

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES



50 **II SEMESTRE**  
2021

ISSN: 1390-0102  
e-ISSN: 2600-5751

## CRÍTICA

*Carina* **GONZÁLEZ**

Fantasías primitivas que regresan. Lo siniestro de *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers

*Alex* **SCHLENKER**

La vida de Paul, la obra de Diego: literatura de exilio en las manos de Paul Engel y Diego Viga

*Carlos* **HUAMÁN**

Aproximaciones a la poesía quechua peruana

*Andrés* **LANDÁZURI**

*Flagelo*: máscara y denuncia. El teatro indigenista de Jorge Icaza

*Vicente* **ROBALINO**

La representación icónico-alegórica de lo sobrenatural en siete cuentos de aparecidos del Ecuador

*Magdalena* **SUÁREZ POMAR**

Traducción y equivalencia. José María Arguedas (1966) y Gerald Taylor (1987) frente al *Manuscrito de Huarochirí*

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

**DIRECTOR:** Fernando Balseca

**EDITOR:** Raúl Serrano Sánchez <raul.serrano@uasb.edu.ec>

**COMITÉ EDITORIAL:** Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Marcelo Báez M. (Escuela Politécnica del Litoral), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos G. (UASB-E), Ariruma Kowii M. (UASB-E), Alejandro Moreano M. (Universidad Central del Ecuador), Alicia Ortega C. (UASB-E), Alberto Pereira V. (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino C. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Leonardo Valencia A. (UASB-E), María Augusta Vintimilla (Universidad de Cuenca).

**COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL:** Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

**SUPERVISIÓN EDITORIAL:** Jorge Ortega

**DIAGRAMACIÓN Y CORRECCIÓN:** Grace Sigüenza

**CUBIERTA: DISEÑO,** Édgar Vega S. **ARTE,** Edwin Navarrete

**IMPRESIÓN:** Editorial Ecuador, Santiago Oe2-131 y Versalles, Quito

**INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS:** <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

**SOLICITUD DE CANJES:** <biblioteca@uasb.edu.ec>

**SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN:** <ventas@cenlibrosecuador.org>

**KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES**

NÚMERO 50, JULIO-DICIEMBRE 2021

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericano. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana más los estudios culturales. La revista destina varias secciones a legados, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de enero-julio.

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, está incluida en los siguientes índices: catálogo 2.0 de *LATINDEX*, *Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal*, y *REDIB*, *Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico*. Es miembro de *LatinREV*, *Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades*. Desde mayo de 2014, es miembro fundador de *LATINOAMERICANA*, *Asociación de Revistas Académicas de Humanidades*.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autoras y autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*.

*Kipus*, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/issue/view/95>

Enlace de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*  
Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm  
Jul.-dic. 1993

Semestral: enero y julio

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,  
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR

Ecuador

30 años



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

# KIPUS

REVISTA ANDIÑA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## CRÍTICA

- CARINA GONZÁLEZ** 7  
Fantasías primitivas que regresan. Lo siniestro de  
*La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers
- ALEX SCHLENKER** 29  
La vida de Paul, la obra de Diego:  
literatura de exilio en las manos de Paul Engel y Diego Viga
- CARLOS HUAMÁN** 55  
Aproximaciones a la poesía quechua peruana
- ANDRÉS LANDÁZURI** 81  
*Flagelo*: máscara y denuncia.  
El teatro indigenista de Jorge Icaza
- VICENTE ROBALINO** 103  
La representación icónico-alegórica de lo sobrenatural  
en siete cuentos de aparecidos del Ecuador
- MAGDALENA SUÁREZ POMAR** 117  
Traducción y equivalencia. José María Arguedas (1966)  
y Gerald Taylor (1987) frente al *Manuscrito de Huarochirí*

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

- TRACI ROBERTS-CAMPS** 139  
El género y la interseccionalidad en las cineastas ecuatorianas  
Viviana Cordero y Tania Hermida
- FERNANDO MONTENEGRO** 165  
Para una hermenéutica de La Frontera

## RESEÑAS

- Todo eso*, ensayo y fotografías de Pascal de Neufville 189  
y Flora de Neufville  
**Alicia Ortega Caicedo**
- Ciudad Jenga*, novela de Efraín Villacís 194  
**Juan José Pozo Prado**
- Confesión*, novela de Martín Kohan 197  
**Alan Matías Florito Mutton**
- La ciudad que te perdió*, novela de Carlos Carrión 202  
**Glenda Andrea Jiménez Abarca**
- Ensayos literarios*, de Gonzalo Zaldumbide, 204  
edición y prólogo de Gustavo Salazar Calle  
**Paúl Cepeda Miranda y Juan José Pozo Prado**
- El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas  
en la era poscine*, ensayo de Christian León 209  
**Marcelo Báez Meza**

## ÍNDICES DE KIPUS, n.º 41-50 213

- Autores 215  
Artículos 218  
Reseñas y textos varios 222

## COLABORADORES 225

# KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## CRITIC

- CARINA GONZÁLEZ** 7  
Primitive Fantasies that Return. The Sinister in  
*La mujer desnuda* (1950), by Armonía Somers
- ALEX SCHLENKER** 29  
Paul's life, Diego's work:  
Exile Literature in the Hands of Paul Engel and Diego Viga
- CARLOS HUAMÁN** 55  
Approximations to Peruvian Quechua Poetry
- ANDRÉS LANDÁZURI** 81  
*Flagelo*: mask and denunciation.  
The Indigenist Theater of Jorge Icaza
- VICENTE ROBALINO** 103  
The Iconic-Allegorical Representation of the Supernatural  
in Seven Tales of Apparitions from Ecuador
- MAGDALENA SUÁREZ POMAR** 117  
Translation and Equivalence. José María Arguedas (1966)  
and Gerald Taylor (1987) Regarding the *Huarochirí Manuscript*

## FROM THE CONTEMPORARY SCENE

- TRACI ROBERTS-CAMPS** 139  
Gender and Intersectionality in Ecuadorian Women Filmmakers  
Viviana Cordero and Tania Hermida
- FERNANDO MONTENEGRO** 165  
Towards a Hermeneutics of La Frontera

## REVIEWS

- Todo eso*, essay and photographs by Pascal de Neufville 189  
and Flora de Neufville  
**Alicia Ortega Caicedo**
- Ciudad Jenga*, novel by Efraín Villacís 194  
**Juan José Pozo Prado**
- Confesión*, novel by Martín Kohan 197  
**Alan Matías Florito Mutton**
- La ciudad que te perdió*, novel by Carlos Carrión 202  
**Glenda Andrea Jiménez Abarca**
- Ensayos literarios*, by Gonzalo Zaldumbide, 204  
edition and prologue by Gustavo Salazar Calle  
**Paúl Cepeda Miranda and Juan José Pozo Prado**
- El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas* 209  
*en la era poscine*, essay by Christian León  
**Marcelo Báez Meza**

## KIPUS INDEXES, n.º 41-50 213

- Authors 215  
Articles 218  
Reviews and other texts 222

## COLABORATORS 225

---

# CRÍTICA

---

**Fantasías primitivas que regresan. Lo siniestro  
de *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers**

*Primitive Fantasies that Return. The Sinister  
in La mujer desnuda (1950), by Armonía Somers*

**CARINA GONZÁLEZ**

LICH-Universidad Nacional de San Martín  
CONICET  
Buenos Aires, Argentina  
carinafg@yahoo.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0471-679X>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.1>

Fecha de recepción: 5 de abril de 2021  
Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2021





## RESUMEN

Comprendida dentro de la zona de lo reprimido, la sexualidad ocupa un territorio tenso entre lo prohibido y la transgresión. Las representaciones que adopta son producto también de esa tensión y generan un desequilibrio que afecta no solo a la construcción de la subjetividad, sino a la sociedad que se estructura sobre esa represión. En este trabajo se abordará la aparición del sexo como disparador de la materia inconsciente, según los primeros textos psicoanalíticos de Freud, y se estudiará la operatividad de lo siniestro en una plataforma estética que vincula la novela de Armonía Somers al surrealismo, desplegando estrategias comunes en torno al automatismo, la desintegración de la identidad y la singularización de la escritura.

PALABRAS CLAVE: Gradiva, lo siniestro, sexualidad, surrealismo, fantasías primitivas.

## ABSTRACT

Understood within the zone of the repressed, sexuality occupies a tense territory between the forbidden and transgression. The representations it adopts are also the product of this tension and generate an imbalance that affects not only the construction of subjectivity but also the society that is structured upon this repression. This paper will address the appearance of sex as a trigger of unconscious matter according to Freud's early psychoanalytic texts and will study the operation of the sinister in an aesthetic platform that links the novel by Armonía Somers to surrealism by deploying common strategies around automatism, the disintegration of identity and the singularization of writing.

KEYWORDS: Gradiva, the sinister, sexuality, Surrealism, primitive fantasies.

LA PRIMERA NOVELA de Armonía Somers inauguró un mito que la escritora se ocupó de construir y reinventar en cada uno de sus textos. No solo en torno a la figura de autor, sino en relación al género y sus políticas.<sup>1</sup> Todas las mujeres que transitan por *La mujer desnuda* (1950) operan sobre la narrativa del mito creado para explicar el origen o la génesis de una verdad impuesta por la fuerza de la ficción. Junto a esa sacralidad estética y establecida se discute el lugar de la mujer en estos relatos que aspiran a consensuar los modelos establecidos. Estos mitos aparecen enunciados a través de un nombre femenino que es, a la vez, nombre propio —aquello

- 
1. En cuanto a la figura de autor, el mito se crea a partir del seudónimo, nombre cifrado en el que muchos creían (o querían) descubrir la escritura de un hombre. En cuanto a una perspectiva feminista, la carga erótica que moviliza la moral conservadora de la época originó algunas lecturas que tomaron como bandera esa liberación sexual. Sin embargo, para hablar de un enfoque de género centrado en la diferencia sexual y la construcción performática del género todavía hay una gran distancia. Sobre los límites del espacio feminista en esta novela, ver Femenías (2002-2003, 1-12).

que separa lo singular de lo común— pero también intertextual, lo que remite a relatos mitológicos que tienen a la mujer como sujeto y a lo sexual como terreno de transgresión y disputa. En la novela hay una escena en la que esa enunciación se hace presente: la mujer desnuda entra silenciosamente a la habitación de Nataniel y, mientras inician los juegos de seducción, ella lanza una lista de nombres “verdaderamente” femeninos exigiendo una identidad desvinculada del varón:

- Antonia... podrías dejarme tranquilo, ¿no? —musitó con las palabras siempre enredadas en algo que se le oponía desde dentro.
- Horror, ¿de quién es ese nombre?
- El tuyo, maldita... Vamos... dejarás ya... Te lo he dicho.
- No, yo no tengo ese distintivo pavoroso. Las hembras no deben llevar nombres que volviéndoles una letra sean de varón. *Los verdaderamente femeninos son aquellos sin reverso*, como todos los míos. (Somers 2009, 27; énfasis añadido)

Esta cita es importante, no solo por la calidad única del nombre femenino, sino porque anticipa la pluralidad en la que van a desplegarse los sentidos del género. Toda la novela podría leerse como la nominación del deseo y sus efectos, una suerte de encarnación que pasa por el cuerpo de la mujer y por el lenguaje alterado que decide contarla desde la transgresión y la ruptura.

## LOS NOMBRES DE REBECA

El nombre designa y, al mismo tiempo, atribuye una identidad. Su poder referencial radica en que la fuerza de la representación señala más claramente el vacío, la sustitución de la cosa por el entramado textual que la define. En este sentido, su carga simbólica habilita la metáfora, un juego de desplazamientos en donde hay que encontrar el sentido oculto, lo que nombra en la distancia. Como clave de lectura, esos “nombres sin reverso” que la protagonista reclama no son solo el señalamiento de lo femenino, sino la encarnación de fantasías primarias que involucran a la mujer como sujeto, pero a la vez como objeto del deseo. A partir de esa multiplicidad anunciada en la originalidad de todos sus nombres, la novela propone la historia de una transformación: la de Rebeca en la mujer desnuda que es, al mismo tiempo, lo que todos los demás buscan. Su primer nombre propio

es señal de ese proceso. Rebeca, esposa de Isaac en el relato bíblico, lleva implícito en su etimología la doble persistencia del nombre, que marca la conexión, “la que lleva el lazo”, pero también la seducción a través del ingenio, “la que cautiva o entrampa” (RAE). Esa matriz relacional que la vincula a sus otras mujeres se repite en el apellido inglés al duplicar el sentido de lo relacional, *link* como “conector o enlace” (Western Merriam) y resalta el pasaje de uno a otro de sus nombres, Eva, Judith, Salomé, Semíramis, Magdala, todos ellos referentes de lo femenino “sin reverso”.

Para que este pasaje sea posible, el entorno acompaña la transformación avanzando gradualmente hacia un territorio cada vez más alejado de lo real. Al ingresar en la casa, la distorsión que envolvía el paisaje onírico del viaje conquista el espacio total y crea una lógica distinta propicia al alumbramiento, una nueva gestación que se concretará en la (auto) decapitación y que se extenderá en las metamorfosis que le siguen. Ese límite también se trasvasa en la representación porque el relato vira de su eje realista y se prepara a recibir intervenciones de lo fantástico.<sup>2</sup> La daga que lleva escondida en un libro parece cobrar vida —o es su propia mano la que, sin gobierno, la dirige— y termina cortándole el cuello “en un golpe seco” que hace rodar pesadamente su cabeza “como un fruto” (Somers 2009, 18). Esta escena, narrada con el distanciamiento del humor vanguardista o el sin sentido del absurdo, evade la muerte que, en algún sentido, nunca sucede porque después de corroborar fríamente su propia decapitación, la mujer “tomó su antigua cabeza, y se la colocó de un golpe duro como un casco de combate” (21). Así se inicia un derrotero en el que la mujer abandona las ataduras de la moral para explorar la libertad sexual y reescribir el mito de lo femenino: “...dejó su vida personal atrás, sobre una rara conciencia sin memoria” (24).

A partir del momento en el que el cuerpo reconoce la cabeza como ajena, “una muñeca sin tronco” que cambia en “insólitas mutaciones” (20), Rebeca está lista para encarnar a sus otras mujeres: Eva, la primera mujer bíblica símbolo de la caída y el pecado; lady Godiva, la joven burguesa que ayuda los pobres; Friné, la hetaira griega absuelta por su belle-

- 
2. Ángel Rama fue el primero que propuso enmarcar en la literatura de la imaginación el giro con el que la generación del 45 se abrió del canon realista uruguayo. Otros críticos inscriben su escritura dentro del fantástico. En el siguiente apartado propongo una manera de leer el quiebre de la representación desde la vanguardia, particularmente desde la visión surrealista en articulación con el psicoanálisis.

za; y Gradiva, la del precioso andar que Freud hizo famosa a partir de su ensayo sobre el delirio. En estas mujeres resaltaremos la desnudez como atributo del cuerpo y, específicamente, como materialidad capaz de dar forma a las fantasías más abstractas o artificiales del erotismo.<sup>3</sup> El cuerpo desnudo como inocencia, belleza o razón, según el mito al que se aplique, encubre al mostrarse la cualidad simbólica del deseo y pone en evidencia la necesidad de hallar una gramática capaz de otorgarle sentido.

La sexualidad descarnada y un tanto abrupta con la que irrumpió la novela obturó, en algún sentido, un análisis más profundo que se ocupara de encarar las posibilidades estéticas y normativas del erotismo. Para saldar esta deuda, comenzaremos por señalar las referencias directas que el texto de Freud marca en relación a la Gradiva, buscando la incidencia de los afectos sexuales como síntoma de lo reprimido, pero a la vez como efecto que reordena la estructura mental, social y simbólica de la subjetividad.<sup>4</sup> En tal lectura, Rebeca Linke es la mujer que representa las fantasías primarias de los moradores de la aldea, quienes deberán desentrañar su lógica interna reconociendo lo reprimido que se expresa en ellas y buscando un lenguaje capaz de conservarlas.

Esta propuesta se basa no solo en la articulación entre las representaciones delirantes que conspiran contra la realidad en términos de las normas culturales y sociales que determinan el estar en común, sino también en la intervención de las fantasías eróticas como factor que desestabiliza además el territorio del arte, la escritura y el lenguaje.

- 
3. En este apartado se analizarán las fantasías primarias derivadas de la represión sexual propuesta en los primeros textos de Freud. Más adelante, se ampliará el concepto de erotismo en relación a la teoría de las pulsiones en contraste con Bataille.
  4. La difusión de las ideas de Freud en el Río de la Plata se institucionaliza con la creación de la Asociación Psicoanalítica Argentina en 1942. Mariano Plotkin señala la importancia del contexto social, cultural y político que hizo posible su divulgación y enfatiza el carácter autogenerador de las lecturas locales en la región. Es importante anotar este elemento de divulgación que excede el campo profesional porque coincide con el período de producción de las obras de Somers y permite explicar la incidencia de estos primeros textos psicoanalíticos en su escritura. Posteriormente se avanzará con esta circulación en la década del 60 mediante la intervención de Masotta, quien populariza la vertiente lacaniana del psicoanálisis.

## REBECA, LA QUE ANDA

En primer lugar hay que decir que la *Gradiva* es un texto que Freud escribe en 1907, poco después de publicar *La interpretación de los sueños* (1900) —de ahí la vinculación entre lo onírico y el delirio—; y justo antes de elaborar las pautas teóricas que lo llevarán a examinar el famoso concepto de lo siniestro.<sup>5</sup> En varios sentidos, la *Gradiva* funciona como precursor de su estudio acerca de los mecanismos de la represión, donde analiza la emergencia del inconsciente y las relaciones entre lo reprimido y el lenguaje. Este primer acercamiento a lo reprimido nos permitirá analizar cómo la transformación de Rebeca Linke opera en las fantasías sexuales primarias de los habitantes del pueblo, de qué manera lo reprimido libera la fuerza erótica capaz de transgredir las normas culturales y políticas del género y qué efectos produce también en el género literario, ya que confronta, a partir de lo siniestro, los límites del realismo.

Al desentrañar la locura de Norbert Hanold, Freud enumera los rasgos que le permiten distinguir los mecanismos represivos de los afectos sexuales y las formas en las que el inconsciente se hace presente. El protagonista de la historia de Jensen desplaza el objeto de deseo real, una joven vecina que fuera su amiga de la infancia, hacia un bajorrelieve femenino en el que intuye cierto parentesco registrado en su forma de andar. Mediante esa proyección comienza un proceso en el que el joven desentierra algo olvidado, los juegos de infancia en donde se enfocaba su libido, y un doble desplazamiento que va del pasado al presente y de Alemania a Pompeya. Esta distorsión temporal y geográfica se completa con las representaciones deformadas y los consiguientes disfraces que ese recuerdo adquiere para salir a la luz. Lo reprimido se manifiesta entonces a través de un desvío que, en esta instancia, Freud identifica como fantasías precursoras del delirio: “Son sustitutos y retoños de unos recuerdos reprimidos a los que cierta resistencia no permite llegar a la conciencia, no obstante lo cual con-

---

5. Al estudiar el contenido del inconsciente y la lógica de la represión, Freud atraviesa distintas fases. En este análisis nos basaremos en sus primeros textos, la “*Gradiva*” y “Lo siniestro”, en donde el inconsciente se interpreta a través de lo sexual reprimido y el delirio como un desvío que protege al sujeto de la angustia generada por el deseo. Posteriormente habrá una elaboración más profunda acerca de la relación del eros con la pulsión de muerte que aquí Freud todavía no había desarrollado.

siguen devenir conscientes toda vez que arreglan cuentas con esa censura de la resistencia mediante unas alteraciones y desfiguraciones” (1907). La misma lógica onírica que organiza las proyecciones y desplazamientos en el sueño opera en la construcción de esas fantasías que manifiestan la represión, “por la cual algo anímico se vuelve inasequible y al mismo tiempo se conserva” (1907) de manera fantasiosa, es decir, a través del disfraz.

Esas deformaciones sirven para descubrir las máscaras mediante las que el sujeto esconde lo reprimido pero a la vez lo señala. Se trata de sentimientos percibidos a través de representaciones que necesitan ser descifradas. En primer lugar, Hanold nombra a la mujer que lo atrae, la ubica en un escenario y le da una historia. Todo ello apunta hacia el pasado: Gradiva, un nombre griego que remite a la antigüedad clásica y un sueño que la traslada a las ruinas de Pompeya, correlato de su interés en la actividad que realiza, la arqueología. Hay algo en el cuerpo de Gradiva que lo atrae, la única parte que deja al descubierto, un mínimo desnudo que muestra la punta de un pie asomado por debajo de su túnica y que mantiene casi en el aire para iniciar el andar. A lo largo de la historia, los desplazamientos se suceden gradualmente desde el sueño, pasando por las fantasías con el mundo clásico, hasta las alucinaciones que lo persiguen en la vigilia. Así es como Norbert se encuentra con su Gradiva en las ruinas del templo pompeyano, sin reconocer a Zoe, la joven real de sus aflicciones. Esta mujer, a través del erotismo que despierta, conduce a Norbert hacia la curación y reordena los elementos de su delirio.

Lo que me interesa de este análisis es aislar las condiciones en que lo reprimido emerge y diferenciar las representaciones que adopta el delirio para intervenir en lo real. Lo primero, porque lo reprimido como emergente de lo siniestro permite vincular las apariciones del inconsciente con la transgresión de barreras que individualmente liberan al sujeto de la censura de la conciencia, pero que también confrontan las normas sociales, políticas y culturales de lo común. En este sentido, el aprendizaje que realiza el joven, la revelación disruptiva del erotismo reprimido en su inconsciente es el mismo ejercicio que plantea Rebeca Linke en su transformación como “mujer sin cabeza” y en su aproximación a los otros, los del pueblo, esa “pobre gente” atrapada en las convenciones de un “estúpido juego doméstico” (Somers 2009, 32). Lo segundo, establece la capacidad inventiva del delirio que, lejos de sumergirse en la locura, se derrama sobre las verdades adquiridas para destruirlas y reinventarlas. En esta instancia,

Freud es muy claro al establecer que los indicios anímicos que movilizan el delirio aparecen como representaciones; en tanto imágenes sustituyen al objeto que reprimen, y en tanto lenguaje, descomponen la relación con la lógica referencial creando una narración propia que ensambla su delirio dándole coherencia. El sistema se articula vinculando elementos que funcionan, como la gramática del inconsciente, construyendo su propia verosimilitud fuera de la lógica racional. En el relato delirante, la arbitrariedad de la lengua está a disposición del sujeto que se enfrenta a la sociedad en su propio delirio, al punto de dejar que las fantasías determinen sus acciones.<sup>6</sup>

Dos instancias marcan la lectura del sistema delirante: por un lado, saber leer los signos de lo reprimido, ubicándolos en su nuevo sistema de significación; por otro, entender la narración delirante mediante la cual el sujeto “encuentra” sentido para su propia historia. En esta dimensión, la verdad oculta en las fantasías se revela como un hecho del lenguaje que ha perdido la rigurosidad de las convenciones. Partimos entonces de la representación propia de las imágenes para llegar a la representación propia del signo lingüístico.

El sueño condensa gran parte de las imágenes en el delirio de Norbert y también envuelve la primera aparición de la mujer desnuda. Sin embargo, aquí la fantasía se sostiene porque la mujer, Rebeca Linke, se presenta en el lecho matrimonial de Nataniel como Eva, la mujer soñada por Adán, pero también como la posibilidad de abandonar las reglas y de resistirse a las normas establecidas.

—Ven toca, estoy desnuda. Tomé mi libertad y salí. He dejado los códigos atrás, las zarzas me arañaron por eso. El bosque me lanzó el aliento a la cara, la serpiente quiso intentar la sucia historia de la fruta. Eran las mismas cosas de antes, de cuando yo les pertenecía. (27)

---

6. Freud no hace explícita la estructura simbólica de las fantasías en torno al lenguaje, una precisión que más tarde elabora Lacan cuando afirma que lo reprimido es siempre dialectizable y está articulado en lo simbólico de forma tal que retorna cifrado pero legible (Delgado 2019, 13). En la *Gradiva* solo se ocupa de mostrar la tensión entre el modo en que las imágenes ordenan la realidad del sujeto en el delirio, un modo que siempre tiene que ver con la negociación. “Es que los síntomas del delirio —tanto fantasías como acciones— son el resultado de dos corrientes anímicas, y en un compromiso se toman en cuenta las demandas de cada una de las otras; y por lo demás, cada una de ellas ha debido renunciar a un fragmento de lo que quería conseguir (Freud 1907).

Aquí la libertad sexual se inscribe como reescritura del mito que se atreve a cuestionar la verdad, proponiendo lo incierto y la inquietud desestabilizadora del deseo. La identidad abierta a lo erótico se diversifica, busca los sentidos del cuerpo: “Si me aspiraras los cabellos, las axilas, verías que somos por todas partes dos mujeres” (28), pero también cuerpos de sentido acordes a esta nueva identidad plural. “Yo quisiera saber cómo soy, cómo seríamos en ti las mujeres intactas que me habitan... Pero no necesito comprenderlo, debe ser todo más dulce de ese modo, sin completar su sentido...” (27).

Esa dimensión irreal se repite en el encuentro con los mellizos que la perciben desde la lejanía como un espejismo del campo. “Ninguno de ellos ignoraba, por ejemplo, que jamás había existido árbol ni cosa parecida en cierto lugar, justamente donde acababa de nacer uno. Detuvieron la marcha para enfocar mejor y echaron de ver que aquello se movía como si desplazara sus raíces” (37-8). Convertida en árbol, objeto fantasma o alucinación, la mujer los golpea “martillando el cerebro con su insólito realismo” (38). A pesar del retraso mental, o quizá por eso, los gemelos reconocen en ella el cumplimiento de sus fantasías, “Una hembra espectacular como aquella, surgiendo de la tierra o del lavabo, o de la ventana de enfrente, para ofrecerse así como inmolándose, lo que el hambre y la sed de consumir otro cuerpo es capaz de inventarse (38). Menos el mito que el eros liberado, la mujer representa una verdad que ahora se escribe en lo real. La fuerza de las fantasías señala el reconocimiento de lo reprimido, de ahí que su manifestación todavía conserve la distorsión propia del delirio, una forma dislocada entre la aparición, el fantasma o el ensueño imposible de ser concebida desde la razón.<sup>7</sup>

Por otro lado, la confusión de la mujer con el árbol repite otro síntoma de lo reprimido. Según Freud, la animación de lo inanimado es también una característica de las fantasías precursoras del delirio. En el relato de Jensen se da en la revivificación de un bajorrelieve de la antigüedad clásica; en la novela de Somers se produce con el renacer de Amanda en Rebeca, esa mujer integrada que se encastra su cabeza y vuelve a andar dejándose poseer por una nueva identidad, “Un crecimiento interior como el de la

---

7. En el desarrollo de la trama, esta irrealidad asociada a lo onírico o a la alucinación se complementa con la necesidad de hallar pruebas empíricas de su existencia. La uña esmaltada, la manzana podrida, la taza que cae estrepitosamente cuando la esposa percibe a la intrusa, son marcas de que esa intervención fantástica ha invadido lo real.



primera onda láctea la estaba poseyendo” (20). Esta vuelta a la vida implica un desdoblamiento que Freud identifica también como parte del delirio. El tema del doble está fuertemente avalado en la identificación Gradiva/Zoe y, en gran medida, es marcado como principio conductor del delirio de Norbert. En el caso de Rebeca/Amanda, el doble se multiplica porque la identidad cambia al ritmo del deambular de la mujer que persigue a los habitantes del pueblo con variadas y conflictivas mutaciones. Después de ser Amanda para sí misma y frente al espejo, se transforma en Eva, Godiva, Gradiva y Friné, generando en los otros el regreso de lo reprimido. Lo que hace la energía erótica de la mujer es denunciar la estructura artificial de las reglas, cuestionarlas y cambiarlas para que otro estado sea posible:

Sentirse hombres distintos, como si por haber emigrado de su piel estuviesen poblando otro ser más recio, menos comprometido. Es de ahí de donde arranca el verdadero desasosiego, haber perdido el miedo codificado... Es enorme eso de sentir ahora la sangre que bulle como único pilar de la fe, que al fin consiste solo en la confianza que los lleva a autodeterminarse, pero sin convenciones angustiosas. (52)

Lo siniestro es parte de ese “miedo codificado” reconocido a partir del erotismo que la mujer desentierra y que, al ser reconocido como parte de lo reprimido, se quiebra.

Hasta aquí tenemos un sistema de signos que sostienen el delirio, imágenes o fantasías que revelan lo reprimido. Sin embargo, es necesario hallar el tejido lingüístico a partir del cual esas representaciones “significan”. Las fantasías distorsionadas en donde emerge lo inconsciente determinan otro vínculo con lo real en el que el sujeto acomoda lo reprimido dándole un sentido. Por eso, para el caso clínico es importante reconocer el orden lógico del delirio que no se compara con la realidad, sino que arma una realidad otra. Hasta que lo reprimido no se vuelva consciente, el sujeto seguirá en la dimensión de su propio delirio.<sup>8</sup> De ahí que la ciencia busque el emergente y redirija el sentido para que vuelva a su “normalidad”. En el caso de Norbert, es la misma Zoe quien desactiva las fanta-

---

8. Posteriormente Freud hará referencias al modo en que el delirio reconstruye o niega el vínculo con lo real en la psicosis y la neurosis. En ellas, el delirio es una pieza sustituta que se coloca donde el yo experimenta una falla con la realidad. El delirio funciona para enmascarar esa falla fundamental reconstruyendo el universo del sujeto (Delgado 2019, 208).

sías primarias del joven aceptando, en un principio, la narración delirante como un juego de reconocimiento. Sin embargo, el efecto de alucinación se desvanece con la fuerza singular de la palabra. Como en un conjuro, el lenguaje mismo rompe el hechizo y la fantasía se acomoda a lo real. Zoe simplemente pronuncia un saludo en alemán, descorriendo el velo de los desplazamientos. A partir de allí se decodifica el delirio, la identificación Gradiva/Zoe, el afecto reprimido de la infancia, la pulsión erótica censurada en el recuerdo y los traslados de Alemania a Pompeya son nuevamente ordenados; la curación llega de la mano del eros —del amor de Zoe—, pero junto con el sentido común de las palabras.

En *La mujer desnuda*, la pulsión erótica que el mundo censura es también expresión del libre albedrío que el erotismo potencia. Por esto, las imágenes del delirio persisten en su lógica y luchan por cambiar el sistema de significación. No solo requieren otro tipo de lenguaje, sino que plantean, a través de la arbitrariedad lingüística, la falsedad de las verdades consagradas. En esta negociación se vuelve siempre al conflicto de la enunciación: es la mujer desnuda la que se expresa en otro lenguaje, “Aquel lenguaje sin traducción era algo que había que respetar aun sin comprenderlo” (82), frente a la gente del pueblo que al intentar comprenderlo fracasa, “siempre sin recobrar nada más que las palabras comunes desgastadas por el uso” (90) o que tienen que recurrir al lenguaje de la ficción para articular la fuerza erótica hasta entonces reprimida:

Es claro que todo aquello era un pasaje vedado en materia de palabras. De obligarla alguien a expresarlo de viva voz, hubiera necesitado un léxico de novela, como el de las que solía frecuentar en su adolescencia, admirándose entonces de la combinación de mosaicos y vidrios de colores que podían conseguirse en base a los elementos tan simples con que otros se arreglaban para decir las cosas. Pero terminó, eso sí, formándose una idea de lo esencial, las causas del fenómeno. Y eso, no como cosa de folletines, precisamente, sino de la verdad que a una le toca vivir de un momento a otro, y con la que se escribirían relatos extraordinarios. (48)

Para Antonia, las fantasías no se traducen al lenguaje del folletín porque persisten en lo real. Hay una doble verdad que perdura, la del erotismo representado en la mujer desnuda y la del libre albedrío que despierta, una agencia que hasta entonces no había podido reconocer como propia. Por eso, el relato de la mujer ronda los límites del sentido haciendo que las palabras gastadas pierdan el automatismo que cubre de certeza las

verdades adquiridas. Solo así puede afirmar la verdadera existencia del deseo que logrará expresar, a través de metáforas y de figuras bíblicas, cuando lo recupere por medio de la evocación de sus propias fantasías.

