si cambia su manera de tomar una consciencia: existe la opción de convertirse en un árbol o disolverse en el agua.

En *Fiebre de carnaval* se puede leer una narrativa del trauma que coincide con la idea de paradoja: el evento traumático es irrepresentable, pero existen maneras indirectas de llegar a él y abonar palabras que lo recuperan o lo procesan. Ainhoa no se puede referir a su violación en un inicio porque le faltan las palabras. La fuerza de su lengua y su cuerpo abren caminos para encontrar la enunciación apropiada. El uso de la metáfora, la metonimia y figuras retóricas marca la posibilidad de concebir al evento traumático. A esto, se le puede añadir la particularidad con la que Ortiz Ruano hace que su personaje prolongue su vida, que se distancia de narrativas del trauma descritas por los teóricos considerados para este artículo. No es solo entonces el uso de las figuras retóricas una búsqueda para concebir y construir el trauma. Después de todo, Ainhoa busca transformarse. En la naturaleza, el mar y los árboles, se reintegra a una zona donde no existe la consciencia como la concibe el ser humano. Un lugar donde la misma palabra puede ser innecesaria.

## Referencias

- Brathwaite, Kamau. *History of the voice: the development of nation language in Anglophone Caribbean poetry*. New Beacon Books, 1984.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 2016.
- Freud, Sigmund. *Más Allá Del Principio Del Placer*. Ediciones Akal, 2020.
- Galarza, Gabriel. “La inocencia como espejo en «Fiebre de Carnaval» de Yuliana Ortiz Ruano”. *Aullido*, el 8 de mayo de 2024.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, 2014.
- Laplanche, Jean, et al. *Diccionario de psicoanálisis*. 1a ed., 1 2a reimp, Paidós, 1996.
- Logie, Ilse. “Trauma y traducción en la narrativa latinoamericana contemporánea. Introducción”. *IBEROAMERICANA*, vol. Vol. 20, noviembre de 2020, pp. 9-21 Páginas. DOI.org (Datacite), <https://doi.org/10.18441/IBAM.20.2020.75.9-21>.
- Luckhurst, Roger. *The trauma question*. Routledge, 2008.
- Ortiz Ruano, Yuliana. *Canciones desde el fin del mundo*. Kikuyo, 2020.
- . *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*. Recodo Press, 2021.
- . *Fiebre de carnaval*. Recodo Press, 2022.
- . *Sovoz (Escritos deformes)*. Hanan Harawi Editores, 2016.
- Padilla del Valle, Bruno. *Yuliana Ortiz Ruano: «Quería llenar mi novela de cuerpos negros y preciosos que se expanden de cintura para abajo»*. el 22 de diciembre de 2022, <https://www.revistamercurio.es/2022/12/22/yuliana-ortiz-ruano/>.
- Pellicer-Ortin, Silvia, y Sonya Andermahr. *Trauma Narratives and Herstory*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Polit Dueñas, Gabriela. “La fiebre de la literatura ecuatoriana”. *Letras libres*, el 31 de agosto de 2023, <https://letraslibres.com/literatura/gabriela-polit-carnaval-literatura-ecuatoriana/>.
- Vallejo Corral, Raúl. “‘Fiebre de carnaval’, de Yuliana Ortiz: novela del gozo y la sensualidad”. *Academia Ecuatoriana de la Lengua*, el 5 de enero de 2024, <http://www.academiaecuatorianadelalengua.org/fiebre-de-carnaval-de-yuliana-ortiz-novela-del-gozo-y-la-sensualidad-por-don-raul-vallejo/>.

Vickroy, Laurie. *Trauma and survival in contemporary fiction*. University of Virginia Press, 2002.

Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, 2004. *Open WorldCat*, <http://www.library.yorku.ca/e/resolver/id/2385260>.