Desde esta perspectiva, la novela no plantea la curación clínica del delirio, sino todo lo contrario. Aspira a construir otro orden del sentido en el que las fantasías formen lo real como contracara de las verdades impuestas. De ahí que la mujer desnuda como representación de lo prohibido tenga que ser narrada más de una vez. Por esta razón, no alcanzan las pruebas empíricas de su existencia, la uña esmaltada hallada en las crines del caballo o la manzana mordida que los niños rescatan y se disputan, sino que la mujer desnuda existe en los márgenes de una historia. Es en el relato en donde la verdadera materialidad de las fantasías ocurre. Como los hechos del lenguaje que según Barthes enmarcan el relato amoroso, las historias bordean el límite de la significación, tanto en el relato lésbico que Nataniel exige de su esposa como en la confesión que esta última realiza ante el cura del pueblo en la que pone de manifiesto la afección sexual reprimida en su infancia. En estas dos oportunidades se hace evidente la falta de un significante que exprese lo que estaba reprimido. Como el afecto sexual que Hanold tenía olvidado, las fantasías primarias de la gente del pueblo afloran a través de historias imposibles de contar en el lenguaje común. La primera vez, Nataniel le pide a su esposa que rememore una relación amorosa que ella tuvo en su infancia. El erotismo de la escena se revela como la imposición de una fantasía lésbica. “Y ahora, tendrás que llamarla —me dijo de pronto— a tu mejor amiga del colegio, aunque haga años que no la hayas visto. Todas han tenido una que era la preferida, ¿no es así? La llamarás primero por su nombre y luego me dirás cómo era, qué hacía... (58). Así su esposa se deja conducir por la pulsión erótica que la lleva a realizar sus propias fantasías, liberándose también de las ataduras morales:

Y yo empecé a llamar, a llamar, siempre con los terribles dedos en el cuello. Y no sabía ya en qué número de veces iba, cuando el estropajo se me cayó de las manos y volví a sentir que Claudina no tenía pequeños senos como todas las demás, sino un pecho duro como de tablas bajo la blusa y que su corazón me estaba golpeando como un martillo envuelto. Él empezó a aflojar los dedos y yo a perderme, a dejar que la vagabunda desnuda que en ese momento tenía una cara definida entrase como un fantasma por la ventana a repartir lo nuestro, en las formas que nunca había conocido, y de las que no me creía capaz. (62)

No importa tanto si Claudina existió o si Antonia reprimió su deseo infantil, sino la ruptura que ese relato desata no solo en el marco de lo que está permitido hacer, sino también en las posibilidades de expresión. Esas palabras utilizadas para designar lo común, “la vida a pequeña escala”, que se comportan siempre de la misma manera “en tanto sirven a la necesidad de hablar para llamar al pan y al vino por sus nombres” (59), no pueden volver a ordenar el delirio. Por esta razón, la pulsión erótica que emerge a través de la mujer desnuda permanece flotando en la inestabilidad de la representación, tanto como referente —es Eva, Gradiva y Claudina— como en la imprecisión del lenguaje, “eso que no sé cómo se nombra”, pero se asocia al placer “porque el cielo se llama cielo, simplemente. Lo otro hecho así, no tendrá nombre que uno conozca, pero anticipa el cielo” (63). Eso que se desconoce es lo que retorna de lo reprimido y vuelve desde el pasado para quedarse.

## LO SINIESTRO DEL SURREALISMO

La obra de Armonía Somers ha sido incluida en los estudios sobre la vanguardia, especialmente en relación al surrealismo. La mayor parte de la crítica resalta los elementos que le son propios: la ilusión onírica, la confusión entre lo real y lo imaginado, la alteración del lenguaje que privilegia el signo sobre el referente (véase Rodríguez-Villamil 1990). Entre este repertorio de imágenes se destaca una zona menos celebratoria y más escabrosa que explora el territorio de la muerte y la destrucción. Las fantasías primitivas centradas esencialmente en la pulsión sexual descubren un principio que, lejos de producir la liberación esperada, se asocia a la vida de una manera contradictoria. Esta nueva apreciación bordea otro sentido de lo reprimido que Freud desarrolla posteriormente en su ensayo sobre lo siniestro. No se trata únicamente de reconocer cuáles son las formas en que el inconsciente reprimido sale a la luz, sino de hallar su principio activo, una fuerza o pulsión que sea la responsable de que esos fenómenos ocultos se vuelvan siniestros. En la Gradiva hay un esbozo de este motor que hace posibles las apariciones: una réplica de lo semejante que se repite en el doble y en la compulsión con la que Norbert enhebra las acciones de su delirio. Sin embargo, es a partir del relato de Hoffmann, *El hombre de arena*, que Freud profundiza en lo siniestro para alcanzar a estructurar

la dinámica del principio del placer y a elaborar su teoría de las pulsiones. Todo lo relativo al erotismo se expande entonces desde el psicoanálisis hacia otras prácticas estéticas dentro de las que la experimentación vanguardista se destaca por su creciente interés en desentrañar la capacidad disruptiva de la sexualidad.

Desde la crítica literaria, lo siniestro ha sido un concepto significativo para explicar la génesis del relato fantástico, pero su productividad teórica traspasa los límites del género cuando se examina el fuerte vínculo que lo une a las vanguardias. Hal Foster estudió la relación intrínseca entre el psicoanálisis y el surrealismo que, contemporáneamente, interrogan los aspectos ocultos de la subjetividad buscando además desnaturalizar las prácticas que limitan al individuo en su accionar social. De esta manera, recupera el trabajo surrealista enfocado en la crisis de la representación y lo rescata como un movimiento importante para pensar la autocrítica de la vanguardia.<sup>9</sup> Lo que distingue al surrealismo y logra condensar su gran heterogeneidad ideológica es la unión dialéctica que encarna lo siniestro, aquello que nombra lo extraño familiar y, al mismo tiempo, expone la relación íntima y contradictoria entre la prohibición y el deseo, entre la represión y el goce, entre las pulsiones de vida y muerte. Como principio estructurador de esta vanguardia, lo siniestro condensa la mutua preocupación por “los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social” (Foster 2008, 18). En este territorio común, lo siniestro permitirá establecer los efectos que el retorno de lo reprimido tiene tanto en la construcción de la subjetividad como en la reestructuración de su acontecer social, pero además servirá para complejizar los modos de apropiación que el surrealismo implementó sobre la materia inconsciente que recién empezaba a ser teorizada. Me interesa establecer la diferencia en las formas de interpretar las apariciones del inconsciente porque en ellas radica la operatividad del regreso de lo reprimido. En principio, para los surrealistas, el inconsciente funciona como campo magnético en el que la asociación de ideas permite regresar a un estadio primitivo que evade la censura de la

---

9. Antes de *El retorno de lo real*, su clásico libro sobre la teorización vanguardista, Foster analiza el rol singular del surrealismo en la línea crítica de las vanguardias. En *Belleza compulsiva* propone que lo siniestro es el principio estructurador de este movimiento que se caracterizó por tratar de cohesionar las tensiones internas que orientan la conservación de la vida y la tendencia destructiva de la muerte.

razón. Recuperar la inocencia del niño o de las culturas primitivas implica recobrar un vínculo diferente con la sexualidad. Por esta razón, la pulsión erótica que salta a la vista en las obras surrealistas no es una mera ocurrencia presente contra la moral conservadora, sino una investigación de la subjetividad que explora el inconsciente a partir de las fantasías primordiales de una etapa originaria o previa. En esta instancia, lo siniestro como manifestación de un objeto extraño en el que se reconoce algo familiar adquiere relevancia, menos por la deformación de lo conocido que por el reconocimiento de la fantasía primitiva que aparece. Lo que importa no es lo que regresa sino desde dónde, de qué manera el erotismo retorna para cumplir el deseo o cuestionar el orden establecido en un tiempo presente pero que se remonta al pasado conocido aunque distorsionado.

Algo de estas representaciones hemos examinado como parte de las fantasías precursoras del delirio desarrolladas en la Gradiva, pero si retomamos estas apariciones desde lo siniestro podremos distinguir cuál es el vínculo estrecho entre lo reprimido y la sexualidad. En su famoso estudio, Freud recurre a la etimología para explorar los alcances del término. Pero se detiene particularmente en aquellos significados que relacionan lo *uncanny* con las fantasías primordiales fundadas en la infancia, ellas mismas producto de una experiencia siniestra en torno a lo sexual. El miedo a la castración, el complejo de Edipo, la añoranza de la vida intrauterina, el trauma de presenciar o intuir la relación sexual entre los padres, todas estas fantasías primarias proceden y se construyen en la infancia. De ahí que no siempre se pueda diferenciar entre el estado infantil y el primitivo:

Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación [...] ambas formas de lo siniestro aquí discernidas no siempre se presentan separadas en las vivencias. Si se tiene en cuenta que las convicciones primitivas están íntimamente vinculadas a los complejos infantiles y que en realidad arraigan en ellos, no causará gran asombro ver cómo se confunden sus límites. (Freud 1919)

Por otro lado, el oxímoron implicado en lo siniestro tiene además una ubicación en el cuerpo. Entre los ambiguos significados de la palabra, Freud se detiene particularmente en uno que hace referencia a las fantasías primarias construidas en torno a los órganos sexuales de la mujer. Allí, lo

siniestro se localiza en el lugar deseado y perdido del útero materno. Así lo señala Foster desde el mismo texto de Freud:

Este lugar *unheimlich* [siniestro], sin embargo, es la entrada del *heim* [hogar] previo de todo ser humano, del lugar en el que todos moraron había una vez y en el comienzo. Hay una expresión graciosa: “El amor es añorar el hogar”; y cuando un hombre sueña con el lugar o un país y aún en el sueño se dice a sí mismo, “este lugar me es familiar, ya estuve aquí”, podemos interpretar el lugar como el cuerpo o los órganos genitales de su madre. También en este caso, lo *unheimlich* es lo que alguna vez fue *heimlich*, hogareño, familiar; el prefijo “un-” es el indicio de la represión. (Foster 2008, 39)

El sueño proyecta lo siniestro en el hogar y, mediante una regresión en el tiempo, eso que era familiar aparece en el pasado y en el terreno de la añoranza. Se plantea entonces una coordenada temporal, la tendencia a regresar a un estadio previo marcado por la represión y lo siniestro.

Esta fantasía en torno a la vida intrauterina está presente también en la novela de Somers: Rebeca Linke, a punto de cumplir sus treinta años, baja del tren en el que algunas percepciones ya han sido distorsionadas por el registro onírico, atraviesa un “paisaje fabuloso” que contiene un bosque cetáceo y un río zigzagueante, para llegar a su casa de campo a la que podríamos llamar hogar. “Y fue así como entró en esa casa aquella noche, completamente despojada de todo vínculo anterior, y casi con la sensación de *un regreso a la matriz primitiva*, desde donde se podría volver alguna vez, pero ya con infinitas precauciones” (Somers 2009, 17; énfasis añadido). Aquí se narra la desnudez de la mujer que, en la intimidad del cuarto, se despoja de su abrigo para mostrar que ha viajado como ha llegado al mundo, “despojada de todo vínculo anterior” y con la añoranza del útero materno, “un regreso a la matriz primitiva” que es órgano de reproducción pero también germen de los múltiples avatares en los que el ser se construye y deviene. Una matriz que es el hogar añorado al que se puede siempre regresar —la posibilidad de un nuevo renacer— pero con la certeza de que lo conocido se encuentra también alterado y, por lo tanto, susceptible de ser modificado.

Este retorno al útero materno impulsa la transformación genérica que se inicia aun antes de la decapitación surrealista de la mujer. La pérdida de la cabeza completa, la metáfora del terreno inquietante en el que

se adentrará la protagonista. Preparada de ese modo, Rebeca se lanza a reconocer la experiencia interior de lo siniestro:

Y fue en aquel instante en la pradera que comenzó la noche de la mujer, *su primera noche poseída*. Rebeca Linke sufrió un repentino vértigo. Quiso dominarlo aferrándose a algo. No había nada próximo. Las estrellas amontonadas cual si se soldasen por las puntas, brillaban demasiado lejos. Pero aún en la humillación de tal estado, no alcanzó a abandonarla su asombro. Aquello ilimitado, lleno *de posibilidades para el albedrío*, mucho más libre que las dudosas cosas del cielo, era la noche propia. (22; énfasis añadido)

Esta escena relata un comienzo en el que la mujer se acerca a las cosas conocidas como si fuera la primera vez, distorsionadas por ese extrañamiento que también produce lo siniestro en la representación de lo cotidiano. La noche, registro del gótico, escenario inconsciente del surrealismo, es más un estado que una ocurrencia del tiempo. Una emoción psíquica predestinada a percibir lo reprimido que, en ese preciso momento, se entrega a la libido en el descubrimiento de su propio cuerpo:

Sin embargo, esta vez le pareció encontrar algo que jamás había sospechado llevar consigo en sus propias manos. Luego las bajó, se acarició a sí misma el flanco. A medida que caminaba iba sintiendo el mecanismo del hueso oculto, algo tan recio y cubierto en forma tan sencilla. Eran, en suma, experiencias de inventario minúsculo, pero capaces de sustituir el viejo miedo por un desacatamiento absoluto de sus riesgos. (22-3)

Reencontrarse con ese estado previo, anterior a la conciencia, “después de una inmensidad de olvido” (24), es también aparecer desnuda; reconocer un cuerpo capaz de contener las fantasías primordiales que activan el impulso sexual no solo para transformar la subjetividad, sino para atacar el entramado social al que esta se somete. Con la liviandad de su cuerpo libre, la mujer está lista para enfrentar su propia noche acechando, como los fantasmas, la calma gastada de los moradores del pueblo.

## EL PLACER QUE SE REPITE

Descifrar el enigma de la sexualidad, que en la *Gradiva* sirvió para reordenar el delirio de Norbert y en *El hombre de arena* para registrar el miedo



a la castración cifrado en la ceguera, es un primer paso en la identificación de lo siniestro. Sin embargo, Freud busca determinar cuál es el principio activo que rige la aparición de esos fenómenos extrañados y demonizados por la represión. Pensando en la réplica del doble y en el automatismo de las imágenes inconscientes, ese motor aparece en la lógica de la repetición. Es en la reiteración de lo semejante en donde reside lo siniestro, una lógica que repite el mismo vacío de la representación y que reproduce la angustia del trauma. Desde esta perspectiva, lo que produce la sensación de lo siniestro no está en el hecho reprimido que se manifiesta sino en su insistencia:

Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición compulsiva, inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer, un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aun se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior. (Freud 1919)

Bajo la repetición involuntaria o compulsiva, lo semejante regresa como algo siniestro, evidenciando el trauma, ya que lo que regresa vuelve desfamiliarizado y vacío del sentido primitivo.<sup>10</sup> Esa ausencia confronta al sujeto con la pérdida que en última instancia acontece con la muerte.

En la novela, las apariciones de la mujer replican el automatismo con el que las fantasías se repiten compulsivamente. La primera vez, ante Nataniel, y después; en el campo ante los mellizos, como lady Godiva ante el caballo, en las historias inventadas por los niños alrededor de la manzana mordida, ante el cura en forma de alucinación multiplicada y hacia el final con Juan entregándose a Friné; estas mujeres afrontan la repetición para descomponer el mito. En cierto sentido, el automatismo denuncia la naturalización de las certezas y la inútil legitimidad de los actos basados en imposiciones culturales. La mujer elige el libre albedrío, aunque este le suponga la marginalidad

---

10. Aquí Freud centra sus observaciones en el juego de los niños que repiten esquemas mecánicamente para sustituir la ausencia de la madre y en los soldados que al regresar de la guerra repiten su entrenamiento ahora inútil para manejar el trauma. En ambos, el sentido se pierde y solo queda la repetición de formas en el vacío.

o la locura. En este sentido, sus apariciones reproducen la diversidad sexual de todas las mujeres que encarna. Por eso, esta repetición, que solo es involuntaria y compulsiva para los habitantes del pueblo, se resiste a copiar la del mito buscando una reacción inversa. No se trata de adormecer la conciencia a través de hábitos adquiridos, sino de destruirlos negándose a reconocer en ellos una única verdad y una única manera de contarla:

Por obra y gracia del nuevo programa, nada podría inquietarla ya, ni siquiera la serpiente del mito, vieja y a no dudar sin colmillos, aunque con las pretensiones de renovar la intriga. No querría siendo la poseedora de su propia noche, encontrarse en historias vividas después de tanto tiempo, y menos a sabiendas del final, el desgraciado capítulo moderno. (Somers 2009, 24)

La ventaja de “devanar un historial de absurdos” (24) consiste en no volver a armar ninguna historia; “sin atar cabos” (25), el sentido permanece como potencia, no cristaliza en la unicidad del referente, por lo tanto, queda desligado de la interpretación unívoca con la que se controlan las conductas y se dictan las leyes comunitarias:

Desde que no tenía conciencia de molde convencional, no se encenagaba. Qué invento inútil la conciencia, pensó. Hubiera podido darle otras bases a esa creación terrible fundándose en sus actuales datos. Mas para ello iba a ser preciso teorizar, reducir el estado personal a normas compartidas o rechazadas, pero siempre reglas a transferirse para el uso del término medio. Y empezarian de nuevo el falseamiento, la angustia de convencer, aquel estúpido juego doméstico de la pobre gente. (32)

Si se quiere, el nuevo estado que libera lo reprimido debería expresarse en otro tipo de lenguaje, quizá menos anclado al afuera y más articulado a lo simbólico, una gramática propia que desmienta lo real en el discurso multifacético del delirio. Un lenguaje que solo hace sentido para el que lo crea y descubre. Un lenguaje que destruye las reglas y persiste en su singularidad. “A sus espaldas, pensó mientras continuaba avanzando, las cosas deberían insistir en sus esquemas, repitiéndose hasta gastarse, pero sin que se intentaran nuevas fórmulas para sustituirlas” (34). Este vacío productivo y significativo de la mujer esquivo el desgaste de las palabras comunes donde “las cosas y las imágenes parecían reivindicar por la fuerza de la costumbre su derecho al sitio normal” (21).

Por otro lado, detrás de la visión freudiana del automatismo está la doble articulación con lo siniestro. En primera instancia, el autómatas recuerda el vínculo mecánico con lo inerte; pero, además, esa repetición compulsiva que esconde lo inconsciente confronta al sujeto con la pérdida y la muerte. Contrariamente a la voluntad liberadora que el surrealismo quiso ver en la escritura automática, esta compulsión a la repetición se liga más a la destrucción que a la coherencia. Por eso, la práctica automática:

Dejó al descubierto un mecanismo compulsivo que amenazó al sujeto literalmente con la desagregación (desagregación), y al hacerlo, señaló un inconsciente muy diferente al que proyectaba el surrealismo bretoniano, un inconsciente que nada tenía de unidad o liberación, sino que era primordialmente conflictivo e instintivamente repetitivo. (Foster 2008, 34)

Esta interpretación señala dos posiciones contrarias en la actitud que las vanguardias tuvieron con respecto al automatismo. De la libre asociación que el surrealismo pondera como reunión de opuestos y enajenación de la razón, a la automatización de la percepción denunciada y combatida por el formalismo ruso, *La mujer desnuda* se ubica del lado de la singularización. Más que la liberación de las fuerzas del inconsciente, la mecánica de la repetición obtura la singularidad de lo percibido. De ahí que el automatismo de *La mujer desnuda* se incline por mostrar lo que hay de extrañamiento en esas fantasías. Por un lado, se desautomatiza la percepción de la sexualidad mediante el extrañamiento con que se enmascara lo reprimido; por otro, se rompe la unívoca interpretación del mito que asume su propia esencia ficcional y por ende su falsa verdad.

Pero lo que sí toma del automatismo “siniestro” practicado por algunos surrealistas es su vínculo con la muerte porque esa repetición intuye su regreso. En esta instancia Freud reelabora su teoría de las pulsiones incorporando la pulsión de muerte como parte inherente a la pulsión de vida, “un deseo intrínseco de la vida orgánica de restaurar el estado anterior de las cosas”, y como lo inorgánico precede a lo orgánico, arriba a una idea menos trágica del destino, “la finalidad de toda vida es la muerte” (43). Este final de lo orgánico plantea un sentido circular para la vida que no se proyecta hacia adelante sino que vuelve al punto de inicio, donde la espera el sentimiento *uncanny* de reconocerse en la muerte.<sup>11</sup>

---

11. La idea de la muerte como algo previo a la vida también está implícita en la teoría

Esta idea de la muerte como anterior a la vida plantea además una dimensión distinta para la sexualidad. La pulsión erótica entendida desde lo siniestro puede apoyar la compensación del sujeto ante la pérdida o el trauma, o a la inversa, mediante la compulsión puede motivar la disfunción y la muerte. Esta contradicción interna complejiza la percepción del erotismo aun en las vanguardias, ya que, oculta tras la exposición de una sexualidad más liberada se halla la oscuridad de la destrucción. Lo siniestro acecha en el fondo celebratorio del principio del placer preanunciando ese más allá que señala a la muerte. Para el surrealismo que digiere esta parte de la explicación psicoanalítica, la teoría de las pulsiones funciona como emergente de la compleja ubicación que tiene lo inconsciente dentro de la buscada exploración de la subjetividad. Introducirse en la lógica oposicional del eros y el thanatos implica reconocer la estrecha relación que existe entre la vida y la destrucción.<sup>12</sup> La parte más abyecta y siniestra del surrealismo exhibe ese reconocimiento: que lo sexual expande la vida únicamente al hermanarse con la muerte.

Esta idea está presente también en *La mujer desnuda*. Cada aparición muestra las fantasías primitivas de un eros que supone la muerte. Por eso, Eva, Friné o Gradiva no son solo un empoderamiento de la subjetividad o una amenaza contra los hábitos adquiridos, sino un emisario que anticipa la destrucción; un regreso liberador hacia la niñez y lo primitivo, pero que tiene como meta final el retorno de la vida a lo inerte. Sucede con la inmólación del cura que se arroja al fuego luego de haber recuperado la sensibilidad artística y lo sensual que en él despierta la mujer; sucede con Juan, quien es sacrificado por la turba después de entregarse a eso

---

del erotismo de Georges Bataille, quien considera que: “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida” (2007, 19). Sin embargo, para este autor, el sexo no se une a la vida por inclinación a la reproducción o a la conservación sino que, por el contrario, se vincula a la muerte en el gasto donde se extenúa el goce. Lejos de Freud pero también de Breton y otros surrealistas que le adjudican un lugar siniestro, la muerte es “felizmente” parte de la vida y se encuentra imbricada en cada acto sexual.

12. Esta idea no necesariamente debe ser negativa. Bataille propone que mediante el ejercicio de la sexualidad el sujeto llega al límite de su ser, donde se desintegra en el otro y reconoce su propio vacío. En este sentido, el erotismo prepara al sujeto para llegar a una muerte “contenta” porque la contiene dentro de sí, ya que la experiencia sexual acepta la prohibición y la transgrede, pero al mismo tiempo accede al ser soberano solo a partir de aceptar su disolución.

reprimido que fue en él la mujer desnuda; y sucede con Ofelia, la última encarnación de lo femenino, cuerpo desnudo que recibe el río, “no como acabando de descubrirla sino como quien en realidad sabe que ha llegado el momento de algo, algo que no puede ocurrir sino en su minuto preñalado (Somers 2009, 122). Hacia el final, las fantasías disfrazan el regreso de la vida a la muerte y, en este acontecer, también la novela revela su costado surrealista. No se trata de una mera exhibición de recursos oníricos o de juegos lingüísticos, sino de un salto que supera la angustia; la capacidad de mirar hacia el abismo para descubrir que, eso siniestro o abyecto que producía temor está dentro de uno mismo y nos convoca. ∞

### Lista de referencias

- Bataille, Georges. 2007. *El erotismo*. Barcelona: Tusquet Editores.
- Delgado, Gonzalo. 2019. “Estructura psicótica y escala del delirio en Freud, Lacan y Maleval”. Montevideo: Universidad de la República Uruguay. [https://sifp.psyco.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg\\_gonzalo\\_delgado\\_estructura\\_psicotica\\_y\\_escala\\_del\\_delirio.pdf](https://sifp.psyco.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg_gonzalo_delgado_estructura_psicotica_y_escala_del_delirio.pdf).
- Femenías, María Luisa. 2002-2003. “Armonía Somers: la difícil andadura de una obra”. *Orbis Tertius*. 2008-2009, n.º 8-9: 1-16. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.
- Foster, Hal. 2008. *Belleza compulsiva*. Traducido por Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Freud, Sigmund. 1907. “El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen”. En *Obras completas*. Vol. 9. <https://contentv2.tap-commerce.com/file/536244/5055-Eldelirio...Gradiva.pdf>.
- \_\_\_\_\_. 1919. “Lo siniestro”. En *Obras completas*, CIX. <https://www.ufrgs.br/psicoeduc/chasqueweb/psicanalise/freud-titulos-obras.htm>.
- Plotkin, Mariano. 2003. *Freud en las Pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en Argentina (1910-1983)*. Traducido por Marcela Borinsky. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rama, Ángel. 1966. *Aquí, cien años de raros*. Prólogo y selección de Ángel Rama. Montevideo: Arca.
- Rodríguez-Villamil, Ana María. 1990. *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Somers, Armonía. 2009. *La mujer desnuda*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

## **La vida de Paul, la obra de Diego: literatura de exilio en las manos de Paul Engel y Diego Vega**

*Paul's life, Diego's work:  
Exile Literature in the Hands of Paul Engel and Diego Vega*

**ALEX SCHLENKER**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Quito, Ecuador  
alex.schlenker@uasb.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0002-8578-9076>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.2>

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 28 de abril de 2021



## RESUMEN

A partir de varios contextos históricos y con ayuda de su autobiografía, este artículo elabora una cartografía de las zonas de contacto entre la vida y la obra del escritor judío de origen austríaco Paul Engel, quien bajo el pseudónimo de Diego Viga publicó durante su exilio en Colombia y Ecuador una veintena de novelas, un centenar de cuentos y varios títulos de ensayo y teatro entre las décadas de 1930 y 1980.

PALABRAS CLAVE: Diego Viga, Paul Engel, nacionalsocialismo, literatura, exilio, judíos, Ecuador, Colombia, novela, cuento, autobiografía.

## ABSTRACT

Drawing from various historical contexts and with the help of his autobiography, this article elaborates a cartography of the contact zones between the life and work of the Austrian-born Jewish writer Paul Engel who, under the pseudonym of Diego Viga, published during his exile in Colombia and Ecuador some twenty novels, a hundred short stories, and several essay and theater titles between the 1930s and 1980s.

KEYWORDS: Diego Viga, Paul Engel, National Socialism, literature, exile, Jewish, Ecuador, Colombia, novel, short story, autobiography.

—*No se puede resucitar a los muertos —decía papá, y agregó—:  
Alabado seas, Señor nuestro Dios, quien resucita a los muertos.*

Diego Viga, *El año perdido*

¿ES LA ESCRITURA de ficción una estrategia que restituye las posibilidades de vida frente al vacío que presupone el exilio? La respuesta pasa por las novelas de Diego Viga —pseudónimo de Paul Engel— publicadas en Leipzig en alemán y ambientadas en Colombia y Ecuador. El archivo personal de Paul Engel/Diego Viga, cuidado por su hija Teresa Pienknagura, me permitió elaborar una cartografía de los principales aspectos de la vida y obra de Viga.

La escritura de Diego Viga presupone un ejercicio de memoria que, desde la reescritura de lo vivido, invoca y traduce —Peña-Ardid (1999) sugiere el término de *transducción* como paso de un código a otro— el acontecimiento mediado por la sensibilidad del escritor en un texto literario. Para efectos de identificar las estrategias narrativas con las que Viga “anudó” los lazos entre el devenir biográfico y el relato literario, este artículo revisa en su primera parte la bio-bibliografía de Paul Engel/Diego Viga y en un segundo momento analiza la mirada de Engel/Viga sobre lo histórico y lo social en Colombia y Ecuador. Tuve la fortuna de acceder a la auto-

biografía de Paul Engel escrita en alemán y traducirla; la misma sirve como una “llave metodológica” para analizar y comprender los puntos de origen de la ficción de Diego Viga. Otros apuntes de Paul Engel me permitieron completar la lista<sup>1</sup> de títulos publicados bajo el pseudónimo de Diego Viga.

## PAUL ENGEL/DIEGO VIGA: FICCIONAR LA VIDA

Para desentrañar la relación entre lo biográfico y la obra ficcional, ensayística y dramática de Paul Engel hay que comprender el rol del exilio en su vida. “El exilio presupone una persecución violenta —momentánea o permanente— que deviene en ‘una experiencia de huida detonada por el terror’ de determinados grupos de poder” (Koebner 1986, 10). Me interesa rastrear de qué manera el exilio configuró en Engel/Viga una manera de ver y representar el mundo en una posible “literatura de exilio”; un diálogo entre la mirada crítica de un extranjero exiliado y los acontecimientos políticos y sociales de Colombia y Ecuador, donde residió durante casi seis décadas.

Un breve contexto biográfico de Paul Engel tiene como pivote el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania, un giro a nivel nacional e internacional en la relación Estado-sujeto. Así, las “Leyes de raza de Nuremberg” (*Nürnberger Rassengesetze*) expedidas en 1935, a más de pregonar la supuesta pureza racial de la sangre aria, prohibían la mezcla étnica y la participación del judío en la vida pública. Estos mecanismos jurídicos de segregación racial fueron el prólogo del Holocausto judío, un proceso de exterminio en el que, tras ser detenidos, encerrados y deportados, los judíos europeos serían exterminados en campos de concentración instalados a lo largo de Europa.

La jurisdicción de esta ley se amplió al anexar Austria al Imperio alemán en 1938, lo que permitió que la persecución nazi contra judíos se extendiera más allá de la frontera alemana; varios años antes de la anexión reinaba ya un ambiente antisemita en Austria. Esto repercutió directamente sobre un joven médico austríaco, Paul Engel, nacido el 7 de junio de

---

1. Alex Schlenker (2020). *Working paper #32: Publikationsliste Diego Viga*, [https://www.academia.edu/45051138/WORKING\\_PAPER\\_Nr\\_32\\_Publikationsliste\\_Bibliograf%C3%ADa\\_Diego\\_Viga](https://www.academia.edu/45051138/WORKING_PAPER_Nr_32_Publikationsliste_Bibliograf%C3%ADa_Diego_Viga).



1907 en Viena “como hijo de Julius Engel, productor de manufacturas textiles, blusas y vestidos, y Clara Rosenfeld” (Engel 1995, 2). Engel estudió Medicina en la Universidad de Viena y desarrolló una especial pasión por la endocrinología, que él mismo describe en su autobiografía con orgullo:

El 24 de febrero de 1932 me recibí como médico. Me desempeñé como médico asistente en la segunda clínica quirúrgica de la universidad. Como estudiante fui asistente de cátedra en el Instituto Universitario de Química Médica y colaborador del profesor Otto Fuerths y también asistente científico del profesor Fritz Silberstein en el Instituto de Patología General y Experimental. Desarrollé varias investigaciones sobre las hormonas, especialmente la función de la glándula pineal o epíffisis. Al momento de recibirme como médico ya había publicado numerosos trabajos científicos. (3)

Engel advirtió que el exilio se tornaba inevitable por la falta de oportunidades de trabajo: “debido al creciente antisemitismo no vi oportunidad alguna para desarrollar una carrera científica en la Universidad de Viena, por lo que acepté una invitación para desempeñarme como asistente de la Universidad de Montevideo en Uruguay desde inicios de 1935 hasta 1936” (3). Pocos años más tarde se casó a través de un poder notarial con Josephine Monath, mujer sensible a las artes y encargada más tarde de apoyarlo en su odisea literaria:

papá era muy idealista; mamá también era idealista pero mi madre dejó muchas de sus cosas por apoyar a mi padre. Entiendo que mi mamá también de joven escribía algo, pero dado que mi padre escribía, ella dejó de escribir y luego pintaba [...] era una mujer polifacética, pero de joven, en realidad, todo lo hizo por el amor a mi padre. (Pienknagura 2012)

Engel regresó a Austria y aceptó un cargo como médico asistente de la primera clínica para mujeres de la Universidad de Viena, en donde “desarrollé varios trabajos científicos en torno a la glándula pineal y otros problemas endocrinos” (1995, 3). Este cargo lo ejerció hasta 1938 cuando la discriminación contra judíos de toda condición social e intelectual negaba, a médicos de origen judío, la posibilidad de ejercer. El amenazante clima político de Viena lo obligó a huir con su esposa a Bogotá.

## RENACER (LITERARIO) EN EL EXILIO

Las leyes y reglamentos que normaban la medicina en Colombia impidieron a Paul Engel desempeñarse como médico. Ello lo forzó a trabajar como visitador médico inicialmente de una farmacéutica húngara y después de Mead Johnson & Co., una farmacéutica americana de productos pediátricos. Este último cargo es seguramente el detonador literario de Paul Engel, pues debía viajar por temas laborales con frecuencia a Colombia, Venezuela, Ecuador y Panamá. Una experiencia que se prolongó durante más de cinco años y cuyo *nomadismo* —físico e identitario— despertó en Engel el interés por los lugares y las personas que los habitan:

En viajes a través de toda Colombia y de los otros ya mencionados países pude conocer cómo vivía la gente en esta región del mundo. Fue así que un día, sentado en un patio cubierto en el que funcionaba el comedor de un hotel de una pequeña ciudad colombiana, me vi sumergido en la para mí sorprendente tarea de escribir ensayos a partir de mis apuntes. (1995, 3)

En estos textos, Engel asume ya el pseudónimo de *Diego Viga*, creado como homenaje al cerro Viga, al sur de Bogotá.<sup>2</sup>

Su sensibilidad *transduce* sus experiencias geográficas en lenguaje escrito. En el ámbito de los *estudios literarios de adaptación*,<sup>3</sup> Carmen Peña-Ardid (1999) sugiere el concepto de *transducción*, como paso de un código a otro, la transformación de un tipo de energía en otra de distinta naturaleza; así, la transducción de la materia implica un cambio fenomenológico. Surge, en el caso de Viga, la posibilidad de leer el paso del acontecimiento de la experiencia vital, en el plano de la realidad material, al plano de la representación literaria con el sugerido cambio fenomenológico implícito. Lo vivido transita al plano de lo representado. Esta idea puede complementarse con la lectura que sugiere Castro-Gómez (2005) de la *traducción*, cuyo significado en alemán (*Übersetzung à Über-setztung*) implica el paso o tránsito de algo a otro ámbito.

La *tra(ns)ducción* de Engel a Viga opera en el momento en el que la experiencia vivida desborda su comprensión, ya que

- 
2. Dietmar Felden (1987, 107) narra con detalle en la biografía de Engel el momento exacto en el que este asume el pseudónimo.
  3. Para una aproximación a la diferencia de las imágenes de los códigos visuales y literarios, ver, por ejemplo, Robert Stam y Alessandra Raengo, eds. (2004).

en estos viajes, muchas veces en pueblos pequeños, pasé mucho tiempo solo en hoteles y empecé a recoger mis pensamientos [...] empecé a escribir ensayos [...] pero me di cuenta de que en el ensayo no podía expresar todo lo que quería, especialmente la tremenda vivencia que habíamos tenido [...] sentí entonces, que podía expresar todo aquello solamente a través de la novela y así empecé a escribir novelas (2010, 9).

La decisión de optar por la ficción antes que por el ensayo apunta a la posibilidad de “manipular” el universo narrativo de su obra. Si la *tra(ns)ducción* implica de manera general un paso fenomenológico de un ámbito referencial (real) a otro representacional, tal proceso en Viga implica, además, una constancia ontológica en la que el *ser* que Viga intuye/identifica cambia de apariencia, mas no de esencia. Como mostraré más adelante, el mismo Viga aparecerá *tra(ns)ducido* en distintos personajes con distintos oficios, edades y nombres; aun así, en la mayoría de sus novelas el alter-ego de Viga será el extranjero que, aunque no tiene su origen en el lugar de la historia (la selva, la ciudad andina, el pueblo, la hacienda, etc.), lo entiende, respeta e incluso admira. Este tránsito de lo real a lo real-ficcional deviene en un ejercicio atravesado por aquello que Gadamer (1992) llama “la manera de entender el mundo” e implica una relación intensa con sus códigos lingüísticos.

Según Gadamer, quien sugiere partir de Heidegger, el ser/estar en el mundo (*dasein*) está determinado fundamentalmente por la comprensión lingüística que del mundo se haga. En el lenguaje y su experiencia del mundo participan, además de lo estético (la forma), la experiencia de la historia. Gadamer advierte que el lenguaje es parte indivisible de la vida. El mundo se construye y se nombra a partir de la experiencia lingüística de la vida, la comprensión logra la inclusión de otras palabras y, por lo tanto, de otros objetos que darán lugar a nuevos lenguajes y sucesivamente a nuevas interpretaciones. Una operación que obliga a una constante interpretación de los textos, las fuentes, el lenguaje y, en última instancia, la misma experiencia de la vida: “estamos tan íntimamente insertos en el lenguaje como en el mundo” (148).

Para Viga, lo literario deviene en una posibilidad de encontrar un *otro* y así construirse a sí mismo. Para Alain Finkelkraut, el escritor, de manera general, “se distingue en el hecho de que no considera temible, sino saludable, la prueba del otro, del extranjero: el que no es él, el que escapa a su influjo” (2001, 37).

En sus primeros textos, su voz está atravesada por un apego a la naturaleza humana que marca una clara postura política y ética por la vida. Como si adaptara su propia vida en una historia de ficción, Viga se subroga una licencia creativa que le permite (re)inventar personajes, lugares, situaciones y momentos ficticios, pero con origen en lo “realmente acaecido”. Engel es entonces motivado por un amigo a enviar sus primeros escritos “a Thomas Mann, quien los calificó de manera positiva y me motivó a desarrollar mi trabajo literario” (Engel 1995, 5). No obstante, la Segunda Guerra Mundial impidió que las editoriales alemanas publicaran sus textos. Así, postergando por unos años sus primeras publicaciones, Paul Engel continuó escribiendo a la par de su labor médica que le depararía nuevos y significativos encuentros para su relación con Colombia y su correspondiente escritura. Tras varios años desarrollando pequeñas investigaciones, es invitado a la Universidad Libre de Colombia. El encuentro lo marcaría durante toda su vida:

Nunca me imaginé que este cargo lo ejercía el líder del partido liberal, el doctor Jorge Eliécer Gaitán, quien me invitó inmediatamente a dictar una serie de conferencias sobre endocrinología, de las cuales surge mi primer libro: un pequeño manual de endocrinología en lengua castellana (9).

Así, vivencia y escritura se entrelazan en un sendero que Engel profundizó a lo largo de su obra y vida. El desprecio antisemita era diezmado por el respeto que la academia colombiana le profesó: a las conferencias dictadas se sumaría el pedido de asumir las cátedras de Psicología, Antropología y Biología en la facultad de Ciencias Jurídicas, ya que “en la opinión de este rector [Jorge Eliécer Gaitán] extremadamente progresista, estas asignaturas eran un importante aporte para la formación de los futuros abogados” (6); así como la cátedra de Farmacología en la Universidad Nacional de Colombia y una nueva asignatura de lenguaje denominada “alemán científico”. Este llamado lo reconcilió con el *yo* despreciado por el régimen nacionalsocialista:

Todo esto significó un importante avance en mi vida. Entonces caí en cuenta que no me era posible expresar en los ensayos que escribía todo lo que yo quería decir: la vivencia, la vida misma. [...] sentía que el género del ensayo no permitía abarcar toda la dimensión de la vida, por lo que empecé a escribir novelas. Había personajes que pedían a gritos ser creados (7).

Así irrumpe en la visión de Engel una concepción de la génesis del personaje, cuya naturaleza él mismo definiría años más tarde como aquel que “surge con sus propias palabras, sus propios pensamientos, formas estas [...] que yo usaba en ‘*Las paralelas se cortan*’ y en *El año perdido* y también la usó [Fernando] Tinajero en *El desencuentro*” (Viga 1985, 220). El “personaje (re)inventado” por Viga parece ser una estrategia de la memoria en la que el escritor tra(ns)duce los encuentros que ha tenido en su propia experiencia al *ser* de los personajes que ha creado en sus textos a partir de la “observación [...] de un gran número de personas que de repente se encontraron en un país o en países y en vidas completamente diferentes de las planeadas. Lo que me fascinó en esta observación era que algunas personas cambian profundamente y otras no cambian nunca” (Viga 2010, 9).

De esta manera, las formas de pensar y accionar de sus personajes se nutrían de las voces que Engel/Viga articuló a partir de sus propias vivencias y la evocación literaria de las mismas. Para Maurice Halbwachs (2004), la evocación de recuerdos sucede desde los marcos sociales (familia, religión, clase, etc.), es decir, desde un quehacer colectivo que se inscribe en las respectivas pretensiones de verdad con las que dicho colectivo social legitima su reconstrucción del pasado. En el caso de Viga, un marco social fundamental sería el espacio. Engel recuerda, a partir de la relación con el lugar y la gente que lo configura. Así, ausencia, dislocación y reencontro configuran el marco social específico desde el cual Viga enuncia. Para el sujeto que se ausenta o se traslada a otra realidad solo su recuerdo lo mantiene en ese lugar.

Halbwachs establece una interesante relación entre recuerdo y fidelidad del hecho acontecido. La aproximación al pasado implica una deformación en esa reconstrucción, que no puede reproducir el acontecimiento. Lo que se evoca/recuerda no es el acontecimiento histórico en sí, sino la experiencia significativa en torno a dicho evento histórico a través de una operación mental que comprende dos momentos: el recuerdo (evocación) de determinados puntos de referencia en la línea cronológica, en primera instancia, y la actividad racional mediante la cual —a través de la escritura en el caso de Engel/Viga— se asigna/construye sentido a dicho acontecimiento. Recordar está inscrito en el lenguaje como experiencia compartida de la vida, una estructura social que determina la manera de evocar los recuerdos. Pensar, hablar y recordar son tres categorías estrechamente ligadas en el concepto *Denken* de Heidegger (Gadamer 1992).

Al poco tiempo de asumir el llamado a escribir, Engel entra en conflicto con el laboratorio que en Colombia lo había empleado: “fui despedido por negarme a producir medicamentos que ahorraban en el ingrediente activo. En tal razón y por recomendación de un amigo me trasladé a Quito” (1995, 5). El escritor fortaleció así su visión humanista y la de su alter ego Viga. Recordar es en este caso asumir la voz literaria que durante el resto de su vida lo atravesaría.

Escribir aquello que se recuerda implica que el recuerdo se convierte en una paradoja, al perseguir la presencia de algo que está ausente. Paul Ricoeur entiende a la memoria como ese *algo* que se ubica entre dos ausencias: la ausencia de lo anterior (lo transcurrido/acontecido) y la ausencia que implica lo irreal (lo ficticio/narrativo). Aunque parece clara la diferencia de ambas, Ricoeur considera que las dos modalidades se superponen e interfieren en todo momento, debido a que recordamos en imágenes. Ello hará que lo anterior, lo acontecido en la vida de Engel, quede imbricado con lo narrativo de Viga.

El novel escritor y su familia —ya habían nacido dos hijas y un hijo— se trasladaron a Quito, en donde el escritor avanzaría en su actividad literaria, mientras se ganaba la vida como médico y docente: “aunque ya había logrado convalidar mi título de médico, con el pasar del tiempo trasladé todas mis actividades a la universidad y renuncié a mi consultorio privado. La Universidad Libre de Colombia me había otorgado en uno de los numerosos viajes que realicé a Bogotá el título de doctor *honoris causa* en Ciencias Políticas y Sociales” (3).

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Engel envió a Austria el manuscrito de su novela *Las paralelas se cortan*. Aunque gozó de buena aceptación por parte de una editorial austríaca, en la que el conocido romanista Oskar Maurus Fontana se desempeñaba como editor,

hubo de intervenir la mala suerte contra mi literatura, haciendo que el avión que traía el contrato se estrellara contra una montaña. Algún tiempo después y poco antes de que mi libro entrara en el proceso de maquetación, la editorial quebró; al igual que muchos otros escritores, me vi sin editorial. (5)

Estas vicisitudes no desanimaron a Viga. Pocos años más tarde, la editorial Paul List en Leipzig se interesó por sus obras y aceptó, en 1955,

publicar *Der Freiheitsritter (El caballero de la libertad)*,<sup>4</sup> una novela escrita en Colombia durante los difíciles momentos en que fuera despedido

[y que] surgió en una época en la que trabajé en un laboratorio farmacéutico y me hallaba muy infeliz. [...] Justo cuando pasaba por un mal momento, escribí un libro irónico y alegre que recreaba una versión moderna de Don Quijote al que incluso llamé Alonso Quijano. [...] fue la primera novela que se publicó y apareció en tres ediciones poco tiempo después de publicada [y] traducida al poco tiempo al checo y al rumano y tuvo varias ediciones de buen tiraje (6).

La creación/invocación de un personaje tan idealista como el propio Hidalgo de La Mancha se remite a la profunda creencia de Engel en el “bien”. Así, el personaje homónimo de su novela encarna la propia voz del autor, quien un tiempo después descubre la semejanza entre su propia persona y el personaje de Cervantes.

A este “arranque” literario le seguiría una larga lista de obras en narrativa, poesía, ensayo y teatro que Viga publicaría en editoriales de la RDA y del Ecuador entre 1955 y 1987. Aunque Engel dudaba de que estuviera completa, una lista hallada en su archivo recoge, de su puño y letra, los títulos de sus obras publicadas en alemán y castellano, así como de las traducciones que se hicieron.

### CONCEPTO Y FORMA EN DIEGO VIGA: ACONTECIMIENTO Y DEVENIR BIOGRÁFICO

Engel reacciona al *acontecimiento* desde la escritura. El *acontecimiento* o advenimiento es un evento o sucesión de hechos que irrumpen repentinamente en la “normalidad” de lo cotidiano. Leído desde la dramaturgia, puede ser interpretado como una incisión en el *tiempo-espacio* y, por lo tanto, una modificación de la realidad y sus dimensiones sociales, históricas y culturales. De tal irrupción, originada por causas determinadas, se derivan consecuencias que modifican la configuración del mundo y de quienes en él habitan. Una declaración de guerra, una invasión, un tratado, una fun-

---

4. La primera novela publicada bajo el pseudónimo de Diego Viga no fue traducida al castellano. Sugiero aquí un posible título en castellano (N. del T.).

dación, unas elecciones, una reforma económica, una protesta, son acontecimientos que alteran la realidad y la forma en que la misma es percibida. El nacionalsocialismo es para Engel/Viga un acontecimiento profundo que detona reacciones en el autor: huida, resistencia, exilio y escritura, estrategias que frente a lo vivido hablan del sujeto y su relación con lo acaecido.

El exilio físico y cultural del lugar de arraigo operó aquí como *acontecimiento detonante* y produjo en Engel/Viga, como en muchos otros judíos exiliados, un vacío existencial. Tal experiencia fue metaforizada por el arquitecto judío Daniel Libeskind en el diseño del Museo Judío de Berlín como el “Holocaust Void”: un corredor vertical que, con veinte metros de altura, y a modo de senda infinita hacia un agujero negro en lo alto de la construcción desprovista de ventanas o luces, recrea la sensación de incertidumbre que implica el desarraigo (Schneider 1999).

Para Kais Marzouk El-Ouarichi (1991, 1), la importancia del acontecimiento no radica en la existencia misma de este, ya que “el acontecimiento en sí no existe más que como accidente o catástrofe [y] está a menudo desprovisto de un sentido común”. Walter Benjamin (s.a., 3) aclara que “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”. Para El-Ouarichi (1), el acontecimiento trasciende en la medida en que “las fuerzas sociales no dejan de intervenir para darle el sentido que corresponde a sus intereses inmediatos o lejanos”. Surge entonces el recuerdo del acontecimiento en el lugar del acontecimiento y con ello el reencuadre de la mirada del escritor.

Al mirar el pasado desde la narración es necesario recordar que los sucesos del pasado —acaecidos y desaparecidos en el tiempo— son invocados con la palabra desde el presente. Nosotros no vamos al pasado, el pasado viene a nuestro encuentro. Viga no escribe desde la nostalgia, escribe desde su presente, que interpela lo acontecido, ya sean acontecimientos públicos como el *Bogotazo*, o experiencias íntimas como los viajes que realizaba:

La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado solo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad. “La verdad no se nos escapará”; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (La buena nueva, que el historiador, anhelante,



aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío). (Benjamin, s. a., 2)

El acontecimiento es (re)construido por el lenguaje narrativo desde una cierta “liminalidad”, un lugar ambivalente en el que no se presentan las cosas como son/fueron, sino como pueden haber sido. La narración del acontecimiento no persigue lo certero, sino lo posible.

Es desde el lenguaje y sus narraciones que, en la (re)construcción lingüística del mundo, el acontecimiento *real* se torna en acontecimiento *posible*. La distancia/desviación entre lo *real* y lo *posible* se vuelve así un campo de tensión que reclama una negociación de sentido. La ficción en el relato no es en ningún momento una “traición” a lo real del acontecimiento, sino una provocación a los presupuestos establecidos en torno a un acontecimiento determinado. Una operación en la que lo real-histórico no es negado, sino utilizado como sustancia para generar —desde lo liminal— preguntas de reexistencia.

Tomás Eloy Martínez, autor de importantes novelas de base histórica (*Santa Evita, Las memorias del General, El sueño argentino, Ficciones verdaderas, El vuelo de la reina, Las vidas del General, El cantor de tango, La otra realidad, Purgatorio*) reconoce que sus obras

son novelas tejidas sobre el bastidor de la historia, de ciertos personajes históricos, pero no pretenden una reconstrucción prolija o fiel de los hechos. Por supuesto que hay una investigación periodística, porque para poder mentir bien, hay que saberlo todo. No se puede mentir sin saber. [...] Novela significa licencia para mentir, para imaginar, para inventar.

Así es posible distinguir cómo la noción moderna de *verdad comprobable* históricamente se ve desestabilizada/interpelada, por las posibilidades que brinda lo imaginativo, lo posible, aquello que encierra el concepto performático *what if*. Para Eloy Martínez, se trata además de un lenguaje estratégico:

en este caso, para crear un efecto de verosimilitud superlativa, uso las herramientas del periodismo: entrevistas, cartas, guiones, pero falsos. Hay gente que aparece ahora diciendo que sabía que el cuerpo de Eva Perón estuvo detrás del cine Rialto. Pero yo recuerdo perfectamente el momento en que salí de un almuerzo en casa de unos amigos, y les dije: “Detrás del telón de este cine —que era un cine, obviamente, de

los años 30 o 40— voy a meter el cuerpo de Eva”. Nunca estuvo ahí. Tampoco hubo copias del cadáver de Eva Perón.

El acontecimiento real entra en tensión con el acontecimiento liminal, no acontecido, pero posible. La narrativa no da cuenta de lo que sucedió, sino de lo que pudo haber sucedido.

## ESCRIBIR DESDE LA CONDICIÓN DE “DISLOCADO”

Engel/Viga se apoya en dos aspectos centrales de su vida para sobrellevar el acto de violencia contra su condición de judío: su familia y el entorno geográfico y cultural que lo adoptó. Así, por ejemplo, en una de sus primeras novelas, *El año perdido*, aborda como variaciones de un mismo tema el exilio y su correspondiente desorientación. La dedicatoria del mencionado libro no podría ser más esclarecedora acerca de las implicaciones del exilio y la relación con Colombia y Ecuador:

Dedico este libro, modesta contribución al entendimiento entre los seres humanos, a la República del Ecuador, que en muchas oportunidades ha sido refugio de los perseguidos; a la República de Colombia que me recibió en las horas más amargas de mi vida, y a la Universidad Central que me brindó la oportunidad de enseñar a la juventud. (Viga 1963, 6)

Durante toda su vida y actividad literaria, su esposa sería su apoyo incondicional y crítico a la vez. Así, “la mejor y la más hermosa mujer que jamás había conocido en mi vida” (1995, 5) era además quien ejercía sobre su obra una cierta crítica literaria y además se desempeñaba por momentos como una suerte de editora. Engel/Viga

se levantaba a las cinco de la mañana, generalmente a escribir y mi madre siempre era su mayor crítico y [así] leía y volvía a escribir mi madre en máquina lo que él había escrito o mal escrito; mamá le corregía, papá volvía a escribir y mamá reescribía. [...] Mi mamá era una persona brillante y creo que era la mayor crítica de mi papá, lo cual a veces causa dificultades [...] mi padre tuvo un día un ataque tremendo de furias porque mi mamá al leer su libro, alguno de los párrafos, no le gustó y lo cambió totalmente, lo cual cuando mi padre relejó saltó al tumbado, [...] era porque era crítica y era muy realista. (Pienknagura 2012)

En Engel/Viga se hace evidente una adopción cultural que no se limita a las vivencias que el escritor experimenta en diálogo con la cultura andina que lo recibió. Una condición que configuró su obra literaria y lo acercó a importantes escritores ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX como Alfredo Pareja Diezcanseco, Francisco Proaño Arandi, Edmundo Ribadeneira, Nelson Estupiñán Bass y Jorge Icaza, entre otros. La amistad entre Engel/Viga e Icaza llevó al escritor judío a escribir una semblanza del narrador ecuatoriano plasmado en la novela *Mauricio Tolentino en espejo cóncavo*, publicada en 1987. Acerca de la relación de ambos escritores, Teresa Pienknagura recuerda que

Jorge Icaza y su esposa venían a mi casa invitados por mis padres, y mis padres iban seguramente a la casa de ellos [...] recuerdo una relación muy amistosa. Jorge Icaza era muy especial, de un humor extraordinario tanto que sé que alguna vez mi padre le dijo: ¿por qué no escribes algo jocoso? Pero yo personalmente no conocí tanto a Jorge Icaza porque yo era una chiquilla, pero era un hombre muy divertido y muy querido para mi padre. [...] Sé que Jorge Icaza estimaba muchísimo los trabajos de mi padre, igualmente mi padre enaltecía los trabajos de Jorge Icaza. (2012)

El escritor es desplazado al exilio y adopta un nuevo entorno geográfico, cultural y literario. Si “la patria es el lugar que me hace feliz”, es esta misma felicidad la que le permite a Engel/Viga construir una nueva patria que sustituya a su Viena natal. La nostalgia da paso a una nueva patria:

tiene que haber habido nostalgia, pero en el principio me daba a mí la impresión de que Viena quedó lejos. El Ecuador se transformó en su patria, el lugar donde fue muy bien recibido, muy querido. Mis padres eran sumamente felices en el Ecuador. Muchísimos años más tarde, cuando tuvieron mejor posibilidad, volvieron a Viena, [...] tuvieron alguna reunión con la gente que se graduó con mi padre en la universidad, y creo que no les quedó un sentimiento de resentimiento. (Pienknagura 2012)

Esta nueva relación cultural modificó lentamente su lengua literaria. Aunque Diego Viga publicó inicialmente en alemán (novelas), poco tiempo más tarde lo hizo además en Ecuador y en castellano (cuentos). Siguiendo a Gadamer, sería posible explicar el uso del castellano como lengua literaria, pues la experiencia a la que se ve expuesto Engel/Viga es vivida/mediada en castellano. El sentido que de dicha experiencia se desprende es construido y sobre todo negociado en relación con el otro

y a través del diálogo desde el lenguaje, que es el *cómo* del encuentro con el otro: “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Gadamer 1992, 151).

En Leipzig es la editorial Paul List la que lo acompañó hasta que la disolución de la RDA provocó su desaparición. En un tono de nostalgia, Engel/Viga dice al respecto:

con el fin de la RDA las editoriales de ese país desaparecieron, haciendo que mis libros queden abandonados. Espero que en algún momento sean redescubiertos, pues he visto que los libreros venden ejemplares usados a precios superiores a aquellos que correspondían al libro nuevo [...] tengo la esperanza que las dieciocho novelas que he publicado vuelvan a cobrar vida. Mientras eran reimpresas hubo siempre ediciones sucesivas que se agotaban con relativa velocidad. Aunque las casas editoriales de la RDA en las que publiqué han desaparecido, no pierdo la esperanza. (Engel 1995, 11)

La voz de Engel/Viga gozó de buena aceptación por parte de importantes escritores e intelectuales de Europa. En el archivo personal del escritor es posible ver parte de la correspondencia que mantuvo con figuras de la época como Sigmund Freud, Thomas Mann, Eli Rubin, Jorge Luis Borges, entre otros.

Diego Viga desarrolló a lo largo de su obra un complejo diálogo intercultural que entretendió sus vivencias europeas con las que experimentó en Sudamérica. Así, las voces de perseguidos y excluidos de una y otra geografía se encontraban en un género que el mismo autor definía como *novela de viajes*. De esta forma, el carácter errante de la cultura judía daba forma a una mirada que, desde el propio exilio, sugería una condición universal del ser humano perseguido que el autor volcaba sobre los distintos personajes que creaba. Un claro ejemplo es la novela *Las paralelas se cortan*, que narra la vida de una serie de personas jóvenes que viven en la primera parte del texto en Viena y en Berlín y en la segunda parte habitan en distintas regiones del mundo como Túnez, Inglaterra, Colombia, Ecuador y también los Estados Unidos:

lugares en los que yo había visitado distintos congresos científicos. Para narrar la novela relaté con monólogos interiores los distintos “héroes” de diferentes orígenes étnicos que habían sido perseguidos y convertidos en prisioneros políticos. Trasladados a mundos diferentes, algunos se transformaban completamente, otros permanecían exacta-

mente igual, unos se acoplaban al cambio, otros no lo lograban, unos pocos llegaron incluso a ser felices. (5)

Viajar implica un ejercicio de distanciamiento y reencuentro de la persona con el Yo. Así, Engel/Viga revisa en un momento de su autobiografía los viajes que a lo largo de su vida realizó como médico, como escritor o simplemente como padre de familia. Tal recuerdo se reconstruye desde el instante mágico que surge poco antes de partir de Montevideo a Europa en el encuentro con una gitana que

me tomó sorpresivamente la mano anunciándome que [...] cruzaría el océano muchas veces. Esto no se lo creí, puesto que tenía la esperanza de poder quedarme en Europa. La gitana volvió a acertar: crucé el Atlántico tres veces en barco y diez veces volé de Ecuador a Alemania y de regreso. En algunas ocasiones visitaba congresos internacionales, en otras visitaba a mis editores y una vez volé con mi esposa alrededor del mundo: España, Francia, Alemania, Austria, Rusia, India, Tailandia, Hong Kong, Japón, Alaska, Estados Unidos (Chicago y Miami), Canadá y de regreso a Quito. (9)

Resulta esclarecedor que, en el relato de la memoria personal, Quito se torna en lugar de origen/pertenencia al que el autor “regresa”. Esto confirma la idea de la adopción de su nueva patria y que Edmundo Ribadeneira describe así: “Mucho y largo sería hablar de Paul Engel, Diego Viga, nacido en Viena [...] avencinado en Colombia, residente en Ecuador desde 1950 y desde 1964, ecuatoriano por adopción” (1985, 6). A la filiación geográfica y cultural Ribadeneira le agrega la aceptación literaria que el gremio le profesara a “este compatriota meritísimo, nuestra enhorabuena cordial y una calurosa bienvenida a la Colección [Básica de Escritores Ecuatorianos, la] más representativa de las letras nacionales” (6).

Los relatos de Viga se componen de historias “locales” ambientadas en Colombia y Ecuador, en las que entreteje hechos históricos reales con su propia autorreferencialidad. Viga despliega parte de las experiencias traumáticas de Engel: la persecución nazi, la huida. Desde el relato en tono histórico que, a diferencia de la novela histórica, no hace referencia alguna a datos, personas o situaciones específicas del plano de realidad,<sup>5</sup> Viga se pregunta

---

5. Sugiero mirar la reconstrucción ficcional/real que del momento histórico hacen ciertos escritores como Sergio Ramírez, en *Margarita está linda la mar*, o William Ospina, en *Ursúa*.

por lo oscuro en el ser humano. En un complejo juego dialéctico tal condición perversa, situada en un contexto histórico determinado, trasciende la especificidad temporal-espacial para preguntar por lo humano en el *Mensch*.<sup>6</sup>

Si bien la narrativa de Viga se caracteriza por un tono realista, que sitúa las acciones de sus personajes en contextos específicos y relativamente reconocibles para el lector, parecería que se hace recurrente en el subtexto la pregunta por ese *Mensch*. Para Eagleton, el subtexto

se mueve en el interior del libro, visible en ciertos puntos “sintomáticos” de ambigüedad, evasión o exagerada insistencia, y que nosotros como lectores podemos “escribir” aun cuando no lo haga la novela. Todas las obras literarias contienen uno o más de esos subtextos, y en un sentido se les podría llamar el “inconsciente” de la obra. La perspicacia de la obra [...] se relaciona íntimamente con su ceguera: lo que no dice y cómo no lo dice pueden ser cosas tan importantes como lo que efectivamente expresa. Lo que parece ausente, marginal o ambivalente puede proporcionar una pista decisiva sobre sus significados. (1988, 116)

La novela *Las siete vidas de Wenceslao Perilla*, definida por el mismo Viga como “una novela policial”, narra la historia de un personaje oscuro, “un pobre diablo cuya vida ha tomado un curso fuera de lo común: él redacta y falsifica un título de abogado y obtiene, sorpresivamente, una cantidad notable de clientes” (Engel 1995, 7), quienes tienen alguna deuda con la justicia, frente a lo cual Perilla les pinta el peor de los escenarios, recomendándoles desaparecer en algún escondite en donde son asesinados por alguien contratado para tal efecto por Perilla. Las víctimas son de una diversidad inusual y reflejan la mirada humanista de Engel/Viga: un extranjero de origen árabe a quien se le prometió que sería enviado de regreso a su país, la propietaria de un prostíbulo, un homosexual, el propietario de una diminuta mina de carbón, entre otros; todos ellos terminan engañados por el abogado, quien logra que sus asustados clientes le hagan un poder sobre todos sus bienes. El falso abogado se pone así frente a los negocios de sus víctimas. Lo interesante de la novela radica en la decisión

---

6. *Mensch* proviene del vocablo jidisch *mentsh* y transitó hacia el alemán durante la Edad Media. Su sentido original se entiende como “una persona íntegra y de honor”. En una suerte de ética universal, Leo Rosten (1968) lo define así: “*mensch*” is “someone to admire and emulate, someone of noble character. The key to being ‘a real mensch’ is nothing less than character, rectitude, dignity, a sense of what is right, responsible, decorous”.

de Engel/Víga por incluir a su propia persona en la historia. Así, Perilla se enamora de la mujer de un médico judío de origen austríaco, quien ha perdido el examen de revalidación de su título de doctor y a quien Wenceslao le “tramita” fraudulentamente un nuevo examen y un dudoso proceso de equiparación del título. En su autobiografía, el escritor deja en claro su posición al respecto señalando que se trata de

una propuesta que al médico no le gusta para nada, [Perilla] intenta ocupar el rol del médico en el consultorio y con la mujer de este. ¡Obviamente, una locura! La atractiva mujer emplea su astucia para hacer que el falso abogado y asesino sea arrestado en su propiedad. A esta detención le sigue un juicio extremadamente largo en el que Perilla se defiende con mucha habilidad. (8)

El personaje de Perilla está inspirado en un personaje real que tras haber sido detenido y esperar su juicio, aprovechó la revuelta que se desató en abril de 1949 con el asesinato del líder político y candidato a la presidencia, el doctor Jorge Eliécer Gaitán,<sup>7</sup> para escapar e intentar huir. La policía lo arrestó y su juicio se extendió de tal manera que nunca recibió sentencia y finalmente murió en la cárcel. La realidad y la ficción se alinean de tal manera que Engel/Víga llega incluso a sorprenderse con el carácter premonitorio de su novela:

Durante el juicio yo ya vivía en Ecuador. La novela sin embargo ya había sido escrita. Mi hermano Walter Engel —nacido un año después de mí—, un talentoso pintor y afamado crítico de arte primero en Colombia y después en Canadá, vivía por aquella época en Bogotá y me enviaba cartas y recortes de prensa con el estado del juicio. ¡Casi todo había sucedido tal como yo lo había vaticinado en mi narración! (1995, 8)

Constan en la vasta bibliografía de Diego Víga otros libros, entre los cuales se destacan novelas históricas como *Los conquistadores*, que aborda el territorio de lo que hoy en día se conoce como el Ecuador y que perteneció

---

7. El *bogotazo* impresionaría de manera especial a Engel/Víga, quien describiría el acontecimiento posterior al asesinato de Gaitán como una revuelta en la que “la mayoría de edificios públicos fue incendiada. El ejército intervino muy tarde y así no pudo evitar el asesinato de 2000 personas. Durante el levantamiento popular fueron atacadas las cárceles y liberados muchos de los presos” (Engel 1995, 9). Posteriormente, Engel/Víga escribiría una novela inédita titulada *1949*. El manuscrito reposa en el archivo del escritor.

casi en su totalidad al Imperio inca del Tahuantinsuyo, invadido por la conquista española. Viga inicia su narración con el momento en que un conquistador español somete y esclaviza a los habitantes originarios. El relato se extiende hacia los designios que la suerte le depara a sus “descendientes ‘blancos’ (un color que, en muchos casos, se vuelve dudoso)” (Engel 1995, 10), a los mestizos y a los indios contemporáneos, así como a la “conquista” de buena parte de las tierras que pertenecían a la población ancestral indígena y que desde la década de 1960 son pretendidas por compañías petroleras. Así, Engel/Viga sugiere un *continuum* del poder colonial moderno que se extiende desde la invasión de 1492 hasta el *boom* petrolero.

Entre los apuntes que dejó Engel/Viga están unas pocas líneas en las que el escritor se refiere a otras dos novelas de su producción, abordadas ambas desde perspectivas completamente distintas: *Mauricio Toledano en espejo cóncavo* (Quito: El Conejo, 1987) y *Ankläger des Sokrates. Roman aus dem alten Athen (El acusador de Sócrates)*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1987). La primera se publicó exclusivamente en castellano y se inspira en la figura de Jorge Icaza, “el más representativo novelista del Ecuador. Aunque usé muchos de los aspectos de Icaza en el personaje de mi novela, modifiqué otros [...] cambié el género de su hija extramarital por el de un hijo varón. Para ello solicité a su amada e inteligente viuda el respectivo permiso” (1995, 8). Estas dos novelas de Engel/Viga pueden ser leídas como los dos grandes puntos desde los cuales convergen las aproximaciones temáticas de Engel/Viga: lo local versus lo universal.

Viga supo desarrollar así las estrategias para transitar en su narrativa en y desde los ámbitos de la modernidad europea y su par andinoamericana. Si *Mauricio Toledano* estuvo pensada y escrita desde y para el Ecuador, su última novela, *El acusador de Sócrates*, publicada en Alemania y únicamente en alemán, es un retorno al pensamiento universal desde donde Engel/Viga propone una profunda revisión histórica y filosófica del personaje central, el acusador, de quien, “más allá de la ejecución de la sentencia a muerte de Sócrates, muy poco se ha dicho en la literatura. Considero a los despreciados sofistas significativos profesores de pensamiento y portadores del progreso” (8). El interés por la filosofía griega puede ser rastreado en trabajos anteriores de Engel/Viga. Así, por ejemplo, en *Catorce ensayos* sugiere que Sócrates “bajó del cielo la investigación de la naturaleza y la hizo humana” (1985). Si en *Mauricio Toledano* la especificidad del relato se apoya en los hitos biográficos de su gran amigo Jorge Icaza, el *Acusa-*



*dor de Sócrates* retoma el debate por la perspectiva universal y humanista. La mencionada antología que además de reunir ensayos con temas como Maimónides, filosofía medieval, Cervantes y Shakespeare, Mozart y Sigmund Freud, Darwin y la bomba atómica, aterriza en las preguntas literarias: *La novela que vive el novelista*, *Algunos apuntes sobre la novela histórica* y *¿Para quién escribimos?*

Esa tensión entre lo local y lo universal la resuelve Viga con la pregunta por la identidad personal de sus personajes. Su novela *Odisea a la selva* aborda los ámbitos de la identidad en un contexto amazónico ecuatoriano. Engel/Viga entiende a esta novela como una obra “íntimamente relacionada con mis propias experiencias”. Aquí el viaje en su sentido más trascendente es la metáfora para abordar los aspectos psicológicos de sus personajes. El libro relata la vida de dos hermanos gemelos [“en el plano real se trataba de una sola persona”] que provienen de la selva y pertenecen a la nacionalidad indígena conocida como *shuar*, “cuya población —presente en Ecuador y Perú— es estigmatizada como cazadores y reductores de cabezas conocidos en su lengua como ‘tzantzas’, obtenidas de los cráneos de los enemigos vencidos”. La novela reconstruye desde la ficción la relación de los gemelos con su padre, con la religión católica y su obra educativa, con las ciudades como simulacros de progreso, entre otros aspectos sociales y económicos de la realidad que lo rodea:

El cuadro de estos dos hermanos me era muy familiar, él era mi estudiante en la Facultad de Medicina de la Universidad Central en Quito. Era más inteligente que los hijos de los indígenas “civilizados” que provenían de la Sierra central del Ecuador, lo que se debía seguramente a una dieta mucho más rica en proteína animal que lo que se acostumbraba a ingerir en la población indígena —él se beneficiaba obviamente del ganado que su padre criaba en la Amazonía. (1995, 12)

Al igual que en su vida, lo latinoamericano y lo europeo se reencontran, pero en la clave en que el mismo autor lo vivió. Así, el europeo es rescatado por el ecuatoriano de la desorientación producida por el exilio y el desarraigo: “Puesto que hablan castellano a la perfección, [los gemelos] se desempeñan como guías turísticos en la espesa selva en la que ningún extranjero sobrevive sin un guía” (14). Para ello, Diego Viga desarrolla una estrategia narrativa: el profesor universitario de la Facultad de Medicina en la que estudia uno de los hermanos es al mismo tiempo el

narrador omnisciente. Así, escritor, personaje y narrador se funden en una tríada narrativa en la que lo ficcional y lo real diluyen sutilmente las fronteras que los definen. El profesor-narrador vive, piensa y dice aquello que Engel/Viga lleva en su existencia. Así, en la segunda parte de la novela, cuando el profesor se entera en el diario de un deslave en la carretera que va al Oriente y en el que un bus lleno de indígenas cae al abismo matando a todos sus ocupantes, descubre con horror entre los nombres de los fallecidos el de uno de los hermanos gemelos, su dolor es inmenso. A medida que el relato avanza, la voz de Engel/Viga recoge en su cobertura fragmentos de la prensa del momento. Así, cuando el profesor-narrador cree reconocer frente a su casa al estudiante fallecido e instantes después se percató de que se trata del hermano gemelo, se introduce la presencia de los medios de comunicación, los que señalan al hermano sobreviviente como el principal agitador de las protestas contra la petrolera que ha construido la carretera a través de la selva. El accidente ha probado lo mal ejecutada que estaba esta construcción. La forma en que Engel/Viga incluye esta voz intertextual supera el simple ejercicio de una transferencia del plano real al plano narrativo. El autor asume así una voz crítica del sujeto común frente al poder hegemónico del Estado-nación y su retórica de progreso, atravesada por la corrupción.

Diego Viga se pregunta en la novela por la relación cuasi-trágica entre Occidente y el universo amerindio. Así, para uno de los hermanos, guiar a turistas es un acto de traición y lo mejor sería mantener a los blancos alejados de esta tierra. Aun así, la paga es muy buena, por lo que es posible ahorrar un buen dinero en las vacaciones. Es así como el hermano sobreviviente acepta guiar a una dama que había sufrido un terrible accidente que le impedía moverse con facilidad. La extranjera resulta ser una persona simpática y agradecida. No se trata de una joven atractiva, sino de una mujer de pelo blanco con un dulce semblante. Ella habla inglés, aunque su lengua materna es el alemán. Hace muchos años que vive en Chicago, a donde llegó huyendo de su natal Viena, en donde corría peligro, pues es judía, una condición que al guía indígena no le significa nada. Ambos encuentran simpatía en el otro. El resultado de este encuentro es que ella lo invita a Chicago para que él continúe sus estudios.

Años más tarde el indígena, recibido como médico, regresa finalmente a su tierra, en donde espera poder aplicar sus conocimientos en bien de su pueblo. La mujer austríaca es un alter-ego ficcional del mismo Diego Viga:

En realidad fui yo quien [...] le ayudó para salir adelante. Logré recomendarlo para un puesto como asistente de investigación de un importante endocrinólogo. [...] decidí ayudarlo a él y a su esposa y a sus hijos facilitándoles un dinero. [...] Él y yo nunca habíamos realizado esta odisea pero muchos de los elementos los había tomado de un largo viaje que hice con mi mujer alrededor del mundo. En mi novela lo había hecho regresar a su comunidad, algo que constaté años más tarde cuando me lo encontré frente al Hospital Universitario en Quito. Le obsequié un ejemplar de la novela y un tiempo después [...] me supo señalar que “yo en la vida real soy mucho más salvaje que lo que usted menciona en el libro”. [...] Él es el recuerdo más interesante y grato que tengo de mis estudiantes de medicina. Afortunadamente la historia del hermano y su trágica muerte eran tan solo un invento mío. [...] Muchas de las cosas que mi personaje vivía en el libro eran en realidad experiencias mías. (1995, 12)

Los pocos apuntes que Engel/Viga deja acerca de su vida y su obra permiten trazar los distintos puntos de la cartografía que entreteje su vida con su escritura, aquellos instantes en los que Engel le presta a Viga fragmentos de sus vivencias y este los convierte en fragmentos de su narración, una voz cargada de profundos sentimientos; la literatura de ficción de Engel/Viga está marcada por el amor a la vida. Así, en el *Año perdido*, el autor inicia con el vacío inasible que produce la muerte: “Año Nuevo... Rosh ha shaná... Ya no hay rosh ha shaná para mí desde que Dios... desde que mataron a mi madre” (Viga 1963, 7).

Si la muerte y la salvación de la misma implican el punto de partida de la escritura de Engel/Viga, la misma muerte se vuelve punto de llegada en el que se anula finalmente la escritura. Así, los apuntes de una autobiografía inconclusa e inédita consolidan el encuentro entre ficción y realidad. El tono que Engel/Viga desarrolla a lo largo de su vida le sirve finalmente para hablar de sus últimas vivencias con la misma vitalidad con la que lo hicieran sus personajes. Tras la muerte de su esposa a inicios de los años 90, Engel/Viga concluye su autobiografía en un tono melancólico:

Aunque mis dos hijas son extremadamente amorosas conmigo —ambas viven en Quito— y mi hijo Juan me llama semanalmente desde Chicago, preocupado por saber cómo me va, no he logrado encontrar el ánimo para escribir más que una insignificante novela histórica y poco después de la muerte de Seppl el único poema que he publicado en mi vida, para mi asombro en castellano, lo titulé: “Vivencia junto a su tumba”. Se publicó en *Letras del Ecuador*, órgano literario de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. (Engel 1995, 12).

## CONCLUSIONES

La vida y la obra de Paul Engel/Diego Viga son dos dimensiones estrechamente conectadas en torno al acontecimiento personal e histórico. La voz del escritor entreteje la propia vida con los artificios de la narrativa de ficción. Los sucesos se narran como detalles que transitan entre ambas dimensiones; un ejercicio que se ampara “en el derecho a la subjetividad, el autor de la novela juzga a la historia desde su propio punto de vista que será el de su propio tiempo y de sus propias convicciones” (Viga 1985, 222). Así Engel/Viga define, por un lado, el derecho que tiene la voz del autor, y por el otro, una postura específica ante la historia, la cual solo tiene sentido en la medida en que el sujeto la viva, la habite como una historia que, al ser suya, puede y debe ser narrada.

Esta postura surge en Engel/Viga con el exilio y se prolonga a lo largo de su obra en una propuesta narrativa que intenta rescatar el espíritu de bien en el ser humano. Tal compromiso se expresó en muchos casos en personajes subalternos, marginalizados por las contradicciones sociales del capitalismo que Engel/Viga nunca nombra con su apellido, pero cuyos efectos de discriminación y empobrecimiento describió de manera precisa. Los personajes que creó para tal efecto son casi incontables. Entre los más interesantes están, sin duda alguna, los de José Cabascango y Silvia Quintanilla (*Ascenso sin oportunidad*, Leipzig, 1982), cuyas clases sociales opuestas —él, un joven indígena; ella, de la clase alta local— señalan las contradicciones sociales de un país atrapado entre la riqueza del petróleo y la pobreza extrema de los grupos desfavorecidos. La forma en la que esta novela narra las injusticias sociales le valió a Engel/Viga una condecoración —la medalla de oro de la asociación de escritores de la RDA— concedida ese mismo año durante su visita a Leipzig.

La obra de Engel/Viga abre posibilidades para aproximarse al exilio que supuso la persecución judía por parte del III Reich y las estrategias de supervivencia para hallar en nuevas geografías el cobijo que supone una *patria cultural* como la que el escritor encontró en Ecuador. El exilio genera un vacío inconmensurable que la literatura acusa por momentos e intenta transformar en lenguaje literario. Erich Hackl (2007, 1) define la condición del exiliado como la de un sujeto que habita “un centro que, desafortunadamente permanece vacío”, el sentido le es arrebatado. El exi-

liado no busca retornar, busca comprender. Una salida es la escritura, a través de la cual Engel/Viga se pregunta por la naturaleza humana, por lo generoso y por lo malvado. Es la palabra escrita la que le permite al escritor de exilio acercarse a ese centro vacío.

Gadamer entiende nuestra existencia en el mundo como una experiencia del mundo en el lenguaje. Desde el lenguaje del escritor surge la imagen del mundo. El sujeto que habla o escribe es parte de lo dicho, de lo escrito, no puede separarse, no puede distanciarse. Un buen ejemplo es el traductor, quien no puede simplemente trasvasar palabras de una lengua a la otra, sino que se ve obligado a (re)construir los sentidos que el lenguaje implica. El sujeto traductor es entonces parte de la traducción. El sentido de la experiencia de Engel es reconstruido en la escritura de Viga.

Así, lo innombrable se vuelve recordable y, en algún momento, pronunciable. En el caso de Engel/Viga, el exilio es además cultural y lingüístico y lo mantuvo al margen de la literatura germánica canónica, pues “fue considerado escritor español o latinoamericano [...] finalmente se le exilió de su lengua obligándolo a publicar la mayoría de su obra en castellano” (Hackl 2007, 1), una estrategia que le permitió al médico austriaco, Paul Engel, renacer en la piel del escritor Diego Viga. El conocimiento del mundo y el lenguaje van de la mano. Nos apropiamos de las cosas del mundo, lo hacemos apropiándonos de las palabras que nombran las cosas. El lenguaje cumple la función de “representar y comunicar un mundo, aparentemente objetivo” (Gadamer 1992). Es así como Diego Viga adoptó una cultura y una lengua que le permiten hablar de sus vivencias, de su relación con el *acontecimiento*.

La relación entre la historia [del acontecimiento] y el relato que da cuenta de la misma ha sido abundante y muy fructífera a lo largo de la literatura. Ya sea la novela histórica, el relato o la crónica de acontecimientos presenciados o la ficción de base histórica, la literatura de ficción ha sido uno de los ámbitos desde los cuales el lenguaje ha abordado al acontecimiento. Si la historia “oficial” se preocupa por aquellos grandes relatos concebidos para vertebrar a partir de los “grandes” acontecimientos y hasta el fin de los tiempos la identidad de lo que Anderson llama la “comunidad imaginada”, la memoria —convertida en complemento, no necesariamente en oposición— será la encargada de recuperar para la comunidad los “pequeños” acontecimientos, olvidados o ignorados por la historiografía clásica. Según Walter Benjamin, “el cronista que narra los

acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”.

Si bien Diego Vega publicó bajo su autoría cerca de cuarenta libros, son muy escasos los textos que abordan su obra. En el rastreo que hice de posibles títulos que asuman este desafío, solo me fue posible encontrar la biografía que del autor hace Dietmar Felden en el ya mencionado libro. Aunque se trató de un autor prolífico, bastante difundido entre Ecuador y Alemania, no se han hecho análisis exhaustivos de su obra. A fines de la década de 1990 se realizaron, en la Universidad de Sevilla, las II Jornadas de Filología Alemana en la que una de las charlas magistrales, a cargo del profesor Jaime Cerrolaza de la Universidad Complutense de Madrid, se tituló “Sobre el apareamiento de una nueva literatura alemana en el exilio latinoamericano: el caso Diego Vega”. En septiembre de 2011 me contacté con el Programa de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid en la que durante décadas había investigado y enseñado el profesor Jaime Cerrolaza. Lamentablemente Cerrolaza ya había fallecido y nadie pudo hallar los apuntes de esa charla. ☞

## Lista de referencias

- Benjamin, Walter. s.a. [1942]. “Sobre el concepto de historia”. Traducido por Bolívar Echeverría. Documento digital. [www.archivochile.com](http://www.archivochile.com).
- Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada. 1750-1816*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Césaire, Aimé. 2007. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Eagleton, Terry. 1988. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Eisenbürger, Gert. 2010. *Zuflucht in Quito: Lilo Linke und Paul Engel (Diego Vega) integrierten sich schreibend in Ecuador*. <http://www.ila-web.de/archiv/2010/337inhalt.htm>.
- Eloy Martínez, Tomás. “Novela significa licencia para mentir”, entrevistado por Juan Neyret. Universidad Nacional de Mar del Plata. Documento digital.
- Engel, Paul. 2011 [1995]. *Unos pocos incluso llegaron a ser felices (Manche werden sogar glücklich...)*. Autobiografía inédita de Paul Engel (Diego Vega). Traducido por Alex Schlenker. Quito.
- Felden, Dietmar. 1987. *Diego Vega*. Leipzig: Hirzel Verlag.
- Finkielkraut, Alain. 2001. *La ingratitud. Conversaciones sobre nuestro tiempo*. Barcelona: Anagrama.

- Gadamer, Hans Georg. 1992. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hackl, Erich. 2007. “Zur Rechten Zeit, Aufforderung, endlich Diego Vega wahrzunehmen”. *Zwischenwelt* 24, 1-2, octubre.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Koebner, Thomas, et al. 1986. “Prefacio”. En *Das jüdische Exil und Andere Themen*, Exilforschung, ein internationales Jahrbuch / hg. Im Auftrag d. Ges. für Exilforschung. Edition Text + Kritik, Band 4.
- Marzouk El-Ouarichi, Kais. 1991. “Acontecimiento”. Universidad de Fez. Documento digital.
- Peña-Ardid, Carmen. 1999. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pienknagura, Teresa. 2012. Entrevista realizada por Alex Schlenker, 1 de septiembre.
- Ribadeneira, Edmundo. 1985. *Prólogo*. En Diego Vega, *Catorce ensayos*. Colección Básica de Escritores Ecuatorianos. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rosten, Leo. 1968. *The Joys of Yiddish*. Londres: W. H. Allen Ltd.
- Stam, Robert, y Alessandra Raengo, editores. 2004. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Blackwell.
- Schlenker, Alex. 2020. *Working paper #32: Publikationsliste Diego Vega*. [https://www.academia.edu/45051138/WORKING\\_PAPER\\_Nr\\_32\\_Publikationsliste\\_Bibliograf%C3%ADa\\_Diego\\_Vega](https://www.academia.edu/45051138/WORKING_PAPER_Nr_32_Publikationsliste_Bibliograf%C3%ADa_Diego_Vega).
- Schneider, Bernhard. 1999. *Daniel Libeskind, Jewish Museum Berlin*. Munich: Prestel Verlag.
- Vega, Diego. 1963. *El año perdido*. Quito: Editorial Universitaria.
- . 1985. “La novela que vive el novelista”. En *Catorce ensayos*. Colección Básica de Escritores Ecuatorianos. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2010. Entrevistado por Patricio Viteri Paredes.
- . 2012. *El pintor del Rey y otros cuentos*. Quito: La Palabra Editores.
- Viteri Paredes, Patricio. 2010. “Introducción”. En Diego Vega, *El pintor del Rey y otros cuentos*. Quito: La Palabra Editores.
- Weilbauer, Arthur. 1975. *Los alemanes en el Ecuador: Estudio histórico*. Quito: Colegio Alemán.

## Aproximaciones a la poesía quechua peruana

*Approximations to Peruvian Quechua Poetry*

**CARLOS HUAMÁN\***

CIALC-UNAM

Ciudad de México, México

humanlopez@yahoo.com.mx

<https://orcid.org/0000-0003-0998-4811>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.3>

Fecha de recepción: 6 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2021



\* Este artículo fue escrito como parte del desarrollo del proyecto PAPIIT IN 402319, Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas, de la DGAPA-UNAM, México.



## RESUMEN

En el puente entre el pasado y el presente quechua-andino peruano, las crónicas son documentos en los que se explica la importancia del *harawi* (poesía) quechua. A pesar de la prohibición hispana para hablar en *runa simi* y, con ello, hundir en el “olvido” la memoria del mundo sometido, tanto el *harawi* como los *willakuy* (relatos) se han sobrepuesto a tal exigencia. En la actualidad, la poesía quechua es un instrumento artístico de suma importancia para representar la realidad. Por el caudal de poemarios y la numerosa aparición de *haravicus* (poetas) nativos, se avizora un resurgimiento poético quechua nacional.

PALABRAS CLAVE: *harawi*, *haravicu*, Perú, quechua, poesía, literatura.

## ABSTRACT

Bridging the Quechua-Andean Peruvian past and present, chronicles are documents that explain the importance of the Quechua *harawi* (poetry). In spite of the Hispanic prohibition to speak in *runa simi* and, with it, the attempt to sink the memory of the subjugated world into “oblivion”, both the *harawi* and the *willakuy* (stories) have overcome such constraints. At present, Quechua poetry is an extremely important artistic instrument to represent reality. Due to the wealth of poetry collections and the numerous appearances of native *haravicus* (poets), a national Quechua poetic resurgence can be foreseen.

KEYWORDS: *harawi*, *haravicu*, Peru, quechua, poetry, literature.

## MEMORIAL DE LA PIEDRA

LA INSTITUCIÓN LITERARIA latinoamericana se explica por el uso del alfabeto grecolatino para representar la realidad del continente. Las obras literarias no pretenden solo ficcionalizar; también desean crear un espíritu identitario entre autores y lectores con la finalidad de hacerlos parte de una misma historia. En ese sentido, el ejercicio mimético de los artistas responde a intereses de diverso tipo: religioso, político, cultural y otros. Si hacemos una revisión de la aparición del sujeto indígena quechua y su lengua —denominada *runa simi* (lengua de las personas) en las literaturas nacionales peruanas—, observaremos que el *runa* (individuo quechua) aparece como un personaje periférico. Es objeto de representación, pero rara vez se le trata como un sujeto de enunciación.

La civilización conquistadora sustentaba sus actos políticos y militares, tanto en la escritura religiosa —la *Biblia*— como en la escritura jurídica —la ley romana—. La “voz”, en realidad, refería una “escritura” divina. Esta paradoja, que encontró su punto álgido en el famoso diálogo

de Cajamarca,<sup>1</sup> le permitió apropiarse con grado de exclusividad de la capacidad de escribir y “hablar”. A los indígenas, en contrapartida, les estaba vedado hablar de sus dioses, vestir y/o practicar las costumbres nativas, caso que fue imposible controlar.

Tal y como se puede constatar en la actualidad, el mundo sometido continuó viviendo y desarrollando su cultura como una vena distinta y alterna a la oficial. Las expresiones estéticas verbales (*harawis*: poesía / *wilallay*: relatos / *takis*: cantos) siguieron siendo transmitidas a través de la palabra y el gesto que el alfabeto no alcanzó a atrapar ni a transmitir.

La literatura hecha por mestizos, quienes actuaron como “puentes” entre la cultura indígena y la española, contribuyó a develar la importancia y valor de la cultura poética quechua. Es el caso del Inca Garcilaso de la Vega (Cusco, 1539-Córdoba, 1616), quien resultó ser un recopilador de relatos, poemas y canciones mediante los cuales recuperó mitos cosmogónicos quechuas. Debido a esto se constituyó, además, en el iniciador de la narrativa latinoamericana contrahegemónica. Otro caso es el de Guaman Poma de Ayala (Ayacucho, 1534-Lima, 1615). Sus corónicas testifican la memoria histórica de pueblos sometidos y abusados por los españoles; además, recupera las expresiones culturales nativas: danza, música, relatos y poesía cantada (Huamán 2016).

Cuando se habla de la literatura quechua —especialmente de la poesía en el Perú—, es menester distinguir la producción criolla decimonónica que alude al indio de la generada por aquellos que escriben desde adentro del universo sometido. La literatura propiamente indígena —a diferencia de la mestiza— solo fue posible gracias a que el impulso modernizador propició la masificación de la educación, un fenómeno social perceptible desde fines del siglo XIX y principios del XX.<sup>2</sup> El bajo nivel de escolaridad al que, tanto la élite española —durante la Colonia— como la criolla —en el período independiente—, condenaron a las masas indígenas, provocó que estas se mantuviesen alejadas de la escritura. Debido a esto, la literatura indigenista fue configurada desde las élites dominantes o

- 
1. Se alude al encuentro del Inca Atahualpa y Francisco Pizarro en Cajamarca en 1532. Como consecuencia de sus discursos y razones (orales y escritos), se inicia la descarnada guerra de conquista.
  2. Claudio Rama señaló que “El siglo XX ha sido el siglo de la democratización de las sociedades latinoamericanas y, derivado de ello, el inicio del acceso a los diversos servicios sociales públicos” (2009, 173).

sectores medios mestizos, no desde el interior de la cultura indígena. De manera que, si bien existen antecedentes de literatura indigenistas desde el siglo XIX —*El Padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui (1848), y *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner (1889)—, lo cierto es que la voz del indígena era representada desde la perspectiva del blanco.

Más tarde —a partir de las primeras décadas del siglo XX— fueron sucediéndose los esfuerzos por dignificar la literatura que alude al indígena. La aparición de escritores como Ciro Alegría (*La Libertad*, 1909-Chacacayo, 1967) y José María Arguedas (*Andahuaylas*, 1911-Lima, 1969) permitió mostrar que el indigenismo no era solamente una cuestión social; también era un hecho artístico.

## LAS ORILLAS DE LA VERTIENTE DE LA ESCRITURA DE ANTAÑO A LA ESCRITURA POÉTICA QUECHUA ACTUAL

Cuando Guaman Poma, en su *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615), registra las diferentes vertientes poéticas y musicales del incario, también da testimonio de las lenguas en conflicto. Ese fenómeno, manifestado en su escritura, pone en evidencia la imposibilidad de anular una u otra.

*Ayauya, uacaylli*

[Ay, ay, en llanto]

*Ayaulla, puypuylli*

[Ay, ay, en tristeza] (Guaman 1992, 229)

Como se observa, el rasgo inicialmente manifestado como traducción del quechua al español se convierte en una versión próxima al original debido a la falta de proximidad con respecto a la versión primera. Por consiguiente, *allaulla* se traduciría como “ay dolorcito”, una suerte de dolor prolongado que se manifiesta intensamente en el lloro —*uacay*: llorar—.

El fenómeno diglósico se caracteriza por manifestar la naturaleza y la lógica de cada una de las lenguas; sin embargo, los vocablos de cada idioma pueden reajustar su funcionamiento y resemantizarse de acuerdo con las circunstancias del evento del habla. Más allá de lo señalado, dicho rasgo puede observarse también mediante incrustaciones de voces en lenguas distintas o

en la configuración sintáctica de una lengua a partir de los parámetros de otra. Este fenómeno, cuyo antecedente es remoto, da cuenta de la heterogeneidad sociocultural y lingüística de la región; representa, además, el contexto desde donde los *haravicus* quechuas ficcionalizan su universo, incluyendo —en sus obras— su situación lingüística y cosmogónica. Tal es el caso, por ejemplo, de Juan de la Cruz Salas (Cusco, 1915) cuando escribe “Walaishuk takin” (“Hijos de los Andes”), poema incluido en *Canas y sus relámpagos* (1947):

*Yáu zambitai hecha de panti,  
yáu negritai hecha de mugshe,  
¡ai!... de bocallañan negasiawanki,  
de alma i corazón muna waspañã.*

*Chaupi plazapi rumi pilacha,  
tata-ppunchaupas waccaj masichai,  
¡ai!... pitañataj waccaikaisinki,  
Ñocca ripujtij, ñoca shosajtij.<sup>3</sup>*

En el fragmento observamos que la lengua hispana convive, en el mismo discurso, con el *runa simi*. Esto produce una original mixtura sintáctica en la que los recursos léxicos de lenguas distintas se unen con un mismo propósito comunicativo. Para Antonio Cornejo Polar, este fenómeno está relacionado con los procesos de modernización:

la construcción y característica del sujeto sociocultural que decide desprenderse de la tradición oral, aunque mantenga inocultables vínculos con ella, para aventurarse al camino de la escritura que corresponde de alguna manera al deseo de modernización y tiene relaciones tanto con los movimientos migratorios del campo a la ciudad cuanto con la extensión de servicios educativos. (1993, 17)

Estos cambios o reacomodos culturales frecuentemente se manifiestan en la poesía quechua. Los trabajos —entre otros— de Víctor Tenorio García (Huamanga, 1941), Antonio Sulca Effio (Huamanga, 1938) y Virginia Inés Acosta (Apurímac, 1946) testimonian la existencia del fenómeno. Más allá de los préstamos lingüísticos, el hecho puede percibirse en

---

3. El poemario en mención es un manuscrito consultado y digitalizado por Gonzalo Espino en la Biblioteca Nacional del Perú. Difundido por Espino en <http://gonzaloespino.blogspot.com/2017/01/canas-y-sus-relampagos-1947-los-poemas.html>.

la construcción sintáctica de los *harawis* y en sus traducciones. El orden básico del quechua es sujeto, objeto, verbo (SOV).

<i>Sunquykita</i>	Piedra de chiqu (S)
<i>Kichaspa, chiqu rumi</i>	abriendo tu corazón, (O)
<i>Uyariykuway.</i>	Escúchame. (V)
	(Sulca 2009, 45)

Ante la imposibilidad de traducir directamente este poema al español, se opta por emplear la “poética de las variaciones”. Esta implica la recreación, a veces, de buena parte del significado total del poema. Observemos esta lógica en un fragmento de “Kachikachicha”, poema de Rómulo Cavero Carrasco (Ayacucho, 1938):

<i>Rikrachaykipi apakullaway</i>	Llévame en tus alas
<i>amaña kaypi waqallasaqchu</i>	para no seguir llorando
<i>chaychayllapiña qanwan kuska</i>	en otros lares junto contigo
<i>llaqtakunapi kusi kausayta</i>	haremos florecer la alegría
<i>waytachimusun.</i>	(Tutaya 2016)

En las dos versiones se emplea una sintaxis tradicional (SVO). Esto significa que, a pesar de las diferencias inherentes, es factible reconstruir la versión original con plasticidad. El hecho de que la versión quechua —“chaychayllapiña qanwan kuska/llaqtakunapi kusi kausayta/waytachimusun”— también pueda traducirse como “en esos pueblos, juntos, haremos florecer la alegría” (SVO), evidencia la necesidad de trasgredir la ortodoxia sintáctica del español. La expresión “junto contigo” que evidencia una duplicación o reforzamiento frecuente en la lengua quechua, aparece como innecesario o incorrecto en castellano; sin embargo, dado que tal uso es frecuente en el español andino o castellano andino (es el caso de frases populares como de “mi tío de mí; esa mi vaca de mí”) la emisión ya forma parte del discurso oral popular, por lo que esa traducción es apropiada en su contexto. Hay casos en que el sentido poético dominante se manifiesta en *runa simi*, mientras que las voces en español refuerzan el sentido poético quechua. El autor confía en que, al final de los hechos, será el empuje del *runa simi* el que defina su significado poético; los vocablos hispanos aparecen, entonces, como préstamos lingüísticos sometidos al dominio de la lengua quechua. El caso se manifiesta, por ejemplo, cuando Víctor Domínguez Condezo (Huánuco, 1940) escribe su poema “Pastorita” (“Pastorala”):

*Pagchus pilta* pastorita  
*wachui justán* solterita  
 cuidado con engañarme  
 cuidado con escaparte  
 con el cholo bandido.

*Achalau* mantilla pastorita  
 dile a tu *algo* que no mire:  
*osgha chaupilanchu*  
*kuyaykunapag muchaykunapag.* (2004, 20)

Además de los préstamos lingüísticos, el problema de la traducción atañe a las diferencias intrínsecas entre la oralidad y la escritura. Mientras que la expresión oral reacomoda la esencia sonora y semántica del *runa simi*, el alfabeto grecolatino es incapaz de representar las variantes alofónicas contenidas en la lengua nativa. Esto, evidentemente, propicia la aparición de confusiones semánticas.

La expresión oral —el habla— confirma la incapacidad del sistema escritural para representar la riqueza expresiva propia de las lenguas predominantemente orales. Por ejemplo, en la configuración sonora del quechua (que se debate entre si hay tres o cinco vocales), estas no suenan como en el castellano o español, la ‘i’ no suena como se escucha en el español, pues es una mezcla de ‘i’ con ‘e’; la ‘u’ se funde con la ‘o’, etc. Este hecho pone en predicamentos a los *haravicus* y traductores actuales, quienes generalmente suelen ser los propios autores de sus obras. Debido a esta situación, pretender lograr la representación poética sin influencia lingüística pareciera una utopía; sin embargo, el casticismo poético quechua se presenta como un imposible que los poetas contemporáneos están dispuestos a derrumbar. Probablemente, por eso se observa el auge en la publicación de diccionarios quechuas en los que se asientan las diversas variantes regionales y las distintas posibilidades de escritura y realización vocálica.<sup>4</sup> Sus creadores —estudiantes, docentes de diverso grado académico y algunos trabajadores informales— han generado editoriales artesanales o difundido su producción a través de ediciones regionales. Las publicacio-

---

4. Son varios los autores que escriben o escribieron diccionarios quechuas. Entre los autores recientes se encuentran Clodoaldo Solo Ruiz, Antonio Sulca Effio y Víctor Tenorio García. El diccionario de este último ha sido reeditado y ampliado en varias ocasiones. Véase *Diccionario quechua* (2015).

nes generalmente son concebidas en *runa simi* traducidas al español. Esto demuestra la existencia de un bilingüismo en buena parte de los *haravicus* quechuas contemporáneos.

## PARA QUE NO SE ARRANQUE SU IDENTIDAD Y SU MEMORIA

Indudablemente, el soporte de la poesía quechua peruana contemporánea —tal y como ocurrió en etapas anteriores de su historia— es su marcado rasgo identitario. Este proviene de su estrecho vínculo con el espacio geográfico, la sociedad andina y la particular configuración de su cultura y cosmovisión. Es por este motivo que, en los años 30 del siglo pasado, José Carlos Mariátegui afirmó que

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (1979, 292)

A pesar de las dificultades, actualmente es factible hablar de una literatura producida por los mismos quechuas y aymaras.<sup>5</sup> Paulatinamente, las comunidades nativas se han ido apropiando de la escritura alfabética y, merced a ese proceso, han logrado configurar una vasta literatura.

En el Perú, país donde se hablan diecisiete variedades de la lengua *runa simi*, la poesía es depositaria de las identidades y cosmovisiones que los particularizan y definen. En ese contexto cultural heterogéneo existen pilares culturales compartidos que incluyen a las poblaciones con variantes lingüísticas quechuas, por lo que estas forman parte de una misma historia. Tal fenómeno explica por qué la poesía no resulta ajena a la realidad de una determinada región. Por ejemplo, Levi Straus manifestó que una de las maneras de distinguir la identidad era establecer una relación de opuestos. Esa oposición permitiría reconocer y diferenciar los rasgos cualitativos de los sujetos, objetos, fenómenos, etc. En este sentido, la representación

---

5. La poesía en otras lenguas nativas del Perú —la *ashaninka*, *qagaru* y muchos más— es escasa y, acaso por ese motivo, tiene limitados medios de difusión.

poética podría revelar rasgos de identidad —lo propio y ajeno—, que permitiesen discriminar, aceptar o apropiarse lo pertinente.

Los rasgos de identidad que aparecen en la poesía quechua subrayan la oposición, acuerdo, convivencia o fusión de lo hispánico con lo nativo. Es posible observar, por ejemplo, diversas expresiones que aluden al poder de Dios. *La Biblia* —un documento de poder— representa la verdad suprema en la que vivía o vive la palabra de Dios; la oralidad —principalmente quechua—, al sector vencido y desposeído. Dado que este no cuenta con un documento escrito que demuestre su verdad, se configura una relación desigual en la que conviven prácticas semiótico-sociales a un tiempo dispares y complementarias (Arnold y Yapita 2000). La apropiación paulatina de la escritura por parte de los nativos representó la resistencia sociocultural y la prolongación de su historia. En palabras de Rosaleen Howard, la escritura indígena es “el fruto de los procesos de colonización que han vivido sus autores, tanto indígenas como mestizos” (2003, 131), pero también de resistencia y permanencia.

Fray Luis Jerónimo de Oré (1554-1630) escribió, en su *Apu yaya Jesucristo (Poderoso señor Jesucristo): Apu yaya Jesucristo / Qispichiqniy Diosnillay / Rikraykita mastarispam / Hampa churiy niwachkanki* (Poderoso señor Jesucristo / mi Dios que me hiciste hombre / extendiendo hacia mí tus brazos / ven hijo mío me estás diciendo) (Molina 2000, 8). La canción revela por qué el indio ha de someterse al poder de Jesucristo, “hijo de Dios”; este fue quien convirtió en hombre a aquel que no lo era. Se trata entonces de un acto salvador y transformador mediante el cual un sujeto “primitivo” logra adquirir la conciencia y conocimiento. A Cristo, poderoso como es, le bastó con extender sus manos para convertir al indio en hombre. En resumen, bajo ese precepto el sujeto nativo solo es reconocible en su integridad “civilizada” gracias a su cristianización. De lo contrario, permanecería en un estado “primitivo” y sin conciencia, sometido a la idolatría. Si consideramos que la canción no fue compuesta por un nativo quechua-aymara, sino por un sacerdote español, el hecho cobra singular significación. Cuando en el poema —cantado— se lee: “Poderoso señor Jesucristo / mi Dios que me hiciste hombre / extendiendo hacia mí tus brazos / ven hijo mío me estás diciendo”, el autor —el sacerdote— pone en boca del otro lo que él desea oír de ese otro. Si esto lo interpretamos a la luz de la condición de explotación y servidumbre a que fue relegado el indígena, el hecho toma un cariz dramático. Se pretende presentar la explotación del indio como un hecho natural y, sobre todo, divino.



Varios son los documentos que demuestran cómo el poder ideológico y político de la religión impactó en la sociedad sometida. Si hacemos una revisión encontraremos el manuscrito denominado *Dioses y hombres de Huarochirí*. Escrito probablemente por un nativo quechua, dicho texto data, aproximadamente, de 1608. El párroco Francisco de Ávila (1519-1601) habría sido el principal interesado en que tal libro fuese escrito. En su configuración se observan las posibilidades de la memoria para la recuperación de la historia de los hombres de Huarochirí, su proceso de desarrollo al amparo de “un mismo padre”, la fe y “las costumbres que siguen hasta nuestros días” (Taylor 1987, 41). No menos importantes son el *Manuscrito de Chayanta* (1871), recogido por Jesús Lara (1989), la *Autobiografía de Gregorio Mamani Condori*, dictada a Ricardo Valderrama y Carmen Escalante (1977), e *Ideología mesiánica del mundo andino* (1973), de Juan Ossio y José María Arguedas.

Entre los *haravicus*, cuyas obras aparecen principalmente desde la segunda mitad del siglo pasado hasta la actualidad, hay quienes siguen el derrotero marcado por los cronistas. Entre ellos podemos mencionar a Andrés Alencastre o Kilko Waraka (Cusco, 1909-1984), César Guardia Mayorga (Ayacucho, 1906-1983), Teodoro Meneses (Ayacucho, 1915-1987), Dida Aguirre (Huancavelica, 1953), José María Arguedas (Apurímac, 1911-Lima, 1969), José Salvador Cavero León (Ayacucho, 1912?-2006), Moisés Cavero Cazo (Ayacucho, 1885-1972), Lily Flores (Apurímac, 1937), César Guardia Mayorga o Kusi Paucar (Ayacucho, 1906-1983), Inocencio Mamani (Puno, 1904-1990), William Hurtado de Mendoza (Apurímac, 1962) y muchos más (Noriega 1993, 38). Estos poetas hacen la función de puente entre los mundos rural y urbano, entre los quechuas y los no quechuas. Debido a esto, revelan las tensiones de su contexto al incluir —en sus obras— la memoria histórica de los pueblos nativos y, por ende, mostrar el horizonte de su cosmovisión.

Para los *haravicus* señalados y sus continuadores, vivir entre la tradición y la modernidad supone reinterpretaciones de las relaciones sociales y culturales al interior del mundo quechua. Los poemas pueden destapar conflictos sociales que se materializan en divisiones sociales cuando los medios de diálogo responden a intereses o visiones de mundo distintos. La escritura y la palabra no siempre representan la permanencia y continuación del mundo quechua; también revelan la crisis —el reacomodo— que propicia cambios culturales y, por lo tanto, redefiniciones identitarias. Un poema cantado quechua describe el fenómeno de la siguiente manera:

*Escrituratachum firmakullarqanchik  
Juramentutachum rurakullarqanchik  
Manaña kaypi, manaña wakpi  
Tupay atinapaq, yaw mana kuyana*

Acaso firmamos algún documento  
acaso hicimos algún juramento  
para que aquí ni allá  
podamos vernos. (Alacote 2001, 39)

El reclamo mantiene latente la posibilidad del *tinkuy* (encuentro) y la vivificación de lo perdido. El *tinkuy*, como factor prioritario, pretende reconquistar el compromiso que la escritura o palabra puede negar. Finalmente, el compromiso identitario con la cultura, el pasado y la memoria de los seres es más importante que cualquier recurso léxico, absolutamente irrelevante en el contexto del poema-canción.

*Harawis* contemporáneos —como el anterior— reclaman y reafirman la identidad nativa. Tal es el caso de Reynaldo Martínez Parra (Chaviña, 1910-Lima, 2009), quien escribe su poema “Uyariykim” (“Te escucho”). Veamos un fragmento:

*Uyarinim rimaynikita  
Tuta wayra  
Paqchapa ununwan tinkuspa  
Sutiyanta qayamuwaptiki.*

Escucho tu voz,  
cuando el viento de la noche  
al unirse con la cascada  
me llama por mi nombre.

*Uyarinim, rimaynikita,  
Sapa, pacha achikyaypi  
Pichinkupa miski takimpi  
Takiynikiapamuwasqampi.*

escucho tu voz,  
cuando en cada amanecer,  
en el dulce canto de las aves  
Me trae tu canto. (2007, 32-3)

El sujeto poético, quien reconoce la voz tácita del emisor evocado, recupera la importancia de su nombre —su identidad no dicha— cuando escucha lo que él mismo se encarga de expresar. Ese acto de “escuchar” está cerca de explicar la refundación del nombre que, por extensión, rescata lo aparentemente “olvidado”. Su nombre que viaja por el “viento de la noche”, hasta la cascada con la que se funde, traduce justamente la inevitable continuidad de la vida y la cultura nativa. La imagen logra concretarse en el siguiente cuarteto; las aves que cantan al amanecer traen la voz de ese otro que es también parte del emisor. La intersubjetividad entre el hombre y el ave se hace evidente mediante el *tinkuy*, reunión —juntura— con un mismo propósito: la voz del pasado con el presente, el olvido con el recuerdo. El fragmento poético mantiene, en su interior, el sentido cosmogónico quechua. Los seres vivos y activos del universo nativo reve-

lan la naturaleza de su cosmovisión y los lazos de identidad entre quienes comparten historia y tradición.

Es cierto, no podemos hablar de una búsqueda estética homogénea en la literatura quechua al igual que en la realizada en otras lenguas como el español. La diversidad de la poesía quechua depende de las circunstancias en que surge e incluso de las formas musicales con las que se le asocia. Por ese motivo, Gonzalo Espino (1999, 13) advierte acerca de la impura “cultura literaria hegemónica” desarrollada en la primera mitad del siglo pasado. Recupera a Riva Agüero para decir que “la literatura del Perú era literatura provinciana que imitaba a la metrópoli; es decir, una literatura —en espíritu y forma— española”. Obviamente, todo movimiento cultural proviene de una búsqueda estética que parte de reconocer su realidad. Esto implica la inclusión de ese otro que, si bien es un ser periférico, puede determinar el sentido de la obra poética.

En un contexto viciado por el menosprecio y postergación de la poesía en lengua nativa por parte de la crítica, no se podía esperar que esta sea considerada eje o columna central de la poesía nacional. Se decía que todo lo bueno viene de Europa o de los Estados Unidos; la poesía no emerge de la tierra propia. Las descalificaciones, que intentaban elaborar distintas y variadas justificaciones, han recibido oportunas respuestas. Por ejemplo, la de Gonzalo Celorio cuando dice:

las invenciones y las fantasías no provienen de las pesadillas o delirios o alucinaciones de una enfermedad poética individual sino que son el producto de una conciencia colectiva que simplemente se está explicando su mundo, sin falsificaciones, sin engaños, a través de sus mitologías. (1976, 112)

Recordemos que, a inicios de la segunda mitad del siglo XX, se consideraba que la latinoamericana era una literatura que ponderaba “lo irracional de la conciencia mitológica” (Kofman 2000, 63), una literatura que, a través del “juego con el lenguaje, siempre atractivo y a menudo entretenido [...] realza[ba] la comunicación no racional” (Brushwood 2001, 172). La obra poética de José María Arguedas no era ajena a esas críticas, dado que se nutría de la naturaleza mágica y mítica del universo quechua-andino. Escrita entre 1962 y 1968, su poesía representa un hito importante que influye en la literatura quechua contemporánea. La recuperación de la tradición oral —y, sobre todo, su inserción en el campo

de la escritura poética— revela una parte del proceso histórico peruano. Además, esas obras poseen una compleja articulación cosmogónica e identitaria desde las que analiza y critica el entorno actual.

Un verso de su poema —himno-canción— “A nuestro padre creador Túpac Amaru” dice: “¡Maypitaq kanki ñuqaykurayku wañusqaykimanta!” (“¡En dónde estás desde que te mataron por nosotros!”). El verso que pregunta por Túpac Amaru implica, a su vez, la búsqueda del padre muerto por los españoles. La orfandad quechua después de la derrota se prolonga indefinidamente. Es, por tanto, un hecho que requiere ser revertido, pues la muerte del padre Túpac Amaru aún se mantiene latente en la memoria colectiva

El antecedente del poema citado es un poema canónico del mundo quechua: *Apu Inka Atahualpaman*<sup>6</sup> (ver Arguedas 1955). En este se observa el “ruego del sujeto poético a su antiguo Dios para que regrese”, un acto que Mercedes López-Baralt (2004, 24) asocia con la experiencia traductora de Arguedas. Además, en el poema “Apu Inka...”, el *haravicu*

alude a la orfandad colectiva del mundo andino. El poeta anónimo incide así en uno de los motivos más persistentes de la cultura quechua, motor de la obra de Arguedas y presente tanto en los mitos de Huarochirí como en la *Nueva corónica de Guaman Poma* y en el *Sueño del Pongo*. (López-Baralt 2004, 25)

Dicho rasgo está relacionado con la figura del *wakcha* —pobre, mendigo y, finalmente, huérfano— que se observa en algunos poemas quechuas actuales. Tal es el caso que aparece en el poema-canción “Intillay Killallay”.<sup>7</sup>

<i>Intillay Killallay</i>	A dónde estás
<i>maypiñataq kanki</i>	mi sol mi luna
<i>Maypi kanaykikamam</i>	mientras estés en algún lugar
<i>kaypi waqachkani</i>	yo aquí llorando
<i>Chaypi kanaykikamam</i>	mientras estés en cierto lugar
<i>tutayaypi kani</i>	estoy a oscuras

- 
6. Poema elegíaco anónimo, descubierto por José María Farfán en 1942, probablemente compuesto en el siglo XVI.
  7. En el mundo quechua, no es novedad que canciones o poemas como la citada sean de dominio colectivo. Hasta mediados de siglo pasado —aproximadamente—, no se acostumbraba nombrar al autor —o los autores— en el registro o escritura de la obra.

La memoria colectiva que tradicionalmente se transmitía a través de la oralidad, ahora lo hace también a través de la escritura. Mientras la religión católica habla de un Dios poderoso, en el mundo quechua se alude a muchas divinidades. En la cosmovisión andina, estas estaban asociadas con seres extraordinarios diversos, todos vivientes y con un lenguaje y una conciencia particular. El politeísmo en el mundo andino permite explicar la estrecha relación del hombre, la naturaleza y los dioses. Todos ellos tangibles y cercanos unos de otros. En ese sentido se explica por qué Arguedas —en su *Túpac Amaru Kámac Taytanchisman (haylli taki)*— intenta que el lector se acerque al significado cosmogónico de Túpac Amaru (gran serpiente, serpiente feroz). Túpac Amaru —pseudónimo de José Gabriel Condorcanqui Noguera, caudillo de las luchas anticoloniales del siglo XVIII— es un personaje histórico, hijo de Manco Inca, quien luchó contra los españoles en tiempos de la conquista. Ante los ojos del poeta, es el “hijo del Dios serpiente”, aquel que representa la profundidad, el misterio de las sombras y las vertientes internas de la tierra y las rocas, aquel que es también hijo del dios montaña *Sanqantay*, concededor del intenso fuego nevado con que él mismo está hecho y, finalmente, quien une los extremos “imposibles”: el calor y el frío, el fuego y el hielo. Tal es la capacidad del personaje que, incluso, su sombra logra proyectarse hasta el profundo “corazón de la montaña”:

*Túpac Amaru, Amaruq churin, Apu Salqantaypa ritinmanta ruwasqa; llantuykin, Apu suyu sombran hina sonqo ruruykipi mastarikun, may pachakama.*

Túpac Amaru, Hijo del Dios Serpiente; hecho con la nieve del Sanqantay; tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del Dios Montaña, sin cesar y sin límites.

El entorno descrito revela un universo en movimiento. La capacidad visual del sujeto referido no es lejana a la de los personajes míticos, quienes conviven y conocen el pensamiento y obra de los dioses. Esa es la seguridad en la expresión de un emisor que se entiende vivo gracias a la injerencia del dios serpiente. De ahí que el Dios pueda adelantarse a su tiempo y prever la “distancia”, es decir, el provenir.

*Qamqa karuta, amaru ñawikiwan, wamancha kanchariyinwan, qawarqanki. Kaypin kasiani, Yawarnikiwa kallpachasqa, mana wañusqa, qaparispa.*

Tus ojos de serpiente dios que brillaban como el cristalino de todas las águilas, pudieron ver el porvenir; pudieron ver lejos. Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía. (Arguedas 2013, 37)

El emisor omnisciente, “fortalecido por la sangre” o por la fuerza misteriosa de la serpiente, reconoce su debilidad. Ante él, la grandeza del universo ahíta de dioses diversos —la serpiente, el dios montaña, etc.— permanece viva y, por tanto, vigente. Ese pensamiento resguarda la memoria e, incluso, los temores de los pueblos:

*Taytay: mayukunata uyariykuy, sutilla; hatun yunkaypipas manchay sachakunata uyariykuy, papay, yuraq takinta, waqayninta uyariykuy, papay, Amaruy. ¡Kausasisnikun!*

Padre nuestro, escucha atentamente la voz de nuestros ríos, escucha a los temibles árboles de la gran selva; el canto endemoniado. Blanquísimo del mar; escúchalos padre mío, Serpiente Dios. ¡Estamos vivos; todavía somos! (Arguedas 2013, 39)

La capacidad de traducir y comprender los lenguajes de los seres que conviven en el universo quechua-andino no es patrimonio exclusivo de los humanos; existen otros seres mítico-simbólicos con capacidades extraordinarias a quienes el emisor —o los lectores— puede pedir su intervención. De ahí que Antonio Cornejo Polar, al hablar sobre la “heterogeneidad cultural”, nos plantease la necesidad de repensar el Perú como la suma de diversas culturas en constante “diálogo” y permanente tensión. En ese sentido, considera una alternativa necesaria que el politeísmo quechua-andino sea visto como un rasgo que nos permite comprender el imaginario cosmogónico nativo peruano. Eso permite explicar, además, que en el mundo andino todo está en movimiento y cuenta con una conciencia propia.

La representación de la cosmovisión andina en la poesía quechua contemporánea demuestra la avidez por recuperar y fortalecer —entre otros temas— la imagen de sus dioses. Se trata de seres excepcionales, hembra o macho, fuertes y menos fuertes, altos y menos altos; pueden o no ocupar el centro de las atenciones y ser parte, también, de luchas por un espacio en el orden jerárquico. La actitud de los dioses ayuda a explicar el carácter vivo del universo andino. Ahí, la muerte es solo un estado transitorio de los seres y, por tanto, ayuda a renovar y a reinventar el mundo. En este sentido, podemos leer la producción poética de Andrés Alencastre

Gutiérrez (Cusco, 1909-1984). A semejanza de Arguedas y otros poetas peruanos de la actualidad, recupera la cosmovisión mítica quechua para adentrarnos en ella a través de su alusión a otros dioses:

*Puma phuyuq wawan uqi mici  
phinauywa rumi maki,  
urqullantam purishanki  
rit'illanta k'umu k'umu*

Hijo de la niebla, tigre oscuro,  
Criatura fiera, mano de piedra;  
por los montes vas caminando,  
por los nevados, reptando.

*Phiña phiña qhwarispan  
Phuyutaraq picarinki  
Cupaykita maywirispan  
Urqkunata mayt'unki*

Con la luz de tus ojos  
disuelves las nubes,  
agitando tu rabo (adivino)  
las montañas envuelves.  
(Arguedas 2013, 86)

La “criatura fiera”, capaz de “disolver las nubes” con solo “agitar” el rabo, parecería ser el *apu* —dios montaña, dadora de vida—. El puma, representante del poder y del misterio, otorga vida a la naturaleza y al hombre al disolver la nieve. Entonces, los seres míticos ayudan a explicar las razones de la vida y la muerte en el *kay pacha* —en la tierra—, y no en el cielo —como propone la religión católica—. La relación del hombre con la naturaleza —una diosa— evidencia la existencia de diálogos entre los seres sagrados y los profanos. César Guardia Mayorga incorpora esta idea cuando escribe su poema “Koka Kintu” (“Hoja de coca cabal”):

*¿Ay koka kintu,  
Qomer rapicha!  
Qamllam yachanki  
Ñoqakasqayta.*

¿Ay, hojita de coca,  
Hojita verde  
Solo tú sabes  
Lo que yo soy.

*Jamunanta mana yachaspa,  
Qanman asuykuni,  
Akulliptii, qaqchu kaptiiki,  
Manchaynayaypaq;  
Miski kaptiki,  
Kusiikachanaykipaq.*

Ignorando tu futuro,  
Acudo a ti,  
Para que si amargas  
Cuando te masco,  
Me atemorice,  
si eres dulce  
Sienta regocijo. (Noriega 1993, 278-9)

En el fragmento anterior, la capacidad predictiva de la madre diosa coca —al igual que el maíz— convierte al hombre en su mediador. Se identifica con él, pues la experiencia individual será también la de los otros.

Todos comparten similares preocupaciones: conocer el devenir de los acontecimientos es fundamental para prevenir cualquier peligro. Esto es cierto, sobre todo, cuando se es parte de una sociedad sometida y explotada. Un fragmento del poema citado —escrito por Arguedas— así lo revela: “pápay, amaruy. ¡Kausasinikun!” (“Serpiente dios. ¡Estamos vivos; todavía somos!”). Dichas palabras demuestran las ansias de permanecer, el deseo de continuar siendo una cultura viva. En ese sentido, se podría considerar que buena parte de la producción poética quechua plantea —de manera subyacente— la idea de *Pachakutec* (revolución). A través de esta se pretende recuperar la hegemonía quechua o invertir la situación de sometimiento del mundo nativo. Una revolución implicaría el retorno del Dios Inkarrí —Túpac Amaru—, cuyos miembros, descuartizados y diseminados por la tierra viajan a juntarse en el fondo de la tierra.

<i>Pisi achka kaq karqanchik</i>	Éramos tan pocos
<i>Kunanñataq huknanaq,</i>	ahora tantos, tantos
<i>Kaychika</i>	temiendo nos oculten el alba
<i>Manchastin</i>	tras el estallido
<i>Paqriyta pakarunankumanta</i>	sin norte... (Meneses 1988, 54-5)
<i>Awqalla toqyaspa</i>	
<i>Qipanta.</i>	

Hasta el momento son pocos los críticos que han prestado atención a las literaturas nativas quechuas y sus tradiciones orales como recursos literarios y poéticos. Su limitado acercamiento devela que, desde la Colonia, la crítica literaria trata con desprecio y subvaloración estas expresiones.

## ROSTROS Y RASTROS DE LA NUEVA POESÍA QUECHUA CONTEMPORÁNEA PERUANA

La poesía quechua del Perú contemporáneo responde a un largo proceso histórico; por consiguiente, no podemos dejar de lado un hecho histórico importante que explica la aparición de una hornada de poetas que han cambiado el discurso poético. Se trata del período de violencia política desatada por Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) entre los años 1980 y 2000. Estos grupos pretendieron tomar del poder y, merced a ello, cambiar el sistema político



y económico en el país. El enfrentamiento con el ejército contrainsurgente dejó, como saldo, un aproximado de 69 000 muertos y desaparecidos. Además, la violencia empujó a indígenas, campesinos y trabajadores de diferentes áreas de los departamentos andinos —principalmente de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica, Huánuco, Junín y Puno— a migrar o desplazarse a ciudades como Lima, Huancayo, Ica, Cusco y Arequipa. En ese período, la razón principal del desplazamiento se fundamentaba en la preservación de la vida; por ese motivo, en la actualidad es posible observar una enorme cantidad de comunidades nativas despobladas o semidespobladas.

Esto explica un rasgo fundamental de la cultura latinoamericana. En nuestro continente, los grupos considerados minorías nacionales, no dominantes, aunque constituyan la mayoría de la población, han padecido los efectos de la violencia real o simbólica en contra de sus prácticas culturales. La violencia política propició auténticas oleadas de migración al extranjero o a Lima, Ica, Cusco y demás ciudades industriales. Tal proceso dio origen a la formación de asentamientos urbanos en las capitales. Ese delicado contexto político generó una literatura que trascendió el ámbito de la literatura quechua-andina. De la representación narrativa de ese escenario se han ocupado autores como Vargas Llosa, Alonso Cueto, Dante Castro, Pilar Dughi, etc. En materia de poesía, cabe señalar a Kusi Paucar, César Guardia Mayorga, Killko Waraka, Antonio Sulca Effio, Víctor Tenorio García, Ranulfo Fuentes, Dante González, Fredy Roncalla, Odi González, Chaska Anka Ninawan, y muchos más.

En ese período —1980-2000— se impulsó la poesía política social. Se trata de aquella poesía que Martin Lienhard (1994, 255) denominó “El poema manifiesto”, debido a su impulso utópico reivindicativo totalmente contrario a la corriente poética y cancioneril. En esta se alude al sujeto poético huérfano, nómada —*wakcha*—, observado en los años anteriores.

El mundo quechua, como aduce Bruce Mannhein en “La nación acorralada” (1999, 16), se caracteriza por su diversidad cultural y lingüística antes que por sus semejanzas. El espectro poético nacional quechua pone en relieve dos zonas importantes —aunque distintas—. El Cusco-Collao se considera la capital del mundo inca; por su parte, Ayacucho, Apurímac y Huancavelica —Ayacucho-Chanka— es la región que en épo-

ca prehispánica<sup>8</sup> resistió al embate expansionista inca. Ambos escenarios no solo están divididos por un pasado histórico; también los diferencia su lengua autóctona. Si bien esta es compartida, guardan entre sí variaciones semánticas y sonoras importantes. En estos dos sectores —anota Gonzalo Espino— “existe la ‘dispersión’, ya que no siempre hay continuidad en las producciones o aparecen tardíamente”; es el caso de Reynaldo Martínez y Hugo Carrillo. “Al tiempo que observamos una lealtad quechua con la tradición poética ancestral”. Varios de estos escritores la cultivan y se instalan en el imaginario popular, como el caso de Killko Waraka o de Carlos Huamán (Espino 2015, 64). Sin hacer de lado la lealtad cultural e histórica señalada por Espino, la poesía quechua busca, durante los años del conflicto armado, derroteros estéticos que, sin dejar las huellas de sus antecesores, aluda a las nuevas circunstancias del *runa* (sujeto, persona). De las dos regiones aludidas, la producida en la región Ayacucho-Chanka es la que, en la actualidad, tiene una singular presencia nacional. Esto se explica por el contexto anteriormente señalado y, sobre todo, por la necesidad de denunciar y resistir del mundo quechua.

Dicho auge fue propiciado —además de la crisis política en la región— por los concursos nacionales o regionales de poesía quechua. En este sentido, de especial importancia fueron los certámenes organizados, durante los recientes quince años, por la Universidad Villareal de Lima. De ahí surgieron, entre otros casos, los poetas Ranulfo Fuentes Rojas y Víctor Tenorio García, representantes de la zona surandina del Perú. Del primero de ellos es necesario citar un fragmento del poema “Ñuqa” (“Yo”):

<p><i>Ñuqam kani ñanpi rumi Kayman caimán haytarina, Qata urayman kururakuspay Rumi masiyman qiminakuykuq</i></p>	<p>Como la piedra del camino soy la que es apartada brutalmente con los pies y deslizándome por las pendientes logro sumarme a otras como yo. (Fuentes y Tenorio 2003, 58)</p>
---	--

La piedra se asocia a la resistencia humana debido a que esta también enfrenta las inclemencias de su tiempo y las crueldades humanas. Tal vínculo no podría ser distinto al pensamiento colectivo andino. La *minka*, por ejemplo, es una labor vigente que unifica a los miembros de la socie-

---

8. Guerra sostenida entre chankas e incas en 1438. La memoria de este hecho permanece en la población de ambas regiones, por lo que estas reafirman sus diferencias.

dad. Se trata de un trabajo colectivo que beneficia a toda la comunidad. Por la fortaleza del sujeto poético y la búsqueda de conformación del colectivo como un “individuo” dispuesto a superar su “tragedia”, se le puede asociar con el *haylli*, poema-canción de combate y triunfo. Resulta opuesto, por tanto, a aquellas obras de lamento que refuerzan la idea del *wakcha* como un ser pobre, sometido, migrante y huérfano. Un ejemplo de esta perspectiva la encontramos en este poema:

<i>Ñuqam kani mayu rumi</i>	Yo soy la piedra del río
<i>Qaqamanta urmaykamuy</i>	aquel se cayó de la peña
<i>Mama mamayuq</i>	sin madre
<i>mana tautayuq</i>	sin padre
<i>sapachallay kay llaqtapi</i>	solito en este pueblo
	solitito en el mundo
	solitito en este mundo. (Alacote 2001, 39)

La asociación del individuo con el colectivo induce al lector a pensar en la preponderancia del “nosotros” quechua-andino, el cual se sobrepone, una vez más, al maltrato. Esta alternativa de vida solo es posible tras recuperar las fuerzas de los padres del mundo quechua: el Sol y la Luna. Por eso, Víctor Tenorio, en su “Wayrapa takin” (“La canción del viento”) dice: “Inti killapa ruruntam / Simichaykipi saqichkani” (“Estoy dejando / una semilla de luna y de sol / entre tus labios”) (Alacote 2001, 94). Es indudable que, cuando se habla de poesía quechua y sus rasgos de oralidad, debemos pensar en la memoria y la representación metafórica de sus particularidades culturales e históricas. Por eso es preciso recordar a autores como José Antonio Sulca Effio (1938), cuyas obras aparecen en los años 1990. En ellas testimonia la fuerza migratoria que obliga a los pobladores a dejar sus tierras para preservar la vida:

<i>Wawqiy mayu,</i>	Hermano río,
<i>hukaqnin Apunchikpa</i>	Siémbreme
<i>Millqaynimpi</i>	en el regazo
<i>Sapincharachiway;</i>	del algún Apu
<i>Runapa llaqtampi</i>	vivir en tierras ajenas
<i>Kaysayqa sasam kasqa</i>	había sido difícil. (Sulca 2009, 17)

Kusi Paucar o César Guardia Mayorga, en su poemario *Runa Simi Jarawi* (1961), pareciera avizorar, con veinte años de antelación, la violencia a la que estamos aludiendo. Hace un paralelismo entre el pasado

—tiempo de la conquista— y el presente. Denuncia, como hiciera Porfirio Meneses,<sup>9</sup> a quienes asumen la identidad de otros para engañar y abusar de la confianza de los pueblos nativos. En su poema “Jatariichik” (“Levántense”) señala que Wiraqocha no es en verdad aquel que gobierna el mundo, sino un otro que se hace pasar por él. La realidad se torna nebulosa y confusa cuando, en la memoria colectiva, se piensa que un día vendrá un dios desde el mar. Un fragmento dice:

<i>Jinamanta, mana pipwaqyasqa,</i>	De pronto, sin que nadie
<i>Mana pip munasqa,</i>	deseara ni lo llamara,
<i>Auqa runakuna chayamun,</i>	Llegaron hombres perversos
<i>Wiraqocham kani nispa.</i>	Suplantando a Wiraqocha.
	(Noriega 2016, 344)

La intolerancia, el menosprecio y el racismo generado por la contienda situó a la población quechua-aymara, ashaninka y otros, entre dos fuegos. Debido a ello, autores como Jorge Oré Espinosa, Lenon Tomas Tutaya, David Castillo Ochoa, Abilio Soto Yupanqui y otros, abordan el tema del éxodo. Luis Rivas Loayza (1956), en sus *Cuentos y cantos del éxodo*, ensaya un viaje imaginario que le permita salvarse de padecer las penurias del *wakcha* (huérfano). Así, en su poema “Puriq runa” (“Ensayo”), manifiesta:

*Ñuqaqa munayman llaqtaytaqa,*  
 Quiero ensayar mi viaje  
*Tukuy wayllulluyniywan kuti tikramuspa*  
 para no ser una abeja extraviada  
*Huntachinaypaqmi,*  
 fuera de su colmena,  
*Kuti tikramuq ñanninkunapi kunkachanmanta*  
 anohecida por buscar flores,  
*Pachauku quñi qata qatachampi ukuchankama.*  
 a distanciada por soñar mieles. (1996, 57)

Recordemos que la población nativa que buscó refugio fuera de la zona de conflicto provino de 1204 comunidades. Todas ellas fueron

---

9. Acusa, entre otros asuntos, al felino que acosa a la choza (*Pim chay...? / Ima usqutaq muyupayawan / Kay wakcha, / kichkasapa chukllallayta? (¿Quién ronda, felino, / mi humilde chozuela / de miseria y espino?)*). (Meneses 1980, 22-3).

afectadas gravemente; muchas fueron totalmente desaparecidas o aisladas (Huamán 2015, 198). Debido a esta situación, Ulises Zevallos señala que, entre los años 1990 y 2010 aparece una producción poética que trasciende los límites nacionales. Ello obedece a que muchos de sus cultores radican y refieren un “contexto transnacional. Al igual que cientos de miles de peruanos, los poetas quechuas desenvuelven sus vidas en más de dos países como modo de superar las desigualdades de una formación capitalista periférica” (Zevallos 2009, 1). Es el caso —señala este autor— de Fredy Roncalla y Odi González y Chaska Anka Ninawan, quienes “utilizan el quechua, en diferentes intensidades, como marcador lingüístico para confirmar su autenticidad indígena y legitimarse como tales” (1). La migración voluntaria —y, en otros casos, forzada— de la población quechua motivó a que los *haravicus* asumieran la escritura de su memoria desde otras tierras: EE. UU., Alemania, Japón, México, Argentina y Chile, principalmente. Por ejemplo, Fredy Roncalla (Huancavelica, 1953) escribe en español, *runa simi* e inglés; Odi González (Cusco, 1962), en inglés y *runa simi*; Anka Ninawaman (Cusco, 1973), en inglés, español y *runa simi*. Los tres están relacionados con universidades norteamericanas y francesas, y aluden a escenarios de diversos lugares del mundo: Brooklyn, Nueva York, Mount Rainier, Chinchero, Ollantaytambo y otros. El fragmento de un poema de Fredy Roncalla ejemplifica esta otra propuesta poética fraguada desde un escenario distinto al universo quechua-andino:

Al otro lado de las hogueras  
 con ciertas plantas y ciertos cantos.  
*Tutas purini linternachayoc*  
*mañayki*  
*mañayki yachanayrayku.* Richard West [Cheyenne]  
 “We will always remember  
 who we are  
 as long as we keep dancing”.  
 Un *Taki Onqoy* no del conocimiento

más bien/más mejor  
 del espíritu:  
 del cuerpo.  
 Los que no semos: somos. *Yanallay.* (Roncalla 2016)

El fragmento del extenso poema, escrito en Brooklyn y Harlem entre 1990 y 1992, aparece en su libro *Muyurina*, capítulo 4, escritos mitimaes (Roncalla 2016). El poema, si bien parece someterse al pensamiento andino, revela que la realidad personal del poeta es distinta a su mundo original. Esto se manifiesta en la propia configuración poética, la cual es más extensa que los poemas acostumbrados, incluidos los de José María Arguedas. El dominio lingüístico es fruto de una experiencia multicultural en la que el mundo nativo parecería ser el dominante. Obsérvese la huella oral y su apego identitario por la “amada” nativa, su “yanachallay” (sombra, amada): “Los que no semos: somos. Yanallay”. En él, su atención a pasajes míticos, históricos y cosmogónicos quechuas no son tan relevantes. Los ojos del poeta siguen los pasos de quienes son parte de la compleja articulación social y cultural del mundo. Por su naturaleza, estamos frente a un trabajo poético de corte transnacional, donde el problema de la traducción se agudiza y los sonidos articulan un conjunto orquestal polifónico distinto a lo esperado.

Para finalizar, cabe señalar que, a través de la revisión de la poesía quechua, se puede constatar que esta no es estática. Su largo proceso histórico conlleva a pensar en la palabra y la escritura como recursos de representación de la voz y del espíritu nativo quechua. Como señala Jean Philippe Husson, la poesía quechua responde a “dos tradiciones literarias, la autóctona y la hispana [...] A causa de esta dualidad, la literatura quechua es, sin duda, la que mejor refleja el alma de los países andinos” (2002, 492).

Tradicionalmente se centraba la atención en asuntos relacionados con un universo cosmogónico que ayuda a explicar el pensamiento quechua; en la actualidad se busca aludir al mundo cambiante y complejo, fruto del empuje globalizador que ha reacomodado las identidades y sus expresiones culturales. Si bien esta poesía continúa refiriendo “viejos asuntos”, estos no pueden ser distintos a la condición en la que se mantiene al sector indígena peruano. Su renovación paulatina va de la mano con la modernización y su sometimiento a las nuevas condiciones que exige la modernidad.

El fenómeno no es ajeno a lo que actualmente ocurre en Latinoamérica. Basta con señalar, por ejemplo, los trabajos de Briceida Cuevas (México) en lengua maya, de Irma Pineda (México) en lengua zapoteca, de Humberto Ak'abal (Guatemala) en lengua quiché y de Rita Mendoza Ticona (Bolivia) en lengua quechua-aymara. ♪

## Lista de referencias

- Alacote Cuadros, Alejandro. 2001. *Antología de la canción ayacuchana*. Lima: Círculo Cultural Tradiciones de Huamanga.
- Arguedas, José María. 1955. *Apu Inka Atahuallpaman: Elegía quechua anónima*. Lima: Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva.
- . 2013. *Katatay*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Armijo, Roberto. 1976. “La reminiscencia de una edad perdida”. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Brushwood, Johns S. 2001. *La novela hispanoamericana del s. XX. Una visión panorámica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Celorio, Gonzalo. 1976. *El surrealismo y lo real-maravilloso*. Ciudad de México: SEP/Setentas.
- Cornejo Polar, Antonio. 1993. “Prólogo”. En Julio Noriega Bernuy, *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: CEP.
- Cruz Salas, Juan de la. 1947. *Canas y sus relámpagos*. Manuscrito.
- Dense, Arnold, y J. Yapita. 2000. *El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA/ILCA.
- Diccionario quechua*. 2015. Lima: Altazor.
- Domínguez Condezo, Víctor. 2004. *Wayraviento*. Lima: Ediciones San Marcos.
- Espino Relucé, Gonzalo. 1999. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Quito: Abya-Yala.
- . 2015. “Ñuqanchis: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014)”. En *Escritura y pensamiento XVII*, 37.
- . 2017. “Canas y sus relámpagos. Poemas quechuas de Túpak Amaro por Gonzalo Espino”. <http://gonzaloespino.blogspot.com/2017/01/canas-y-sus-relampagos-1947-los-poemas.html>.
- Fuentes Rojas, Ranulfo, y Víctor Tenorio García. 2003. *Obras premiadas*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. 1992. *Nueva corónica y buen gobierno*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Harawipa sisan (Flor de poesía)*. 2007. Lima: Ediciones Altazor.
- Howard, Rosaleen. 2003. “Papel de Viento: procesos semióticos en el discurso literario quechua”. En *Heterogeneidad y literatura en el Perú*, editado por James Higgins. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Huamán López, Carlos. 2015. *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima: Altazor.
- . 2016. “Música, poesía y danza en las corónicas de Guaman Poma”. En Mauro Mamani Macedo, *Guamán Poma de Ayala. Las travesías culturales*. Lima: UNMSM-Pakarina Ediciones.

- Husson, Jean-Philippe. 2002. "Literatura quechua". *Vira* 29.
- Kofman, Andrei. 2000. "El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana". *Cuadernos Americanos* 4 (82), julio-agosto.
- Lienhard, Martín. 1994. "Una poesía quechua urbana en el Perú". En *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean Paul-Borel*. Madrid: Visor.
- López-Baralt, Mercedes. 2004. "El retorno del Inca rey a la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkari a la poesía quechua urbana de hoy". *América, Cahier du criccal* 31.
- Mannheim, Bruce. 1999. "El arado del tiempo: poética quechua y formación nacional". *Estudios y debates* 1 (julio).
- Mariátegui, José Carlos. 1979. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ciudad de México: Era.
- Martínez Parra, Reynaldo. 2007. "Uyariykim, te escucho". En *Harawipa sisan (Flor de poesía)*. Lima: Altazor.
- Meneses, Porfirio. 1988. *Suyyapa Llaqtan. País de la esperanza*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Molina Richter, Marcial. 2000. *Estos once*. Lima: Lluvia Editores.
- Noriega Bernuy, Julio. 1993. *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Rama, Claudio. 2009. "La tendencia a la masificación de la cobertura de la educación superior en América Latina". *Revista Iberoamericana de Educación*, 50: 173.
- Rivas Loayza, Luis. 1996. *Cuentos y cantos del éxodo*. Lima: Colmillo Blanco Editores.
- Roncalla, Fredy. 2016. "Muyurina". <http://hawansuyo.blogspot.com>.
- Sulca Effio, Antonio. 2009. *Cuculi*. Lima: Altazor.
- Taylor, Gerard. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Tutaya de la Cruz, Lenon Tomás. 2016. *El heraldo literario* [blog]. <https://heraldoliterario.blogspot.mx/2013/02/poesia-quechua-poetas-de-la-asociacion.html>.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan. 2009. "Nuevos registros y subjetividades en la poesía quechua peruana última". *Bolivian Studies Journal* 8 (septiembre-octubre).



***Flagelo: máscara y denuncia.***  
**El teatro indigenista de Jorge Icaza**

*Flagelo: mask and denunciation*  
*The Indigenist Theater of Jorge Icaza*

**ANDRÉS LANDÁZURI**

Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
andreslandazuri@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4031-4675>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.4>

Fecha de recepción: 2 de abril de 2021  
Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2021



## RESUMEN

El artículo busca dar cuenta del proyecto indigenista del escritor ecuatoriano Jorge Icaza (Quito, 1906-1978) a partir de la exploración de una obra menor y relativamente poco conocida del autor: la pieza teatral *Flagelo*. Escrita presuntamente en 1932 y publicada por primera vez en 1936, *Flagelo* bien puede tomarse como la puerta de acceso al indigenismo icaciano, entendido este como una delimitación específica al interior del llamado “realismo social ecuatoriano”. Se procura hacer una lectura que exponga los procedimientos y conflictos que dan origen a la obra en cuestión, a la vez que permita establecer su carácter ideologizado y político, sin por ello hacer menoscabo de su trabazón artística y sus particulares aciertos como producto escénico.

PALABRAS CLAVE: Jorge Icaza, indigenismo, *Flagelo*, realismo social, denuncia, teatro.

## ABSTRACT

This article seeks to account for the indigenist project of Ecuadorian writer Jorge Icaza (Quito, 1906-1978) by exploring a minor and relatively little known work of the author: the play *Flagelo*. Presumably written in 1932 and published for the first time in 1936, *Flagelo* may well be taken as the gateway to Icaza's indigenism, understood as a specific delimitation within “Ecuadorian social realism”. An attempt is made to provide a reading that exposes the procedures and conflicts that give rise to the work in question, while allowing to establish its ideologized and political character, without undermining its artistic workmanship and its particular successes as a scenic product.

KEYWORDS: Jorge Icaza, indigenism, *Flagelo*, social realism, denunciation, theater.

## PRELIMINARES

EL CANON DE la literatura indigenista ecuatoriana está centrado en —y podría decirse que casi “reducido a”— el nombre del quiteño Jorge Icaza (1906-1978). Si bien esta afirmación inicial puede parecer sin duda exagerada y superficial, no parece ser discutible el hecho de que es Icaza y no otro, tanto a nivel nacional como internacional, el adalid mayor del indigenismo literario ecuatoriano. No puede decirse que la obra literaria de Icaza haya centrado su atención solamente en la problemática del mundo indígena —de ello son prueba evidente textos destacables como *Cholos* (1937), *Media vida deslumbrados* (1942), o su obra mayor *El chulla Romero y Flores* (1958)—, pero tampoco puede negarse que su figuración más prominente en el imaginario literario nacional está relacionada con su obra de temática india —algunos textos de *Barro de la sierra* (1933), las novelas *En las calles* (1935) y *Huairapamushcas* (1948), los cuentos “Barranca grande” y “Mama Pacha” (del libro *Seis relatos*, 1952)— y sobre

todo que su nombre es reconocido como parte destacable de su generación casi siempre a partir de su primera y más famosa novela, *Huasipungo* (1934), uno de los hitos del indigenismo a nivel continental.<sup>1</sup>

Reducir Icaza al indigenismo es, claro, una limitación interpretativa evidente, y por ello hemos iniciado con estas observaciones para dar cuenta del riesgo que tomamos. Con ellas esperamos dejar en claro que no es nuestra intención en estas notas la de cubrir la empresa —por demás amplia y compleja— de observar a cabalidad el universo literario generado en la obra del autor, sino solamente dar cuenta de algunos rasgos de su perspectiva al interior del indigenismo, valiéndonos de una obra menor y poco conocida: la pieza teatral *Flagelo* (1932-1936). Para hacerlo, procuraremos primero una valoración del indigenismo en términos generales,

1. Un panorama completo es imposible en estas líneas. Baste señalar que, desde la novela indianista de Juan León Mera, *Cumandá* (1879) —e incluso su anterior relato “Historieta” (1866)—, pasando por los hitos fundacionales del otavaleño Fernando Chaves, *La embrujada* (1923) y *Plata y bronce* (1927), la obra de Icaza aparece como obra mayor de la corriente indigenista, y quizá también como único alto valor solitario que ha perdurado como tal hasta nuestros días. Pero no es lo único. El otro narrador prominente de los años 30 que incluyó temática indigenista en su obra —si bien periféricamente— fue José de la Cuadra, de quien habría que señalar los relatos —algunos de ellos excepcionales— “El sacristán” (de *Repisas*, 1931), “Barraquera”, “Merienda de perro”, “Ayoras falsos” (de *Horno*, 1932), “Sangre expiatoria” y “Shishi la chiva” (publicados juntamente con *Los Sangurimas*, en 1934). Otros títulos que pueden mencionarse como destacados son algunos relatos de la colección *Llegada de todos los trenes del mundo* (1932) y la novela *Los hijos* (1962), de Alfonso Cuesta y Cuesta; *Novelas del páramo y la cordillera* (relatos, 1934) y *Tierra de lobos* (relatos, 1939), de Sergio Núñez Santamaría; *Agua* (novela, 1937), de Jorge Fernández; *Humo de las eras* (relatos, 1939), de Eduardo Mora Moreno; *Sumag Allpa* (novela, 1940) y *Sanagüin* (novela, 1942), ambas de Humberto Mata; *Conscripción* (teatro, 1941), de Luis Moscoso Vega; *Salomé de Santacruz. Cuento de los Andes* (novela, 1957), de Gerardo Gallegos; *La tierra de cristal oscurecida* (epopeya, 1956) y *El dios terrestre* (novela, 1959), de Atanasio Viteri; y *Los guandos* (novela, 1982), iniciada en los años 30 por Joaquín Gallegos Lara y culminada varias décadas después por Nela Martínez. De una postura posterior, que podría catalogarse como neoindigenista, son las novelas *Mi tío Atahualpa* (1972), de Paulo de Carvalho-Neto; *¿Por qué se fueron las garzas?* (1979), de Gustavo Alfredo Jácome —así como sus cuentos de *Barro dolorido* (1960)—, y la reciente *Memorias de Andrés Chilinguina* (2013), de Carlos Arcos Cabrera. Si bien de autor brasileño y publicada en México, incluimos la novela de Carvalho-Neto por ser fruto de su experiencia en el Ecuador y, además, haberse escrito en castellano. Por último, aunque no se trate de un texto propiamente narrativo, no puede dejar de mencionarse el extenso poema de César Dávila Andrade *Boletín y elegía de las mitas* (1956). Para algunos de estos datos, ver Proaño Arandi (2007, 121-67); y Ortega Caicedo (2011, 121-74).

así como una delimitación más específica al interior del llamado “realismo social ecuatoriano”, proyecto generacional al que adscribió Icaza por lo menos en buena parte de su obra. Hecho esto, la posterior observación de *Flagelo* nos servirá para tipificar dicho proyecto y comprenderlo mejor a la luz de ciertos conflictos y procedimientos que le dieron origen.

## LA PERSPECTIVA DEL INDIGENISMO ICACIANO AL INTERIOR DEL “REALISMO SOCIAL”

Arrancamos, pues, con una afirmación que consideramos categórica: el indigenismo de Icaza no puede entenderse al margen de las consideraciones estéticas, teóricas y políticas que desplegaron, en sus obras y acciones, el resto de los intelectuales del realismo social ecuatoriano (los cuales, sin embargo, en su gran mayoría no pueden ser calificados de indigenistas). Para entender los alcances de esta idea, es necesario considerar que aun las propuestas más alejadas del discurso literario hegemónico del realismo social que preponderó en nuestras letras desde alrededor de 1930 —piénsese, por ejemplo, en las obras supuestamente “excéntricas” de Pablo Palacio, Humberto Salvador o Hugo Mayo— participaron de un “mismo impulso de crítica y renovación que, en el contexto de las primeras décadas del siglo XX, cobró aliento en el Ecuador, como en todo el continente” (Ortega y Serrano 2013, 10). En ese sentido, no cabe establecer, como quizá se ha hecho comúnmente, una oposición radical entre una “vanguardia histórica”, apegada a “la liberación subjetiva (rechazo de la mimesis, importancia de la forma, el arte como creación autónoma, [...] de ambiente urbano y de carácter ‘expositivo’)” (Robles 2013, 12; citado por Ortega), y una vertiente expresiva de preocupación social (de carácter más localista y eminentemente política), en tanto ambas son reacciones que pretenden interpretar, desde una perspectiva local o regional, los embates de una modernidad que amplió considerablemente su predominancia a partir de las transformaciones sociopolítico-económicas que trajo consigo el liberalismo y la extensión de la frontera productiva en las sociedades latinoamericanas de inicios de siglo.

Es desde esta perspectiva que puede entenderse el proyecto general establecido por las vanguardias latinoamericanas, y, en el caso específico del Ecuador, por el llamado “realismo social”, que en conjunto pretendió

explorar, reconocer y evaluar la configuración del entorno socioeconómico de la realidad ecuatoriana, y, a partir de la mostración de sus aspectos sórdidos, plantear la necesidad imperiosa de transformación. Dichos “aspectos sórdidos”, como es sabido, tuvieron su base en la revelación de la realidad conflictiva e injusta en la que vivían ciertos grupos sociales alejados o deliberadamente excluidos de las ventajas que ofrecía el proyecto modernizador —indios, negros, cholos, montuvios, etc.—. El fundamento básico de la pretensión realista, entonces, al menos en su versión ecuatoriana, fue crear una literatura que sea capaz de influir de una manera práctica en el mundo, de actuar sobre él a través de una particular denuncia y su consecuente creación de una conciencia en sí misma promotora de acciones. A través de una obra de amplia envergadura, con diversos ejes temáticos y un considerable número de voces, el realismo social ecuatoriano —cuya articulación más orgánica fue el conjunto de cinco escritores conocido como “Grupo de Guayaquil”— fue esencialmente tendencioso, es decir, buscó por principio protestar y evidenciar una determinada situación que percibió en su momento como injusta e inaceptable. Al hacerlo, era partícipe de una misma actitud crítica y provocadora que fue la marca primordial de lo que hoy en día conocemos como vanguardias.<sup>2</sup>

En este marco de renovación formal y beligerancia política, el indigenismo de Jorge Icaza se muestra como parte del proyecto al que se abocó la estética predominante de la escena literaria ecuatoriana. Lo indígena, por tanto, aparece como tema dentro de una preocupación ideológica más amplia: la de problematizar, a través del arte, las condiciones de una realidad que no se percibía como aceptable. De ahí aquella afirmación, que nos parece acertada, de que en el indigenismo de Icaza “el tema principal *no es*

- 
2. No pretendemos aquí ubicar al realismo social ecuatoriano únicamente dentro de la esfera de las vanguardias, ni menos aún desvincularlo de su filiación naturalista a todas luces evidente. Lo que nos interesa es señalar que, si bien su vertiente temático-formal pudo haber marcado una distancia notable con lo que hoy podría considerarse una “estética vanguardista”, el realismo social compartió buena parte de las preocupaciones y requerimientos ideológicos que enfrentaron las vanguardias del período, y, por tanto, su proceso en muchos puntos lo ubica como parte de ellas. El indigenismo, dentro de este esquema, pertenece a ese ámbito de reacción visto como proceso histórico general. Hemos presentado y desarrollado estas ideas de manera mucho más extensa y completa en Landázuri (2011, 25-48).

el indio, sino la *explotación* del indio” (Corrales Pascual 2007, 175).<sup>3</sup> Lo mismo podría decirse de la obra icaziana en general, cuya temática central no es la indígena: no se trata tanto de recrear los caracteres propios o particulares de un mundo referido, sino de problematizar, para una audiencia no indígena, aspectos concretos de la realidad social de la época a partir de la mostración cruda de ciertos elementos negativos, especialmente visibles en la experiencia de los grupos marginales. El proyecto, por tanto, es fundamentalmente político, y está dirigido a la reformulación de la configuración social ostentada y defendida por y desde las clases dominantes, ante las cuales —al menos desde la perspectiva de Icaza y el resto de los escritores del realismo social— los colectivos subordinados debían ser visibilizados a partir de la dimensión trágica de su misma subordinación.

Lo dicho pone al indigenismo de Icaza en relación no solamente con la propuesta ideológica del realismo social ecuatoriano, sino también con los caracteres generales que evidenció el movimiento indigenista a nivel continental. Al aproximarse al indio como temática central de su propuesta beligerante, Icaza tuvo necesariamente que buscar —o por lo menos *pretender*— un conocimiento de lo indígena desde su misma condición interna, acción que, acaso paradójicamente, habría de desplazar su mirada a una insalvable exterioridad, siendo él, como era, un mestizo urbano de clase media.<sup>4</sup> Icaza, pues, cumple a cabalidad aquella premisa sabiamente formulada por Cornejo Polar de que “en el fondo del indigenismo subyace una contradicción insalvable: su cada vez más vehemente decisión de representar con autenticidad (‘desde dentro’) al universo indígena se cruza conflictivamente con su

---

3. Continúa Corrales: “El asunto no es pues de índole antropológica ni poética, sino eminentemente *social*: en una sociedad multirracial, estigmatizada por agudísimos conflictos de clase, los grupos dominantes utilizan los diversos estratos dominados (cholos, indios) como instrumentos para conseguir provechos económicos y políticos principalmente” (175). Los resaltados aparecen en el original.

4. Esto contribuiría a explicar la suerte de “caricaturización” o “impostura” que a menudo se le ha atribuido a la obra indigenista de Jorge Icaza, que acaso no fue capaz de permear su marco de enunciación desde el que se configura su obra para ampliarlo hacia la posible inclusión de ciertas posturas más cercanas a lo propiamente indígena. Esa limitación podría atribuírsele a todo el realismo social ecuatoriano, aunque con diferencias notables en obras que centraron su atención en componentes sociales acaso más accesibles o que bien estuvieron más atentas a recoger en su programa elementos provenientes del mundo referido. Es el caso de José de la Cuadra con el *montuvio* o de Pablo Palacio con los marginales urbanos, por ejemplo.

forzosa exterioridad” (Cornejo Polar 1978, x).<sup>5</sup> Un poco más adelante en el mismo texto, Cornejo Polar sentencia que “la literatura indigenista supone la movilización de los atributos de una cultura y de los condicionamientos de una sociedad para revelar la especificidad de otra cultura y de otra sociedad”,<sup>6</sup> lo que da buena cuenta del proceso visible en Icaza y, por extensión, de todo el proyecto artificiosamente reivindicativo del realismo social en el Ecuador.

## EL LUGAR DE *FLAGELO*: PIEDRA ANGULAR DEL INDIGENISMO ICACIANO

La notable popularidad continental que adquirió la primera novela de Icaza en su momento, y su concomitante institucionalización como discurso hegemónico del indigenismo militante, han hecho prácticamente inevitable la referencia a *Huasi pungo* como obra central y definitoria. Pero,

- 
5. Según Cornejo Polar, es a esta “exterioridad” a la que se refería José Carlos Mariátegui cuando hacía una distinción definitiva entre los conceptos de literatura *indígena* y literatura *indigenista*, en su célebre sentencia: “La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena” (Mariátegui, citado por Cornejo Polar 1978, x). Si bien la influencia de Mariátegui en Icaza y otros miembros de su generación es indudable, cabe señalar que el Ecuador tuvo un notable antecesor en la discusión sobre el indigenismo con el ensayo sociológico *El indio ecuatoriano* (1922), del liberal lojano Pío Jaramillo Alvarado, obra que ya planteaba el “problema del indio” en torno al “problema de la tierra”, vinculado este al asunto económico, lo cual sería una de las ideas fuertes de Mariátegui en su texto de 1928. Son palabras de Jaramillo Alvarado (2009, 170), por ejemplo: “He aquí los tres caminos que la época actual señala para resolver la cuestión agraria del indio: que la Legislatura acuerde una ley justa, que garantice al indio en su persona y bienes, contra las exacciones de los explotadores, dentro de un orden legal clásico; que se proceda a plantear la cuestión agraria por el Estado dentro de un régimen socialista; o que el pueblo delibere con el fusil en la mano los programas medio y máximo al reparto de las tierras, y resuelva en la revolución la cuestión social”. La postura de Jaramillo Alvarado de ninguna manera pasó desapercibida en su momento, lo prueba la conocida polémica que desató con el conservador quiteño Luis Felipe Borja (la cual se recoge en la edición que hemos seguido), y el hecho de que su ensayo fue reeditado ya en 1925. El mismo Jaramillo Alvarado (113) habla de un texto antecesor al suyo: *El concertaje de indios*, de Abelardo Moncayo, que habría sido “publicado en vísperas de la revolución de 1895” (Paladines 1990, 171).
  6. Esto último es lo que Cornejo Polar llama “el carácter sustantivamente heterogéneo del indigenismo”, concepto ampliamente explicado en otro texto del crítico peruano (Cornejo Polar 1980, 3-27).

aunque es cierto que la novela de 1934 fue la primera obra del quiteño que recibiera un reconocimiento generalizado, ya antes había producido el autor suficiente material para permitirnos una mirada de conjunto que tome en cuenta su evolución bajo el marco general que hemos establecido para el proyecto generacional en el que se incluyó su producción literaria. No nos referimos solamente a su conjunto de relatos *Barro de la sierra*, de 1933, sino especialmente a su no escasa obra dramática, de la que se conocen siete títulos, cuatro de ellos conservados hasta nuestros días. Toda esa producción es anterior a 1933 y, por tanto, figura como la génesis de la literatura icaciana.<sup>7</sup>

Icaza, antes que narrador, fue un hombre de teatro. Ese teatro suyo, además, a excepción de su último título, se desarrolló por una vertiente temática muy lejana al indigenismo, y aun podría decirse que lejana de las temáticas habituales del realismo social. La bibliografía existente conserva tres títulos que no fueron publicados en su momento y de los que apenas se guarda memoria: *El intruso* (1928), *Comedia sin nombre* (1929) y *Por el viejo* (1929). De ellos sabemos que fueron puestos en escena por la Compañía Dramática Nacional y que fueron temáticamente cercanos al dramón amoroso, la crítica moral y la crisis de las tradiciones conservadoras, si bien no quedan más que referencias indirectas (Vallejo Aristizábal 2013, 180-2). Debe tomarse en cuenta que para ese entonces ya existían en circulación piezas innovadoras en relación a la estética modernista que predominó en las letras ecuatorianas de los años 1900-1920, como la novela proto-indigenista *Plata y bronce* (1927), de Fernando Chaves, los relatos vanguardistas de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) de Pablo Palacio, y, bastante anterior a ambos, el significativo relato “El desertor” (1923), de José de la Cuadra, acaso la primera pieza ecuatoriana inserta de lleno en la estética del realismo social (Landázuri 2011, 63-4).

Las siguientes obras dramáticas, cuyos textos se conservan hasta ahora, fueron *¿Cuál es?* (1931), *Como ellos quieren* (1931), *Sin sentido*

---

7. Nos guiamos aquí por seis estudios sobre la obra teatral de Icaza, a saber: Teodosio Fernández, “Jorge Icaza en el contexto de la vanguardia” (Ortega y Serrano 2013, 113-31); Gerardo Luzuriaga (Dávila Vázquez 2007, 197-204); Hernán Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano III. Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”, prólogo (s. f. [1972], 18-20); Vallejo Aristizábal (s. f. [2010], 197-216); del mismo autor: “El teatro de Jorge Icaza” (Ortega y Serrano 2013, 179-89); y Ricardo Descalzi (1968, 788-821).



(1932) y *Flagelo* (1932-1936). De ellas, solamente la última aborda un formato indigenista, siendo las otras más bien una exploración de los conflictos familiares-sociales de la burguesía urbana abordados desde una perspectiva psicologista y aun desde el enfoque freudiano específico del psicoanálisis, lo que las ubica en un ámbito de renovación que ha sido pauta para vincular a ese teatro de Icaza con el de otros dramaturgos vanguardistas latinoamericanos —los argentinos Samuel Eichenbaum y Alfonsina Storni, el chileno Armando Moock, el mexicano Celestino Gorostiza, etc.— (Fernández 2013, 116-9). Lo relevante para nosotros, sin embargo, radica en el carácter inconformista de ese teatro que tenía como fundamento la crítica simbólica de ciertos comportamientos sociales de la sociedad urbana de la época: la violencia patriarcal en *¿Cuál es?*, la represión de los deseos como norma de la moral burguesa en *Como ellos quieren*, la educación como mecanismo de control social en *Sin sentido*, etc.<sup>8</sup> Visto así, y como bien lo ha notado Teodosio Fernández, las piezas de este teatro psicoanalítico de Icaza no estarían tan lejos ni estética ni temáticamente de los relatos de *Barro de la sierra*, con los que el quiteño incursionaría en la escena narrativa y en los que aparece ya la temática propiamente indigenista que sería el centro de buena parte de la obra del autor hasta por lo menos finales de la siguiente década (Fernández 2013, 120-2).<sup>9</sup>

En este contexto debemos ubicar la única obra dramática indigenista de Jorge Icaza. Según se observa, *Flagelo* aparece como una pieza en principio atípica de la dramaturgia del autor, siendo la primera que presenta el tema de la explotación del indio como núcleo argumental y deja de lado la preocupación de la psicología urbano-burguesa que había

- 
8. Resúmenes completos de los argumentos de estas obras pueden encontrarse en Vallejo Aristizábal (2013, 182-6). Existe una edición reciente que recoge toda la obra teatral conservada de Icaza (ver bibliografía).
  9. *Barro de la sierra* es un conjunto de relatos compuesto por los títulos “Cachorros”, “Sed”, “Éxodo”, “Desorientación”, “Interpretación” y “Mala pata”. De estos, solo podrían considerarse relatos propiamente indigenistas los tres primeros, siendo los otros tres mucho más cercanos a la temática ya antes explorada por el teatro que hemos comentado brevemente. Un resumen de los argumentos de estos relatos y de todo el resto de la obra de Icaza puede hallarse en Ferrero Bonzón (1975, 199-233). Lo dicho ubicaría a *Barro de la sierra* como un espacio de exploración o aun de transición en el que las temáticas del indigenismo aparecen no como ruptura con la obra icaziana precedente, sino como ampliación y delimitación de intereses temáticos al interior de un proyecto reformista mayor: aquel propio de la crítica elaborada por el realismo social.

sido la tónica central hasta ese momento. Su peculiar importancia, sin embargo, radica no solo en este giro que se observa “al interior” del universo de la dramaturgia icaciana, sino en su ubicación específica en el conjunto de toda su obra: si bien es común anotar el año de *Flagelo* como 1936 —de esa fecha es el folleto que se conserva con la pieza publicada junto a un largo estudio introductorio del crítico español Francisco Ferrándiz Alborz—, existe el dato muy poco tomado en cuenta de que la obra fue elaborada bastante antes, en 1932, lo cual la posiciona justamente en el punto de giro de la estética icaciana, al final mismo de su producción teatral y exactamente antes de la aparición de Icaza como narrador con el libro de relatos de 1933.<sup>10</sup>

Este dato importantísimo ubica a *Flagelo*, y no a *Barro de la sierra*, como la primera tentativa literaria de corte indigenista del escritor quiteño.

### MECANISMOS DE LA DENUNCIA: LAS “ESTAMPAS” DEL PREGONERO

*Flagelo*, “drama en un acto” —como la subtítulara el propio Icaza—, es una obra relativamente breve en la que aparece el indio en brutal realidad, hostigado permanentemente por una fuerza que lo controla y enloquece, y subsumido de principio a fin en una suerte de explotación absoluta ante la que no le es posible acción alguna. La mirada de conciencia está introducida por la figura de un pregonero, que es el que media entre el público y la escenificación del drama, imponiendo cierta distancia entre la representación y su público inmediato, pero a la vez introduciendo una perspectiva en claro tono de imputación. Los cuadros en los que aparece el

---

10. El dato de la fecha original de *Flagelo* lo presenta Rodríguez Castelo en “Teatro ecuatoriano III...” (19), quien afirma que es esta obra la que “inaugura su etapa indigenista”, y que, además, supone “en nuestra literatura el primer ensayo válido de teatro indigenista”. Rodríguez Castelo (1970), cuyo rigor académico ha demostrado ser incuestionable, parece basar su argumentación en entrevistas personales realizadas por él mismo con Icaza en los años 70. En ese sentido, la publicación de *Flagelo* de 1936 sería el resultado de la “canonización” del autor quiteño como adalid del indigenismo que resultó del éxito de *Huasi-pungo*, mas no respondería a su fecha de elaboración. Se sabe, por lo demás —y este dato no lo recoge solamente Rodríguez Castelo—, que *Flagelo* fue presentada por primera vez en 1940, en el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, en Buenos Aires.

indio están atravesados por el sonido incesante de un látigo que se mantiene de principio a fin en la acción dramática, recurso distintivo que sumerge al drama en una atmósfera desesperante y sin posibilidad de alivio.

El pregonero, que es la primera figura en aparecer ante el público, se muestra como un “charlatán de plaza” que introduce al auditorio en la escena y lo obliga a contemplar la realidad. La función de exponente/acusador de este personaje central es su marca particular más notable y se evidencia desde sus primeros parlamentos: “¡Vean... Vean! ¡Vean, señores! ¡Aquí no hay engaño...! [...] Lo que dejará en desconcierto al respetable público es la estampa india... ¡Vean ustedes!”.<sup>11</sup> La labor del pregonero, por tanto, es la de mostrar al público una realidad que se anuncia desde el principio como suficiente para dejarlo perplejo. El carácter revelador de su funcionalidad escénica queda latente desde el principio, cuando encuentra cierta resistencia a la presentación de la obra —resistencia que proviene del mismo escenario, ya que “un murmullo de protesta” sale de la concha y los laterales cuando él intenta abrir el telón que esconde el drama indio—, pero insiste airadamente para dar paso al cuadro oculto: “Es tarde ya... Si en la vida han representado tan bien el papel, por qué temblar de la escena. Adelante... (*al público*). ¡Estampa a la cual encontré olvidada entre los problemas erigidos en tabú por conveniencia de la clase explotadora! ¡No asustarse!”

Hay, pues, una labor fundamental que le ha sido asignada al pregonero, labor que es la misma que se atribuyó a sí misma la literatura del realismo social: la de mostrar a las clases dominantes el drama de la explotación y la injusticia. Hay una suerte de “forzamiento” ejercido por el pregonero, tanto ante el público —que es impelido a ver— como ante el mismo aparato escénico que parecería resistirse a su propia mostración, oculto como está tras el telón y las bambalinas. “La estampa de indios americanos tarada con siglos de espera”, que es lo que anuncia el pregonero como escena oculta tras el telón que insiste en levantar, tiene que ser forzada a la vista de los espectadores. Y tiene que serlo porque, aunque siempre haya estado ahí a la vista, estos no han sido capaces de verla:

Anteriormente no nos habíamos acercado a su realidad porque no nos enseñaron a ir a ella, mas la urgencia que trae la crisis junto con la

---

11. Para todas las referencias al texto de *Flagelo*, nos remitimos a la edición contenida en *Teatro social ecuatoriano* (s. f. [1972], 65-87).

fuerza de las nacionalidades consumiéndose en los agros nos lleva a alimentar esperanzas y anhelos con el pan de la verdad, que es la única y mejor forma de alimentarse. ¡Alimentarse, señores!

Según se entiende de estas líneas iniciales del pregonero, más que mirar, *Flagelo* se propone revelar: tal condición es la que asume de hecho toda la literatura indigenista de Icaza.

Es notable que el pregonero justifique la mostración de la “verdad” por “la urgencia que trae la crisis”, pues esto coloca el proyecto de su acción en el nivel visible de la acción política, y ubica a *Flagelo* en vínculo directo e inconfundible con el programa de beligerancia artística instaurado y llevado a cabo por la literatura del realismo social ecuatoriano. Más adelante en ese parlamento primero, el pregonero señala de manera palmaria el trasfondo ideológico que sostiene esa necesidad de verdad anunciada en la estampa india —lo cual, con los matices que exija cada caso concreto, bien podría extenderse a la consideración de toda la literatura de Icaza—. Sobre la escena que se va a contemplar, dice:

Podéis hacer de ella plataforma de gritos y puños en alto, podéis encontrar en ella el material para nuevos problemas de avance, podéis distinguir siete, veinte o más aparatos utilizables en la lucha clasista: bandera, grito, trinchera, principio de beligerancia, hasta puede llegar a la pugna con ideas contradictorias para encausar una síntesis de reivindicaciones en un día no muy remoto, pero nunca debe servir de papel de copia que estanque un proceso de suyo ascensional. ¡Acudid todos a mirar! Palpando se convencerán. A pesar de que esta realidad ha sido larga experiencia para nuestros ojos, pero como el histérico que no ve, no porque está ciego sino porque no quiere ver, así hemos dejado pasar la tragedia milenaria clavados en una obstinación individualmente productiva... ¡Mirad!

Ese “mirad” insistente de esta primera parte acaso se prolonga con la articulación sonora del látigo que atormenta a los caracteres indios sobre la escena. De hecho, una vez que el pregonero ha dejado de hablar y que el segundo telón se levanta para revelar al público las primeras acciones de la estampa, aparece también el inagotable y desesperante sonido del látigo —“Chal... Chal... Chal... Chal...”—, el cual se mantendrá casi sin pausa hasta el final de la representación, creando una sensación de desespero que está destinada a extenderse hacia fuera de las tablas e inundar la totalidad del teatro. Así, el sonido del látigo funciona no solamente como marca del

tormento implacable al que están sometidos los personajes en escena, sino también como atizador de las conciencias espectadoras que son obligadas a acompañar la desesperación sin poder librarse —al igual que los indios en el tablado— del molesto tormento causado por esa presencia constante. Es especialmente notable, además, que este látigo se mantenga como elemento latente más que presente, pues no es sino hasta la clausura de la obra en que el espectador se entera de dónde proviene el sonido inagotable: “Chal... Chal... Fuuiiit...”, “Chal... Chal... Fuuiiit...”.

Lo que ocurre en escena, al compás de este ritmo macabro, acaso puede considerarse arquetípico de la figuración indigenista: se trata del indio subsumido en una condición cercana a la bestialidad, incapaz de reaccionar ante los diversos condicionamientos que lo tienen agobiado y casi cosificado en una condición que se muestra como inapelable. Lo primero que vemos —según señala la acotación escénica— es un paisaje rural de la serranía ecuatoriana donde un grupo de indios, “intoxicados de guarapo”, con “rostros tumefactos, de rojo encendido hasta el violeta”, “adormecen con borrachera”. De entre ellos se distingue una mujer que tararea una melodía “deshilvanada”, “rota”, “con alegría del que desvía el llanto”. Ahí, acompañando su música, ese “chasquido saturado de espanto”, “chasquido que se divierte en hacer pedazos todas las conciencias, [...] que pone en guardia al pregonero y que fastidia al público por ser un flagelo que parece no tener fin”.<sup>12</sup>

La primera escena con personajes indios que se escenifica es una suerte de coreografía rítmica entre el sonido tan insistente como agobiante del látigo y el canto de dos mujeres —“dos longas cantoras”— que interactúan creando una suerte de melodía macabra. Las indias se quejan “como si sintieran en carne viva el fuetazo”, y sus lamentos van configurando una cierta armonía con los chasquidos. Mientras ellas, “con canto quejoso, ta-

---

12. La larga acotación que sigue al primer parlamento del pregonero es la única en toda la obra que presenta un carácter tan claramente extradramático y aun diégetico (literario), en tanto parece encaminada a ubicar claramente, no solo ante los lectores sino ante un posible director dramático, tanto la condición humillante en la que deben mostrarse los indios escenificados como el trasfondo de angustia furibunda que debe acompañar al sonido del látigo. Con eso establecido, el resto de las acotaciones se limitarán a exponer un contenido mucho más restringido a lo propiamente dramático (es decir, al argumento y su escenificación), dejando de lado el contenido de denuncia, por lo demás evidente en los parlamentos del pregonero, como veremos en su momento.

rarean un Sanjuanito”, el látigo se sincroniza, “y así sigue el diálogo, entre flagelo y música, ahora perfectamente rimado”. Esta construcción simbólica del sonido parece buscar la totalización —en escena— de la condición abyecta en la que el indio va a ser mostrado. Tal efecto se confirma con las palabras del pregonero que terminan de sellar el proyecto latente en *Flagelo*: “¡Oigan...! ¡Oigan ustedes aquella orquestación de chasquidos...! Ha sido hasta ahora una música incantable por las rotativas, por las películas, por el arte en general; nos han dejado la tarea a los charlatanes de calles y plazas”.

Con esto queda definitivamente explicitada la labor que ha de cumplir el pregonero con la exposición del cuadro trágico. De aquí en adelante no volveremos a encontrar, ni en las acotaciones ni en los parlamentos directos de los personajes, una carga tan evidente de denuncia explícita. El pregonero deja de increpar al público y pasa a ejecutar directamente su rol de “mostrador” o “expositor”, participando cada vez menos de la escena y dejando simplemente que las acciones pongan en la vista del auditorio la brutalidad de lo que pretende denunciarse. En ese sentido, el pregonero cumple al interior de la dramatización escénica el papel que cumple el propio Icaza en el panorama social de su momento: se trata de un agente que posibilita la visualización de una realidad inaceptable, y para hacerlo se ve obligado a interpelar directamente a sus contemporáneos —su “público”—. Es su obra misma la que ejecuta socialmente esa interpelación; y una vez que cumple ese objetivo de ‘llamar la atención sobre un hecho’, su labor se circunscribe más directamente a mostrar la ‘realidad’, a evidenciarla, dejando el acto verbal de la denuncia explícita como contenido latente del hecho mismo de mostrar.

Aparecen indios campesinos que vuelven de sus labores agrícolas y entran a escena “trayendo al hombro las herramientas de labranza”. Aunque en principio parecerían dirigirse a sus chozas, de nuevo irrumpe el flagelo del látigo para llevarlos “inconscientemente a la guarapería”. Sus acciones se presentan como ejecutadas por autómatas que apenas piensan lo que hacen. Sus parlamentos en esta primera parte —y esto ocurre a menudo durante toda la obra, con pocas excepciones— son producto de un habla casi animalizada, sin construcciones lógicas relevantes y reducidas a la mera expresión de una impresión directa: “*Guañucta* está frío”, “*Achachay... achachay... achachay*”, “Longas tan, en trabajo están”, “¡*Ñucanchic guarmit!* ¡*Ñucanchic!*”, etc. Los diálogos entre ellos se componen comúnmente por palabras sueltas y un mínimo de estructuración, lo cual

acentúa su condición despojada de lo humano y aumenta el tono efectista que inunda toda la representación.

En este contexto, de vez en cuando interviene el pregonero para contextualizar la acción o simplemente exponer algún dato que contribuya a hacer énfasis en los aspectos sórdidos de la existencia del indio, como cuando los personajes finalmente ingresan a la cantina:

El guarapo, bebida con la cual se ven obligados a emborracharse los indios, y digo obligados, por ser la más barata. Para darnos una ligera idea de lo que puede ser aquello, nos basta saber que en el examen químico, hecho hace unos pocos años por el Municipio, se encontró gran cantidad de urea. Para acelerar la fermentación del brebaje, las guaraperas le echan toda clase de materias en putrefacción: cadáveres de ratas, zapatos viejos, orines, etc.

Nada más revelador que este parlamento citado para probar el carácter expositivo de la función del pregonero, atento incluso al dato pseudo-científico para sostener sus argumentos y, por tanto, sostener la supuesta veracidad de su exposición.

La escena que sigue aporta la novedad de aludir de palabra a una de las causas del sufrimiento del indio: el abuso por parte del amo. Argumentalmente, se trata del encuentro de una india madre con su hijo de ocho años que viene escapando de la casa del amo y quiere permanecer con su madre. La reacción de ella se debate entre su apertura amorosa para recibirlo y el miedo a ser reprendida por hacerlo, por lo que finalmente le dice que se vuelva. Entonces aparece la alusión al amo, en la voz del niño: “Ele aura ca, cómo pes... No vis qui taita amitu ca dando con el palo no más está, ama niña grande tan, niños chiquitus tan... ¡No quiero mama...! ¡No quiero! ¡No quiero irme!” Ante la desesperación creciente del pequeño, la madre lo acoge con ánimo protector, pero entonces aparece nuevamente el látigo implacable, que la hace reaccionar: “Andá no más. Ya vis, a guagua Cunshi tan tiene niña grande trabajando en hacienda, en lavado ropa, en barrer chiquero, en todo pes. Esha tan es mi guagua, esha tan es m’ija. Esha es guar mi y no shora, vos ca cari... Andate... Tenís que trabajar”. El dramatismo aumenta cuando el niño se abalanza a los pies de la madre y esta se ve impelida a golpearlo para que la suelte. Hasta que el hijo finalmente se aleja, no para la insistencia del látigo arrojando su “chal... chal... chal...” sobre la escena, dejando a la madre en un notable y amargo desconsuelo.

Lo interesante de esta última sección descrita radica en que evidencia la conciencia de la india con relación a su sumisión ante el amo, lo cual plantea una ampliación de la figura de la dominación hasta ese momento representada únicamente por el sonido del látigo. El amo, aunque todavía solo se muestra como entidad abstracta, delinea ya una configuración más completa de la situación social del indio según la está planteando Icaza en su propuesta de escenificación. Se trata, por tanto, de una alusión que anticipa el final de la obra, como se verá más adelante.

La última escena que compone *Flagelo* —la más extensa de la obra— gira en torno a un indio borracho que sale de la guarapería apenas la madre del anterior cuadro se ha ido a esconder su llanto al interior de su choza. El sonido del látigo que la atormentaba a ella sigue de manera continua en esta escena atormentándolo a él y se mantiene hasta prácticamente el final, cuando el pregonero interrumpe la acción y expone sus revelaciones ulteriores. Lo que ocurre a nivel argumental no es complicado: el indio borracho intenta huir del flagelo psicológico que supone el látigo acechante, reaccionando con violencia, lanzando golpes a los aires, cayendo y resbalando constantemente, agazapándose y lanzándose al vacío mientras se sume en jadeo y llanto. Es, se diría, un animal acorralado, abocado a un esfuerzo inútil que lo desespera. En su estado casi delirante, arremete contra otro indio que sale del chozón, pensando que en él se origina el tormento. Se trata de su amigo Melchor, que trata de calmarlo, pero el látigo incesante lo impele y en la confusión se desata una pelea violenta tras la que Melchor termina semiinconsciente por los suelos mientras el indio borracho lamenta sus actos.

Las “longas cantoras” del inicio aparecen de entre “el retablo de ebrios” que se ha mantenido como telón de fondo durante toda la obra. Su canto vuelve a entrar en sincronía con los chasquidos del látigo, y el indio borracho, aturdido, empieza a bailar siguiendo el ritmo que sostiene la melodía. Por unos minutos, el cuadro está lleno de esta danza grotesca en la que el indio parecería poseído. No termina ahí su drama: calmado el baile, llama a su mujer a gritos para que esta salga de una choza contigua a recibirlo. El encuentro no es grato: ella le reclama su borrachera y él, aguzado por el látigo —sigue ahí, siempre presente, el “chal... chal... chal...” del látigo—, la zarandea y empieza a golpearla. En la escena aparece un último indio, el “indio defensor”, que intenta detener la brutalidad del borracho, pero es repelido tanto por este como por la propia esposa que



justifica el maltrato por ser el indio su marido. Tras una refriega confusa, el indio defensor sale de cuadro y los esposos entran a la choza, donde, en palabras del pregonero, “jadeando de dolor, con despecho amargo y ansiedad desesperante, se tenderán junto al fogón”. El telón cae. Aplausos.

### DELACIÓN Y MILITANCIA: LAS DIMENSIONES DE LA MÁSCARA

Según hemos visto, toda la escena indígena ha sucedido de manera vertiginosa. Tras ella, queda de nuevo solo el pregonero frente al público, agradeciéndole “en nombre de los muñecos indios a los cuales ha aplaudido en su dolor”. Lo que sigue es una suerte de clausura, no por extravagante carente del mismo efectismo buscado durante toda la puesta en escena. Primero se convoca al látigo, que ha vuelto a sonar aun con el telón corrido, “como buen cómico [que] reclama su aplauso”. Quien sale a escena portándolo es un hacendado que se muestra satisfecho por su labor, aunque no sabe bien cómo comportarse en escena. Es, se diría, un hacendado típico —“alto, vientre hinchado, color moreno, calza botas, luce vestido de montar, sombrero de anchas alas”—, que disfraza su tosquedad fingiendo “gestos y maneras de caballero de salón europeo”, sin conseguirlo. En seguida, también llamado por el pregonero, aparece el traspunte de la obra, “un militar, a paso de gran parada, con alas y condecoraciones”, el cual es descrito como “individuo poseedor de toda la fuerza necesaria para ir arrojando a la escena de la explotación el mayor número de elemento humano”. Por último, también por obra del pregonero, se descubre en la concha del teatro al “humilde apuntador”: “todo bondad, todo sacrificio, todo abnegación”. No es otro que un fraile, el cual, una vez descubierto, se cuadra frente al auditorio y sentencia el fin de la obra con su sentencia lapidaria: “En el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo. Amén”.

Estos tres personajes finales con cuya aparición se cierra *Flagelo* terminan de cerrar el cuadro de denuncia que el pregonero había anticipado desde las primeras líneas. A la vez, hacen evidente el factor de desenmascaramiento, pues su presencia en el escenario hace visibles las tramas supelementalmente ocultas sobre las que se sostiene la estructura de dominación. Los puntos clave de estos personajes radican tanto en su carácter de indispensabilidad para que la obra montada haya sucedido (el uno ha sido

cómico, “trabajador de teatro”, mientras que los otros dos han hecho de traspunte y apuntador), como en la caricaturización con la que han sido presentados: el hacendado como hombre simplón y de apariencias (“oculta su turbación [...] con la torpeza fingida del caballero criollo”), el militar como agente brutal y desentendido (“de aquellos generales que mueren en la cama”), y el fraile como una suerte de autor intelectual del drama, y quien lo justifica (“el embaucador espiritual de esta comedia”). Así, por lo tanto, se busca parcializar a la audiencia en contra de los tres personajes que se han hecho visibles, y horrorizarla ante la impunidad con que actúan en el desarrollo del drama espantoso que se ha contemplado. La labor del pregonero como maestro de ceremonias ha consistido en asumir una máscara acusadora para ideologizar la realidad y mostrarla así con una finalidad que es, a la vez, aterradora y movilizadora.

Por su calidad de montaje escénico, *Flagelo* constituye una suerte de ejemplificación viva de lo que el proyecto indigenista, en el marco de la tendencia beligerante de nuestro realismo social, buscó construir para sí mismo como fundamento y como meta. La acción del pregonero termina de revelarse como la exhibición de una ferocidad de doble rostro: por un lado, la abyecta tragedia del pueblo indio, brutalizado y subsumido irremediabilmente; por otro, la prepotente opresión de una triada que simboliza el poder social volcado sobre ese pueblo. Así queda patente, por tanto, la intencionalidad política que habíamos anunciado como cifra de fondo: hay aquí, desde la perspectiva del pregonero, una suerte de prueba irrefutable de quién es el que oprime y quién es el oprimido, de las causas de la injusticia en la que tal relación está inmersa, de la imposibilidad aparente que tiene uno de los polos —el indio— para liberarse por sí mismo de esa condición, etc. En la brutalidad del cuadro desplegado, no hay posibilidad para matices de ningún tipo: ha quedado furibundamente claro quiénes son los culpables y quiénes las víctimas. De aquí a afirmar que el cambio es una necesidad imperiosa no queda ni un paso. Icaza cumple con su pretensión de construir una posición combativa a partir de la expresión concreta de una obra escénica —que es, por lo demás, artística—. Y este primer indigenismo de Icaza, por tanto, aparece como una radicalización política que forma parte de las transformaciones que el realismo social, en lo que tiene de vanguardia, adoptó para el arte.

En *Flagelo*, ni los indios ni los opresores —hacendado, militar y clérigo— tienen en realidad una voz que se pretenda propia. Ya hemos visto cómo el indio aparece maniatado y brutalizado por la subyugación inevita-

ble a la que lo conduce el látigo, con lo cual su presencia está condicionada a elementos exteriores a él, borrando de plano toda posibilidad de una interioridad propia y sujetando al individuo a un automatismo determinado por las fuerzas que lo controlan. Por su parte, los tres opresores solamente se muestran físicamente para corporalizar esa idea abstracta creada por el sonido del flagelo y poner un rostro a aquel “amo” aludido en el interior de las escenas. Ninguna de las dos partes, sin embargo, presenta una visión individualizada que pueda o pretenda pensar el mundo desde la interioridad. Ante ambas prevalece la “crítica” externa que les impone la acción del pregonero, cuyo discurso aparece cargado de verdad. Hay una evidente construcción de realidad que se muestra a todas luces tendenciosa. La verosimilitud que despliega la escena está fundamentada especialmente en la función del pregonero y su despliegue pedagógico de mostración, no propiamente en una aproximación directa a una realidad concreta, aunque el pregonero pretenda convencer al público de que así es.

Esto que acabamos de decir es de radical importancia para comprender el proyecto indigenista de Icaza, el cual se inaugura oficialmente con *Flagelo* y se desarrolla a partir de él siguiendo una pauta que no presenta mayores variaciones, al menos si pensamos en los textos “centrales” de *Barro de la sierra* y *Huasipungo*. Es necesario pensar, por tanto, que esta literatura es de por sí una conflictiva toma de posición —la asunción de una particular máscara—, y que no está pensada para dar cuenta de una realidad sino en términos de elaborar una conciencia bien definida dentro de un panorama ideológico bastante evidente. Su pretendido “realismo” —es decir, su pretendida verosimilitud con relación a un aspecto concreto de la realidad social, política y material de su momento— se justifica solamente como artificio constructivo que en su momento permitiera una reacción efectiva en el público. En ese sentido, como hemos dicho ya anteriormente, *Flagelo* bien puede simbolizar la actitud entera del indigenismo icaciano, en el que el propio Icaza cumpliría las funciones del pregonero de la obra (al asumir para sí la máscara denunciadora), y el público se constituiría como la representación de la sociedad mestiza urbana que se mostraba “ciega” ante las condiciones reales que el autor pretendía evidenciar.

No entender este fundamento ideológico que sostiene la obra de Icaza —o por lo menos gran parte de ella— hará que la percibamos como maniquea y caduca, en tanto el mundo que presenta ha quedado desprovisto de realidad: agotado el efectismo coyuntural que se sostenía en la

actitud política, queda revelado el artificio caricatural de la mirada que construye sus denuncias y pierde acción concreta el engranaje acusatorio que da sentido a la construcción entera. En Icaza, la máscara se pone en evidencia porque esa precisamente ha sido la finalidad con la que se la ha traído a escena desde el principio. La obra, así, no se sostiene si queremos ver en ella una problematización —en términos estéticos— de una experiencia humana en el mundo, pero sí se sostiene si la consideramos un producto cabal de las intenciones ideológicas que ella misma propone revelar. Para comprender a Icaza, pues, es necesario entender que dichas intenciones ideológicas —las cuales habitaron nuestra literatura durante una etapa considerable del siglo pasado— constituyen por sí mismas la expresión concreta de una particular experiencia histórica de su momento.

La valoración de esta obra particular del indigenismo icaciano debe evitar el error cometido por el crítico que prologó la primera edición de *Flagelo* en 1936, cuando señalaba que “el realismo de *Huasipungo* es un realismo vital, y el indio es tal como aparece en esta novela” (Ferrándiz Alborz 1972, 58). Al contrario, hemos procurado demostrar que el realismo que subyace en la obra indigenista de Icaza —lo hemos visto en *Flagelo*, pero bien podría extenderse a *Huasipungo* y a muchos otros de sus títulos— debe entenderse como una articulación ideológica que buscaba moldear la realidad, firmemente anclada en su decir externo al mundo indio y plenamente consciente de su intencionalidad política. La afirmación del crítico, desde la mirada que hemos procurado construir en estas páginas, debería acaso reelaborarse como sigue: el realismo indigenista de Icaza es un realismo artificial, y el indio aparece en él tal como se pensó de él en términos políticos, para llevar adelante la revolución desde el arte. ☞

## Lista de referencias

- Cornejo-Polar, Antonio. 1978. “Prólogo”. En Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, Biblioteca Ayacucho, 41. Caracas: Ayacucho.
- . 1980. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Biblioteca de Cultura Andina, 1. Lima: Lasontay.
- Corrales Pascual, Manuel. 2007. “Jorge Icaza”. En *Historia de las literaturas del Ecuador*. Vol. 6. *Literatura de la República 1925-1960 (segunda parte)*, coordinado por Jorge Dávila Vázquez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.

- Descalzi, Ricardo. 1968. *Historia crítica del teatro ecuatoriano*. Tomo I. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Fernández, Teodosio. 2013. “Jorge Icaza en el contexto de la vanguardia”. En *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, editado por Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Doble Rostro Editores.
- Ferrándiz Alborz, Francisco. s. f. [1972]. “Estudio”. En Jorge Icaza, *Flagelo. Teatro social ecuatoriano*, Colección Clásicos Ariel, 55. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel.
- Ferrero Bonzón, Magali. 1975. *Barro de la sierra: semilla y fuente temática de la narrativa de Jorge Icaza*. Disertación de grado para la obtención del título de Doctora en Filosofía. University of Florida, 246 + viii. <http://ufdc.ufl.edu/UF00098301>.
- Icaza, Jorge. s. f. [1972]. *Flagelo*. En *Teatro social ecuatoriano*, Colección Clásicos Ariel, 55. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel.
- . *Teatro de Jorge Icaza*. 2006. Quito: Libresa / Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas.
- Jaramillo Alvarado, Pío. 2009. *El indio ecuatoriano*. 9.<sup>a</sup> ed., Colección Memoria de la Patria, prólogo, notas y cronología de María Auxiliadora Balladares. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.
- Landázuri, Andrés. 2011. *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra*, Serie Estudios. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Luzuriaga, Gerardo. 2007. “El teatro ecuatoriano”. En *Historia de las literaturas del Ecuador*. Vol. 5. *Literatura de la República 1925-1960 (primera parte)*, coordinado por Jorge Dávila Vázquez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Mariátegui, José Carlos. 1963. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2011. “La novela en el período”. En *Historia de las literaturas del Ecuador*. Vol. 7. *Literatura de la República 1960-2000 (primera parte)*, coordinado por Alicia Ortega Caicedo. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- . 2013. “Jorge Icaza y Pablo Palacio: la escena ecuatoriana”. En *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, editado por Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Doble Rostro Editores.
- Paladines Escudero, Carlos. 1990. *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*, Nuestra América, 25. Ciudad de México: UNAM.
- Proaño Arandi, Francisco. 2007. “La narrativa en el período”. En *Historia de las literaturas del Ecuador*. Vol. 5. *Literatura de la República 1925-1960 (primera parte)*, coordinado por Jorge Dávila Vázquez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.

- Robles, Humberto E. 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1970. “Jorge Icaza por él mismo”. Entrevistado de Hernán Rodríguez Castelo. *El Tiempo*, 6 de septiembre.
- . s.f. [1972]. “Teatro ecuatoriano III. Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”, prólogo a *Teatro social ecuatoriano*, Clásicos Ariel, 55. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel.
- Vallejo Aristizábal, Patricio. s.f. [2010]. *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*, Colección Histórica, 31. Quito: Banco Central del Ecuador.
- . 2013. “El teatro de Jorge Icaza”. En *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, editado por Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Doble Rostro Editores.

## **La representación icónico-alegórica de lo sobrenatural en siete cuentos de aparecidos del Ecuador**

*The Iconic-Allegorical Representation of the Supernatural  
in Seven Tales of Apparitions from Ecuador*

**VICENTE ROBALINO**

Pontificia Universidad Católica del Ecuador  
Quito, Ecuador  
vrobalino@puce.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0002-7176-4759>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.5>

Fecha de recepción: 6 de abril de 2021  
Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2021



## RESUMEN

En este ensayo se hace un análisis e interpretación de siete cuentos de aparecidos del Ecuador; para ello, el autor parte de la siguiente pregunta: ¿cómo se construye la representación icónico-alegórica de lo sobrenatural en los cuentos seleccionados? Para responder a esta pregunta se analizan los espacios kinésicos y proxémicos de los relatos seleccionados. De estas dos categorías semióticas destaca la imagen icónica, como modeladora de los espacios de lo sobrenatural, unida a los espacios geográficos donde transcurre la acción de estos relatos. De esta relación —espacio natural-espacio geográfico— emergen los efectos fantásticos. Sin embargo, en algunos de estos relatos la presencia dominante de la alegoría-moralizante destruye la percepción de lo fantástico como en “Vico y el duende”, “El enano (duende)” y en gran medida también en “Mariangula”. En cambio, en otros relatos, como “Almita en pena”, se enriquece la imagen icónica de lo sobrenatural con la incorporación del rito y del símbolo.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, semiótica, proxémica, kinésica, hermenéutica, imagen, sobrenatural, alegoría, símbolo, vacilación, pragmática.

## ABSTRACT

In this essay an analysis and interpretation of seven tales of apparitions from Ecuador is made, for which the author starts from the following question: How is the iconic-allegorical representation of the supernatural constructed in the selected stories? To answer this question, the kinesic and proxemic spaces of the selected stories are analyzed. Of these two semiotic categories, the iconic image stands out as a model of the spaces of the supernatural, together with the geographical spaces where the action of these stories takes place. From this relationship —natural space—geographical space— emerge the fantastic effects. However, in some of these stories, the dominant presence of the moralizing-allegory destroys the perception of the fantastic as in *Vico y el duende*, *El enano (duende)*, and to a great extent also in *Mariangula*. On the other hand, other stories, such as, for example, *Almita en pena*, enrich the iconic image of the supernatural with the incorporation of the rite and the symbol.

KEYWORDS: Ecuador, semiotics, semiotics, proxemics, kinesics, hermeneutics, image, supernatural, allegory, symbol, hesitation, pragmatics.

LA PALABRA ORAL no solo se manifiesta como expresión hablada, que modeliza el sistema cultural al que pertenecen sus emisores, sino que está acompañada de todo un contexto kinésico y paralingüístico, como bien lo advierte Walter Ong: “Las palabras solo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce la palabra real y hablada” (1987, 52). A esta



afirmación bien se podría añadir que la expresión oral requiere también de una representación del espacio contextual en el que se desarrolla el enunciado, es decir, de una proxémica en la cual el sistema de signos icónicos vaya también matizando el mensaje, como lo manifiesta el Grupo U (1993, 126) al ocuparse de la emisión de los signos icónicos: “La recepción de signos icónicos, por su parte, identifica un estímulo visual como procedente de un referente que le corresponde mediante transformaciones adecuadas”. Precisamente, la imagen visual que se junta al enunciado oral, al mismo tiempo que le da la impresión de lo real, va fijando en la memoria —la impronta— del espacio y de los seres y objetos que pueblan dicho espacio. Por esta razón, la pregunta que intenta contestar este trabajo es la siguiente: ¿cómo se construye la representación icónico-alegórica en cinco cuentos pertenecientes a la tradición oral ecuatoriana? Dichos cuentos son estos: el duende en sus cinco variantes: “Los limoneros del duende”, “El duende de Quinchuquí”, “El duende del ciprés”, “El enano (el duende)”, “Mariangula” y “Almita en pena”.

Lo sobrenatural, según Todorov, constituye una de las formas de lo fantástico, igual que lo extraño y lo maravilloso se produce como una vacilación de quien solo conoce las leyes naturales: “Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (1981, 19). Aparte de este titubeo entre lo cotidiano y lo extraño, este mismo autor afirma que el efecto de lo fantástico implica “también una manera de leer” (24), es decir, una “integración del lector con el mundo de los personajes” (23). Todorov cree que lo sobrenatural no está confiado a cualquier lector, sino a una “función del lector implícito y de una función de narrador”, que emergen de la propia textualidad. Desde esta perspectiva, Todorov se acerca a una de las líneas de la Teoría de la recepción propuesta por W. Iser.

Finalmente, este autor establece tres condiciones para que se pueda cumplir el efecto de lo fantástico: que los personajes sean asumidos por el lector como si fueran “personas reales” (el efecto de lo real), de tal manera que surja la duda entre “una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (24). Que el lector pueda sentir esta vacilación entre realidad y fantasía, tanto en uno de los personajes como en el tema de la obra; y que el lector mantenga su propia actitud frente al texto y rechace tanto una interpretación alegórica como una interpretación poética

(24). Además, es importante, según Todorov, señalar lo precario del efecto de lo fantástico: “Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje” (31).

De estas reflexiones de Todorov, en torno a los efectos de lo fantástico, debido a la presencia de lo sobrenatural, es necesario destacar la relación no solo pragmática sino hermenéutica que este autor establece entre la imagen del narrador, la construcción y composición textuales y la imagen del lector, pues el efecto de lo real emerge de una experiencia figurativo-icónica compartida. Esta aprehensión de lo fantástico es comparable a uno de los ejemplos que pone Walter Ong con respecto al reconocimiento que hace una comunidad oral (analfabeta) de distintas figuras al relacionarlas con sus propias vivencias cotidianas: “Los individuos analfabetos (orales) identificaban las figuras geométricas asignándoles los nombres de objetos, y nunca de manera abstracta como círculos, cuadrados, etcétera. Al círculo podía llamársele plato, cernedor, cubeta, reloj o luna; un cuadrado se designaba como espejo, puerta, casa o tabla para secar albaricoques” (Ong 1987, 56).

A pesar de que Todorov no reconoce de manera explícita la dimensión cultural de los efectos de lo fantástico, dados por la presencia de lo sobrenatural (lo sobrenatural es el mito), ni se refiere en su estudio a los textos provenientes de una tradición oral, quizá dicha dimensión pueda ser comparable también con los arquetipos y, en general, con la construcción de los mitos. En relación con lo primero, esto es, las imágenes arquetípicas, tal como lo expresa Jung: “Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de este modo asombrosos paralelos mitológicos, tanto en las creaciones de la fantasía onírica infantil como en los delirios de la esquizofrenia, así como también, aunque en menor medida, en los sueños de los normales y neuróticos. No se trata entonces de *representaciones* heredadas sino de *posibilidades* de representación” (2016, 94). Este mismo autor pone un ejemplo muy interesante para ilustrar la trascendencia de los símbolos y de los mitos para la cultura: “Si San Pablo hubiera estado convencido de que no era más que un tejedor ambulante de alfombras, no hubiera sido el mismo. Su vida real, su vida con sentido, se basaba en la certeza de que era el mensajero del Señor. [...] El mito que tomó posesión de él lo convirtió en algo más grande que un simple artesano” (2016, 68). En este mismo sentido podemos tomar los cuentos orales que hemos escogido. No importa si es que, por ejemplo, el duende se apareció o no a alguien, sino la trascendencia que tiene para la cultura el poder explicarse

la presencia del demonio, creando una imagen de un hombre pequeñito con un sombrero inmenso que seduce a las muchachas y a las señoras que tienen el cabello largo. Lo mismo podemos decir del alma en pena, es esa presencia de lo sobrenatural lo que preocupa a una colectividad, no el hecho de si existió o no. De allí que Todorov insista en que lo fantástico surge en el lector o en esa vacilación, en ese titubeo entre las leyes naturales y aquello que sale, en este caso por la imaginación colectiva, de ese ámbito.

En relación con la presencia de la alegoría en los relatos fantásticos, Todorov, en primer lugar, define a la alegoría, basándose especialmente en la tradición retórica: [...] “la alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo” (46). En segundo lugar, afirma que la alegoría destruye, o al menos disminuye, los efectos de lo fantástico en la ficción: “Si lo que leemos destruye un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar la palabra no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico” (47). Los cuentos seleccionados para este estudio oscilan entre la permanencia de lo sobrenatural y su destrucción por la orientación alegórico-moral del relato, igual que en las fábulas; sin embargo, el relato que mantiene en toda su complejidad la imagen icónica de lo sobrenatural es “Almita en pena”, como lo vamos a ver.

### **“EL DUENDE”**

“El duende” es el relato de aparecidos que más versiones posee. Por esta razón se han escogido seis versiones que pertenecen a distintas provincias del Ecuador: una de Manabí, tres de Imbabura y otra de la provincia de Tungurahua. Los compiladores de estas versiones, en su orden son: Rubén Darío Montero Flor, Verónica Reyes, Mónica Weiser, Claudia Torres, María Sol González, María Elena Chiriboga y Mario Conde.

### **“LOS LIMONES DEL DUENDE”**

Este cuento está ambientado en el cantón El Carmen, “en uno de los recintos olvidados de nuestra campiña, muy cerca de La Tablada de Limones, en una de las pocas casas que hay en aquel lugar” (Montero

2013, 76). La trama desarrolla una de las facetas del duende, la seducción. En efecto, una adolescente, Bella Inocencia Lema, es atraída por el lugar donde habita el duende y se atreve a coger los limones del limonero, propiedad de este. La familia de la protagonista intenta por todos los medios persuadirla y devolver los limones a su dueño. Sin embargo, el duende muestra su furia y hace su aparición fantasmal en la casa de la adolescente: “todos los parientes que estaban en la casa vieron cómo cuchillos, tijeras platos y las ollas de barro caían al suelo aventadas por el duende” (77) para, finalmente, el momento en que Bella Inocencia, junto con su familia, arroja todos los limones en la especie de cueva donde vive el duende, este se olvida para siempre de ella. Es interesante anotar cómo en este relato, a diferencia del mito bíblico del paraíso, el seductor es él (el duende), y el árbol del pecado es el limonero y no las manzanas. Situación que se explica porque la región donde se ambienta el cuento —La Tablada de Limones— se caracteriza por la producción de este cítrico. Además, limón es un sustantivo masculino, a diferencia de manzana, que es un nombre femenino.

Con respecto a la imagen icónica de lo sobrenatural, esta se construye con la presencia de espacios que van desde la particularización de la región geográfica —La Tablada de Limones— donde se desarrolla la acción de este relato, hasta la del barranco, donde —se supone— vive el duende. Asimismo, la condición de deshabitado que posee el lugar, donde se va a dar el acto seductor, aunque fallido del duende, contribuye a crear una atmósfera de miedo, especialmente para la familia de Bella Inocencia: “Su madre pega un grito de susto y le dice a la hija: Muchacha de los mil demonios, no sabes que de aquel árbol nadie coge limones, porque ese árbol pertenece al mismo duende” (76). Sin embargo, esta muchacha rompe con la prohibición, a pesar de las advertencias de su madre: “Desde ese momento los padres de la joven se pusieron en guardia, porque ese mismo día la chica empezó a sentir pellizcos en todo su cuerpo y la casa se movía como hamaca” (77). Otro elemento configurador de lo sobrenatural está formado por el limonero del duende que aparece de la noche a la mañana, según el comentario de la gente: “La gente comenta que de la noche a la mañana apareció el árbol, sin que nadie lo haya sembrado” (76). De la misma manera, la muñeca de la protagonista adquiere también este mismo carácter: “del cuarto de Bella Inocencia salía una de sus muñecas caminando y alzando sus manos, y apuntando a la muchacha y le hablaba que le devuelva los limones” (77).

La vacilación efímera que, según Todorov experimenta el lector, propia del relato fantástico —como lo hemos visto— entre el mundo natural y el mundo sobrenatural, sí se produce en este cuento, pues el matiz alegórico no afecta a la estructura simbólica de lo sobrenatural. Además, no concluye, como las fábulas, con una moraleja.

Otro aspecto que complementa el carácter de oral e icónico de este relato es su configuración gestual y entonacional que proporciona a este cuento plasticidad, como en estos ejemplos: “recogió los limones y los colocó en un canasto”, “pega un grito de susto”, “se persignó y aventó los limones para después salir en precipitada carrera” (76), “echando rabietas”, “se trepó al tumbado de la casa”, “las fotos caían hechas pedazos”, “Cogió las ropas y se las hizo pedazos”. Cada una de estas fórmulas expresivas, que van dibujando una imagen sonora o una imagen visual, revelan tanto al narrador oral como a su auditorio.

### “EL DUENDE DE QUINCHUQUÍ”

Este cuento está ambientado en la hacienda Quinchuquí, ubicada en la provincia de Imbabura. Centra su tensión narrativa en los rumores y testimonios que rondan en este lugar sobre la existencia “real” del duende. Por ello, el relato diegético se limita a la constatación de esa presencia legendaria, del duende, por parte de un grupo de jóvenes, quienes en principio se muestran escépticos, hasta que, finalmente, son testigos de dicha presencia.

Las estrategias icónicas que utiliza este cuento se centran en los siguientes espacios: la hacienda de Quinchuquí, que representa el poder feudal, y donde, a las doce de la noche aparece el duende: “Comentaban que a las doce de la noche no se podía pasar por la hacienda de Quinchuquí, porque siempre aparecía el duende” (Hidalgo 2000, 119). Además, los hacendados “tenían unos perros muy bravos”. Por eso la gente del lugar decía: “Si no es el duende son los perros que no dejan pasar” (119). Además, otra de las imágenes icónicas centrales de este relato es la del retrato del duende, identificada por los jóvenes: “Dicen que lo vieron como que tenía, como que estaba cobijado con una sábana y con el sombrero muy grande, que no era alto, era una persona pequeña, pero que se pasó de una calle a la otra calle, haciendo ademán de como si tuviera alas debajo

de la sábana y puesto el sombrero” (120). A pesar de que los jóvenes ven al duende, no lo pueden identificar, pues está “cobijado con una sábana y lleva puesto un sombrero. De lo único que pueden dar fe es de su estatura: “que no era alto, era una persona pequeña”. Además, por la rapidez con la que cruza la calle, los jóvenes suponen que el duende tiene alas: “haciendo ademán como si tuviera alas”. Así el enigma sobre la apariencia física se mantiene. Sin embargo, la imagen icónico-sobrenatural que de él se tiene no ha desaparecido de la memoria colectiva. Precisamente es esa memoria la que mantiene viva la imagen del duende y la trasmite a la nueva generación (a los jóvenes). En este relato, igual que en el anterior, se desarrolla la misma cualidad seductora que posee el duende, pero en este caso, no se refiere a la seducción amorosa, sino a la curiosidad que la figura enigmática del duende provoca en la colectividad.

### “EL DUENDE DEL CIPRÉS”

En este relato, igual que en el primero, el duende va a poner en práctica sus cualidades del gran seductor que es, pues ya no es solo una imagen icónica sobrenatural, sino una presencia encargada de perseguir a las señoras o señoritas guapas que tengan el cabello largo. “Y así me conversaron, y que a las señoritas y señoras, así guapas, que dizque tenían el pelo largo, que apenas pasaban a misa, madrugada, que dizque se aparecía el duende” (121). Igual que en los cuentos anteriores, en este, el duende se aparece en un espacio concreto y a una hora determinada: “Que aquí hay una calle, una casa que le llaman La Tola. La llaman esta casa grandota, La Tola, y es en la calle Rocafuerte y allí hay un árbol grandote de ciprés, [...] (121). A diferencia del cuento anterior, en este, la imagen icónico-sobrenatural del duende se encuentra mucho más delimitada por la colectividad: “Y ha sido el duende un hombre chiquito y con sombrero grandote” (121). “Y así mismo, otra señora dizque ha dicho: —No, ¡qué va! [el duende] tenía los ojos grandotes y el pelo así mismo suelto”, “[...] y ella del susto le queda viendo [al duende], dizque era un hombre chiquito, con ojos grandotes, y que se abría los brazos y no dejaba pasar” (122). En este cuento no queda la menor duda, ni en los narradores testigos ni en el lector, de cómo es físicamente el duende. Sin embargo, su imagen sobrenatural se mantiene incógnita. Asimismo, el lugar donde hace su aparición

el duende, igual que en los cuentos anteriores, se encuentra plenamente identificado: “Cuando dizque ella principia ya a bajar. Llega a todo el árbol y ¡pum! Se asoma de pronto el duende” (122).

### “EL ENANO (EL DUENDE)”

Este cuento sucede en Ayora, localidad de la provincia de Imbabura. En él un borracho se enfrenta con el duende, porque este se niega a ir a un molino viejo, que, según el narrador oral, está ubicado debajo de un puente, en Ayora. Esta negativa hace que el borracho intente golpear al duende, sin conseguirlo: “El borracho se ha enojado y ha querido pelear con el enano. De ahí el borracho le ha tratado de pegar, pero no le ha dejado llegarse, no. Pero el enano sí le ha pegado fuerte” (124). Como consecuencia de este enfrentamiento, el borracho se enferma gravemente, tanto que ha tenido que recurrir a una limpia.

En este cuento no se desarrolla la imagen icónica de lo sobrenatural, puesto que el enano no aparece con poderes demoníacos ni seductores, como los que posee el duende en los cuentos anteriores. Sin embargo, la aparición súbita del enano, y el espacio donde este vive, un molino abandonado, son inicios icónicos para que el lector asocie al enano con el duende. Como afirma Todorov, según lo hemos comentado, la alegoría destruye el instante de vacilación de lo sobrenatural. Esto es lo que sucede en este cuento: no hay desarrollo de lo sobrenatural porque la literalidad del enunciado lleva a la moraleja: una persona no debe emborracharse ni caminar por la noche por lugares nada frecuentados.

### “VICO Y EL DUENDE”

Este cuento se desarrolla en Huambaló, “una parroquia rural del cantón Pelileo, cerca de Baños” (Conde 2005, 9), en la provincia de Tungurahua. El centro del relato es el pacto que Vico, un niño del lugar, hace con el duende para jugar bolas por las noches. Este juego se convierte en un pretexto para que el duende se quede con el alma del niño, quien, finalmente, es salvado por su abuela por medio de una sesión de exorcismo.

Este relato posee varias dimensiones: una de carácter alegórico-moralista, otra de construcción de la imagen icónico-sobrenatural y una ritual. En la primera, el narrador-transcriptor califica al niño (Vico) de jugador y ambicioso y establece una especie de amenaza, en el sentido de que el duende persigue “a la gente, en especial a los chicos que se pasan en la calle jugando bolas hasta altas horas de la noche” (10). Así el juego se convierte en la metáfora, cuyo sentido literal es lo malo y pernicioso del juego, especialmente en las circunstancias en las que lo hace Vico, a altas horas de la noche, desafiando al duende y con la intención de ganar. En la segunda, igual que en los cuentos anteriores, en este la imagen del duende es la de un ser malévolo, que se identifica con el diablo, que vive en un lugar apartado del poblado —en la quebrada de Huambaló— y que se dedica a perseguir a la gente que deambula por las noches, especialmente a los niños. Sin embargo, la descripción física que se hace del duende en este cuento es un tanto diferente a la de los otros relatos, pues este lleva “un sombrero negro enorme como los que usan los mariachis”, “su rostro era negro y velludo, usaba poncho rojo, tenía los pies chiquitos y las manos inmensas y deformes” (10). Sorprende de esta descripción la comparación del sombrero, la deformidad de su cuerpo y el poncho rojo con el que se cubre. Con respecto a la primera, esto es, la comparación del sombrero del duende con el de los mariachis, hace pensar que la versión de este cuento es contemporánea y está relacionada con las fiestas que se realizan tanto en las ciudades como en las zonas rurales, donde la presencia de los mariachis es muy común. En relación con la segunda —el aspecto deforme del duende— se puede apreciar que estas facciones repulsivas que el duende posee están en relación con su no menos despreciable personalidad, pues es uno de los representantes del demonio. Finalmente, el poncho rojo que usa el duende tiene que ver con un nexo de identidad con la zona donde se sitúa el cuento, Huambaló, pues el poncho es una prenda de vestir especialmente indígena y el color rojo es una cualidad vinculada con el demonio.

Los ritos que se celebran en este cuento —en realidad son dos—, el primero es aquel que hace Vico cuando va a la iglesia y sumerge en agua bendita las bolas de cristal, para poder ganarle el juego al duende: “Al oscurecer, se dirigió a la iglesia. Entró allí en forma disimulada, mojó en la pila de agua bendita las bolas que traía en el bolsillo y se las guardó” (12). El segundo se refiere al que realiza la abuela de Vico para evitar que el duende se lleve el alma del niño: “Otra vez era la abuela. Ella traía un



fuerte y una botella de aguardiente en una mano y un paquete de cigarrillos en la otra. Puso la botella y los cigarrillos en el suelo, a un lado del maligno, y gritó en forma amenazante: ¡Duende, duende! ¡Prefieres fueete o aguardiente? En el acto, el demonio tomó las cosas del suelo y desapareció” (14-5). De esta manera el bien triunfa sobre el mal. Aunque la imagen icónico-sobrenatural del duende vive en la comunidad, en este cuento, la alegoría-moralista, a la que parecería reducirse esta historia, amenaza constantemente con destruir la vacilación lectora entre lo real y lo icónico, es decir, el instante del efecto fantástico.

### “MARIANGULA” Y “ALMITA EN PENA”

Estos dos cuentos se relacionan en cuanto construyen la imagen icónica de lo sobrenatural en el espacio del cementerio. Se diferencian porque el primero —“Mariangula”— desarrolla el tema del horror y lo profano; mientras que el segundo —“Almita en pena”— se concentra en lo sagrado, la pureza, el cielo. Igual que en el cuento anterior —“Vico y el duende”— en “Almita en pena” el protagonista es un niño. En tanto que en el cuento de “Mariangula, una adolescente de catorce años. Mariangula narra la historia de la muchacha, con este mismo nombre, que para evitar el castigo de su madre, quien le había pedido comprar tripas y puzún, decide profanar una tumba y extraer las vísceras de una difunta. “En una ocasión, antes de salir a las ventas en un famoso parque en Ibarra por sus puestos de comida al atardecer, la madre encargó a Mariangula que fuera al camal a comprar las tripas y el puzún para el próximo día” (Conde 2005, 58). Pues la desobediencia de Mariangula, el temor a ser castigada por su madre y los consejos de un carnicero (“Si quieres librarte de una buena paliza, será mejor que caves una tumba y robes las tripas de un muerto” (59) hacen que, efectivamente, esta muchacha acuda al atardecer al cementerio y hurte las tripas y el puzún de una persona muerta. El alma de la difunta toma venganza y hace lo mismo que había hecho la protagonista, es decir, arranca las vísceras de Mariangula en medio de una escena de terror. Escena que empieza con el estribillo recriminatorio del alma de la difunta: “Marianguuuuula, devuélveme las tripas y el puzún que te robaste de mi santa sepultura” (62).

Este cuento tiene por lo menos dos lecturas, gracias a la presencia de dos imágenes icónicas de lo sobrenatural, formadas por la profanación

de la tumba y por la venganza del alma de la difunta profanada, respectivamente. La primera lectura sería la meramente alegórico-moralista: el castigo por la desobediencia a los padres. La segunda recrea, como lo hemos anotado, toda una compleja configuración de la imagen de lo sobrenatural, cuyos efectos son el terror que comparten tanto el lector como la protagonista de este cuento.

El cuento “Almita en pena”, por una parte, desarrolla el tema de la ascensión al cielo del alma de un niño, por otra, robustece esta imagen icónica de lo sobrenatural mediante la intercalación de los rituales que giran en torno a la muerte como el vestir de blanco al niño muerto, junto con los mitos que emergen de este mismo asunto: “[...] los familiares nunca visten a un difunto porque este podría llevárselos; así es que la curandera del pueblo fue quien arregló al niño para el entierro” (18). El rito del velorio es igualmente significativo: “Mientras el padre bailaba con la madrina, el hermano mayor, un chico de unos nueve años, tomó unos caramelos de una bandeja y fue a ponerlos en las manos del difunto” (18). No menos importante para el desarrollo de la imagen de lo sobrenatural es, en este cuento, la visión que los personajes tienen del alma, a través de la mirada de un perro: “Entonces explicó que los perros pueden ver seres del más allá, y que al untarse las lagañas del perro sus ojos serían como los del animal y podrían ver el almita en pena” (19). De la misma manera, la descripción del alma por parte de un anciano adquiere la dimensión de lo extraño, otra categoría de lo fantástico, de aquello inaprensible, pero al mismo tiempo existente: “Sobre la mesa, donde estaba el ataúd, vieron una pequeña forma, como una sombra blanca, que flotaba por el lugar. El anciano recordó al chico que el alma no podía verlos” (19). Este es un clarísimo ejemplo de la vacilación del lector, señalada por Todorov; vacilación que oscila entre la realidad y el imaginario colectivo.

## CONCLUSIÓN

Este artículo nos ha permitido ver la complejidad que poseen los cuentos seleccionados, pues están compuestos por un entretreído de discursos provenientes de la oralidad, como la enunciación múltiple, la contextualización gestual, entonacional e icónica y la visión de lo sobrenatural que posee una colectividad con respecto al mundo real y a su transforma-

ción fantástica, dentro del ámbito de lo sobrenatural. Precisamente esta categoría de lo sobrenatural no es un elemento individual ni solo encargado de producir miedo y hasta terror; sino que está unida a toda una reflexión colectiva, moral e imaginaria, en torno al bien y al mal, a dios y al demonio, y que no surge al azar, sino como una experiencia de vida de lo cotidiano y muy fuertemente vinculada a los espacios geográficos, generalmente rurales, donde la comunidad afirma ha sucedido tal o cual hecho.

La imagen icónica de la que hemos hablado, a lo largo de este trabajo, ha permitido mostrar cómo la colectividad construye lo sobrenatural, primero como una presencia arquetípica que subyace en esa sociedad y luego como una manifestación-histórico, geográfica y social de dicha sociedad. Para el develamiento del efecto de lo fantástico nos ha sido muy útil el concepto de *vacilación*, empleado por Todorov, y el de arquetipo de Jung, pues bajo estas consideraciones teóricas han emergido ritos, símbolos y mitos sometidos, para tomar un concepto de Peirce, en un proceso constante y dinámico de semiosis; en este caso de semiosis de lo sobrenatural. ∞

## Lista de referencias

- Conde, M. 2005. *Cuentos ecuatorianos de aparecidos*. Quito: Norma.
- Grupo U. 1993. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Hidalgo, L. 2000. *Mariangula y otros aparecidos*. Quito: Eskeletra / Alianza Francesa.
- Jung, C. 2009. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2016. *Escritos sobre espiritualidad y trascendencia*. Madrid: Trotta.
- Montero, R. 2013. *Cien leyendas y cuentos de la campaña manabita*. Portoviejo: Gobierno Autónomo Descentralizado del Cantón Portoviejo.
- Ong, W. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. 2006. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

**Traducción y equivalencia. José María Arguedas (1966)  
y Gerald Taylor (1987) frente al *Manuscrito de Huarochirí***

*Translation and Equivalence. José María Arguedas (1966)  
and Gerald Taylor (1987) Regarding the Huarochirí Manuscript*

**MAGDALENA SUÁREZ POMAR**

Universidad Nacional Federico Villarreal/Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

carmen222617@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3625-1384>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.6>

Fecha de recepción: 5 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2021

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

En este artículo la autora pretende demostrar cómo operan los metadiscursos (prólogos, notas a pie de página, ensayos, cartas) de las dos traducciones más importantes al castellano del *Manuscrito de Huarochirí*, llevadas a cabo por José María Arguedas (1966) y Gerald Taylor (1987). En ambos trabajos encontrará valiosas ideas en torno a la tarea del traductor, además de la representación que tanto Arguedas como Taylor construyeron sobre la lengua quechua utilizada en el manuscrito. En primer lugar, situará el documento en su contexto de producción. En segundo lugar, pensará críticamente sobre las reflexiones que cada uno postula de su traducción. Por último, problematizará acerca de la noción de equivalencia.

**PALABRAS CLAVE:** José María Arguedas, Gerald Taylor, *Manuscrito de Huarochirí*, traducción-equivalencia.

## ABSTRACT

In this article the author intends to demonstrate how the metadiscourses (prologues, footnotes, essays, letters) of the two most important translations into Spanish of the *Huarochirí Manuscript*, carried out by José María Arguedas (1966) and Gerald Taylor (1987), operate. In both works, she finds valuable insights into the translator's task, as well as the representation that both Arguedas and Taylor constructed of the Quechua language used in the manuscript. First, this article situates the document in its context of production. Secondly, it critically examines the reflections that each one postulates about its translation. Finally, it problematizes the notion of equivalence.

**KEYWORDS:** José María Arguedas, Gerald Taylor, Huarochirí Manuscript, translation-equivalence.

*Kusikuway sonqoyta wiñaypaq*

## EL DOCUMENTO

EL *MANUSCRITO DE Huarochirí (MH)* es el documento escrito en quechua<sup>1</sup> más importante de inicios del siglo XVII en el Perú. En él se recopilan las costumbres, las creencias y los modos de vida de los habitantes de la provincia de Huarochirí (región de Lima). Fue redactado en

- 
1. "Quechua" fue uno de los nombres con el que los españoles denominaron al *runa-simi*, cuyo significado original fue "la lengua de las personas o de la gente", algunas veces también conocido con la denominación de "lengua general" o "lengua franca". A partir de aquí, para no agobiar a los lectores con la repetición del sustantivo, emplearé de manera indistinta estos términos.

el contexto de la campaña realizada por Francisco de Ávila (1573-1647), presbítero peruano que dedicó parte de su vida a la extirpación de idolatrías. La importancia del documento radica en la valiosa información que allí se encuentra, pues su lectura permite acceder a un repertorio importante de tradiciones y festividades de carácter prehispánico. Recopiladas oralmente, estas fueron reunidas por informantes de Francisco de Ávila, quienes probablemente emplearon cuestionarios dirigidos a la población de Huarochirí con el fin de conocer su cosmovisión.

Si bien estoy dando por sentado que el documento pertenece al siglo XVII, debo reconocer que no existe un consenso sobre la fecha en la que fue redactado el manuscrito. Por un lado, José María Arguedas y Pierre Duviols (1966) propusieron 1598 como la fecha posible de la composición del documento (14). Ambos contrastaron la fecha en la que Ávila llegó a Huarochirí para sugerir dicho año, a partir de una frase del *MH*: “*cay pisi huatallarac... caspa...*”, que Arguedas tradujo como “está aquí solo este escaso año (este Doctor Ávila)”. Por otro lado, Gerald Taylor y Antonio Acosta (1987) discreparon de dicha fecha, pues tuvieron como hipótesis —quizá mejor sustentada— que la redacción del manuscrito se inició en 1608. Según sus estudios, el contenido del documento fue el resultado de las investigaciones que emprendió Francisco de Ávila sobre las idolatrías en Huarochirí desde su arribo a la provincia en 1597 (15-6). Además, Taylor y Acosta postularon que la traducción de la frase “*cay pisi huatallarac... caspa...*” pudo haber sido “hace unos pocos años...”, lo que desbarataría la tesis planteada por Arguedas y Duviols.

La forma en que fue presentada la información en el *MH* deja entrever el carácter predominantemente oral que reviste la composición del documento. Diversas hipótesis (Arguedas 1966; Urioste 1973; Hartmann 1981; Taylor 1987; León Llerena 2007, 2012) subrayan la necesidad que tuvo Francisco de Ávila de contar con informantes; es decir, pobladores conversos a la doctrina cristiana. Ellos no solo recababan información necesaria para sus propósitos, sino que cumplían un papel importante como intérpretes ante los diversos dialectos del runasimi que Ávila no podía comprender por el conocimiento limitado que poseía de la lengua general (el quechua cuzqueño). El objetivo último de esta práctica respondió a la necesidad que tuvieron los religiosos españoles por extirpar las creencias andinas (o lo que ellos denominaron “idolatrías”). A diferencia de las cró-

nicas, redactadas en su mayoría por españoles,<sup>2</sup> el manuscrito fue producto de la intervención de gente de la provincia que no solo participó como espectadora, sino que tuvo un papel activo en las historias contadas en el documento.

Ahora bien, es importante mencionar dos aspectos del contexto en el que estuvo inscrita la composición del manuscrito. En primer lugar, el documento atendió a la exigencia de las nuevas políticas coloniales, puesta con mayor énfasis en la “civilización y la evangelización” de la población americana del naciente continente. En segundo lugar, entre 1582 y 1583 se realizó en Lima una asamblea de carácter relevante para la organización eclesiástica en América: el III Concilio Provincial.<sup>3</sup> De los diferentes puntos tratados en aquel encuentro, el que me interesa en particular está relacionado con el establecimiento de una normativa para las lenguas americanas. El referido concilio determinó la obligatoriedad del uso de las lenguas amerindias en las prácticas evangelizadoras de los territorios invadidos. El resultado de esta exigencia produjo la creación de vocabularios y gramáticas que normaron las referidas lenguas.

Hasta ese entonces había una tímida utilización del quechua (la lengua más extendida del área) en los procesos de evangelización, ya que el objetivo principal estaba orientado a la imposición del castellano y a la eliminación de las lenguas aborígenes. Desde la perspectiva de los españoles, los catecismos escritos en quechua debían ser relegados, pues su empleo podía estar propenso a una mala interpretación o tergiversación de los evangelios. Además de, probablemente, alentar una sospechosa proliferación de las creencias andinas. A partir de aquí, puedo afirmar que el III Concilio Limense tuvo como consecuencia inmediata la sistematización de

- 
2. Las primeras crónicas, producidas en los años iniciales de la invasión hispánica, fueron realizadas en su totalidad por los españoles, habiendo sido estos religiosos u hombres de armas. Más adelante, sin embargo, cronistas de otro perfil cultural tomaron parte activa en la composición de textos que tuvieron como pretensión reivindicar su pasado prehispánico, aunque sin rechazar la imposición española. Por ejemplo: Guaman Poma (ca. 1600), el Inca Garcilaso (ca. 1609) y Santa Cruz Pachacuti (ca. 1620).
  3. Esta asamblea surgió como influencia directa del Concilio Ecuménico de Trento, el cual renovó la normativa de la Iglesia universal. Dicho concilio se realizó en el marco de la coyuntura europea de 1563 y representó un modelo para la joven Iglesia americana. Allí Felipe II, mediante una real cédula (1564), determinó la creación de asambleas provinciales en los territorios americanos recientemente apropiados, con el propósito de difundir con efectividad los cambios generados en la metrópoli.

las lenguas amerindias con el fin de facilitar la labor misionera y evitar la supervivencia de la cosmovisión de la población americana.

En resumen, el contexto que circunscribió al *MH* estuvo condicionado por una creciente práctica evangelizadora y la institucionalización de un quechua normado. Considero que esta es la principal razón por la que, en el documento, coexistieron diversos dialectos que muchas veces entraron en conflicto con la lengua franca, pero formaron parte de la oralidad local. La persona que redactó el manuscrito, como lo anotan Duviols (1966) y Taylor (1987), transitaba con facilidad entre la normatividad y las variantes locales, como el aru. De ahí que, probablemente, se haya desempeñado como informante de Francisco de Ávila, pues le podía proporcionar elementos importantes en el conocimiento de las “idolatrías”. Sin lugar a dudas, las competencias lingüísticas que poseía el autor sobre la lengua general y las variantes que esta tenía le permitieron aprehender con mayor profundidad la cosmovisión andina.

La única copia que existe del manuscrito fue hallada por Marcos Jiménez de la Espada —junto con otros documentos pertenecientes a Francisco de Ávila— en el volumen 3169 de la Biblioteca Nacional de España. El *MH*, distribuido en cincuenta folios (64r-114r), se compone de treinta y un capítulos. Cuenta, además, con dos textos que las investigaciones han denominado como “suplementos” y que constan de una grafía distinta a la utilizada en los capítulos anteriores (León-Llerena 2007, 37). Las páginas del texto tienen también anotaciones en los márgenes, que en su mayoría cumplen la función de ser añadiduras o aclaraciones de lo que se dice en el documento. En cada uno de los treinta y un capítulos se narra el origen de comunidades establecidas en territorio andino antes de la llegada de los españoles y su desarrollo desde épocas prehispánicas hasta la actualidad colonial.

El descubrimiento del *MH* pasó desapercibido hasta que, en 1939, Hermann Trimbom, etnólogo y profesor de la Universidad de Bonn, empezó la primera traducción del manuscrito al alemán. Sin embargo, la finalización de su trabajo se vio impedida por el comienzo de la guerra civil española; por esta razón, recién presentó la versión completa en 1967. Por su lado, en 1942, Hipólito Galante publicó la traducción del *MH* al latín. Esta edición estuvo acompañada de una segunda traducción, que hizo el propio Galante, del latín al castellano. Hasta entonces, estos fueron los únicos intentos que se gestaron para traducir el manuscrito. Ninguna ofrecía una traducción directamente del documento quechua al castellano. No



fue hasta 1960 que Jesús Lara incluyó siete relatos extraídos del *MH* en su antología titulada *Leyendas quechuas*.

Sin embargo, fue apenas en 1966 cuando el antropólogo peruano José María Arguedas (1911-1969) realizó la primera traducción completa del manuscrito quechua al castellano, a la cual denominó *Dioses y hombres de Huarochirí*. Algunos años después, Gerald Taylor (1933) se encontró con la tarea de estudiar el manuscrito y así nació la idea de traducirlo, primero al francés en 1980 y después al castellano en 1987. Taylor tituló a su trabajo *Ritos y tradiciones de Huarochirí en el siglo XVII*. Estas dos traducciones son las más importantes que poseemos en cuanto presentan, en sus prólogos y notas a pie de página, valiosas reflexiones sobre la labor traductora. Además, permiten tomar al *MH* como documento de análisis para los campos de la antropología, la literatura y la etnología.

Con todo esto, en este artículo, lo que me parece importante es cartografiar la experiencia de traducción y el concepto de equivalencia que tanto Arguedas como Taylor postularon en sus respectivos trabajos. En primera instancia, a partir de las reflexiones que ambos plantearon en prólogos, notas a pie de página, cartas y artículos, pensaré sobre el significado que tanto Arguedas como Taylor tuvieron de sus experiencias traductoras. En segunda instancia, abordaré el concepto de equivalencia, para problematizar la posición ética que sostuvieron ambos traductores de acuerdo a la (re)presentación que construyeron de la lengua de partida: el quechua.

## LOS TRADUCTORES

A José María Arguedas el castellano le parecía ajeno. El runasimi, su lengua materna, representaba para el escritor, nacido en Andahuaylas, una lengua poética y persuasiva. Numerosas veces, a través de ensayos, cartas y exposiciones, manifestó que la utilización que hacía del castellano le servía para materializar las capacidades creativas y expresivas del quechua. Es por esta razón que dedicó gran parte de su vida a la actividad traductora. El tránsito del quechua al castellano siempre le resultó una tarea problemática, pues como dijo en su intervención en el “Primer Encuentro de Narradores Peruanos”, celebrado en Arequipa en 1965, aprendió “a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces

solo hablaba quechua”. Además, se refería al castellano como “un idioma que no amaba, que casi lo enfurecía” (Arguedas 1969, 41).<sup>4</sup>

A Gerald Taylor, lingüista y filólogo, el castellano también le era ajeno, pues su lengua materna era el francés. A principios de los años 60 tuvo su primer contacto con el castellano en París, desde entonces empezó su interés por Latinoamérica.<sup>5</sup> Su acercamiento al quechua, ajeno también a su conocimiento lingüístico, se produjo en Colombia; lo estudió progresivamente en Ecuador, Perú y Bolivia. Taylor expresó —en una entrevista para el diario peruano *La República* (27 de noviembre de 2004)— que su aprendizaje tuvo como resultado su especialización en varios dialectos del runasimi, entre ellos, el huanca. También dio inicio a sus investigaciones dedicadas a la cultura andina y sus diversas manifestaciones en la lengua quechua.

Arguedas y Taylor nunca se conocieron, pero tuvieron en común la realización de las dos más importantes traducciones al castellano del *MH*. José María Arguedas se embarcó en una tarea donde además del compromiso con la lengua, su historia y sus posibilidades expresivas, dejó en claro su posición ética acerca del significado de la traducción. En cambio, Gerald Taylor, en consonancia con su interés por estudiar la cultura andina, se propuso presentar una traducción del manuscrito mejor cuidada que la realizada por Arguedas. Así pues, partía de una inclinación científica que, como haré notar, conducirá su forma de relacionarse con el documento. La traducción, para Taylor, no debía cederle paso a la interpretación, pues perdería así su carácter riguroso. Arguedas, por el contrario, manifestaba, sin ningún rubor, que su traducción tenía mucho de literaria y que solo así podía expresar de cerca lo que se enunciaba en quechua.

En líneas generales, la crítica concuerda en afirmar que la traducción realizada por José María Arguedas del *MH* es poco científica. María Rostworowski (1987) calificó el ejercicio de Arguedas como una práctica “poética” (10), mientras que Carmen Pinilla (2004) la llamó “creación literaria” (25). Además, esa misma crítica sugirió que “fueron muchos los puntos que quedaron oscuros en la edición de 1966 con el intuitivo prólogo de Arguedas y el aporte bibliográfico de Duviols” (Millones 1977, 29). Por otro lado, Roswith Hartmann (1981) subraya la liberalidad con la que

- 
4. Me parece necesario anotar que lo afirmado por Arguedas no correspondía necesariamente a un hecho comprobable con certeza, pues la historia de su vida estuvo, muchas veces, manipulada por él mismo.
  5. Antes, Gerald Taylor había manifestado gran interés por las lenguas de Indonesia.

Arguedas manejó la traducción del manuscrito (172). En resumen, existe un consenso por señalar la poca satisfacción que produjo la traducción realizada por Arguedas del *MH*. En efecto, el propio Arguedas reconoció sus deficiencias en ciertas competencias del runasimi del *MH*, lo que le imposibilitó presentar una traducción de mayor cuidado. En su correspondencia con John Murra, un Arguedas frustrado le increpó: “La traducción, desgraciadamente, tiene defectos. Debió haberse hecho en equipo, calmadamente, consultándonos los unos a los otros, especialmente los tres: tú, Torero y yo” (López-Baralt y Murra 1998, 133). Más adelante agregó:

el manuscrito es por muchas razones un material difícil y demasiado importante. No creo que una sola persona pueda traducirlo con la mayor aproximación posible. Si yo hubiera recibido una siquiera mediana formación antropológica y, además, hubiera sabido algo de lingüística, de paleografía y de dialectología quechua, podría haber hecho la traducción como es debido. Pero me dejé cautivar por la parte mítica y mágica. (133)

Por el contrario, los elogios que recibió la traducción de Taylor se evidencian, con especial cuidado, en la presentación que preparó la historiadora María Rostworowski (1987). Después de resaltar la aparición de una nueva traducción —veinte años después que la de Arguedas—, la historiadora puso atención en el análisis lingüístico que Taylor presentó del texto quechua. Para Rostworowski (1987), el aporte de esta nueva traducción se encontraba en las correcciones que hacía de las ediciones anteriores, pues estos cambios proporcionaban nuevos datos para una mayor comprensión del texto quechua (9). Por otro lado, Frank Salomon (1991) —en la reseña que escribió de la traducción castellana del *MH*— incidió en el carácter científico de la publicación. Además, destacó la rigurosa preparación que se evidencia con el uso que hace Taylor de fuentes y bibliografía que respaldaron lo que había planteado tanto en la introducción como en las notas a pie de página. Considero que, si bien es cierto, ambos comentarios se centraron en la científicidad de la traducción, dejaron de lado la utilización que se hizo de la narración quechua como lengua de partida con características singulares y estilo propio.

Lamentablemente, Arguedas se encontró solo frente al problema de la traducción, pues el proyecto inicial —a decir de Duviols (2011, 26)— comprendía que “tres estudios debían acompañar la traducción. El primero,

antropológico, le tocaría hacerlo al mismo Murra; el segundo, lingüístico, a Alfredo Torero; y yo tendría que realizar el tercero, histórico”. Duviols conjetura que Torero declinó de participar en el proyecto por la manera en la que José María Arguedas realizaba la traducción y lo problemático que le resultaba la lengua del documento quechua (27). Por su parte, Murra —como se constata en la correspondencia sostenida con el escritor peruano— tenía que cumplir muchas actividades que le imposibilitaban participar activamente de los encuentros para colaborar en el proceso de traducción.

Gerald Taylor también enfrentó algunas dificultades, que me gustaría mencionar, cuando asumió el trabajo de traducir el manuscrito. Tal como lo relató, Taylor (1987) mostraba mucho interés cultural y lingüístico por el *MH* (19), debido al descubrimiento de los relatos aparecidos en el libro de Jesús Lara. Sin embargo, cuando decidió abordar la traducción se dio cuenta de que la transcripción paleográfica utilizada por Arguedas contenía errores insalvables que afectaban el carácter semántico de las palabras utilizadas. De ahí que Taylor se haya visto en la necesidad de preparar una nueva transcripción, esta vez basándose en la edición facsímil que había publicado Hipólito Galante en 1942. Las dificultades económicas, correspondientes a una publicación científica como él la concebía, constituyeron otro de los impedimentos que le imposibilitaron desarrollar su trabajo con la eficacia que a él le hubiera gustado tener (Taylor 1982, 257).

Cuando publicó su traducción del manuscrito quechua, Arguedas (2012) comparó el documento con “una especie de *Popol Vuh* de la antigüedad peruana” (9). Quisiera anotar que para el antropólogo peruano el hecho mismo de efectuar una traducción significaba un compromiso que lindaba con la angustia por representar eficazmente una lengua que era oprimida desde la llegada de los españoles. Para Arguedas, su traducción del *MH* estuvo condicionada no solo por la dificultad que le imponía el estado de conservación del documento y la lengua utilizada en él, sino por la importante información que contenía el manuscrito, además de sus afectaciones personales: “Es algo desagradable recordar que cuando trabajaba en la traducción yo había renunciado ya a seguir viviendo” (Arguedas 1998, 133).

Asimismo, debo mencionar que Arguedas ya había reflexionado con anterioridad respecto de su posición frente a la idea de la traducción perfecta. Concibió la actividad misma de traducir como un proceso inacabado, susceptible de ser mejorado. En términos de Arguedas (2012), la traducción no fue ni podía ser la más perfecta posible (14). En las ideas

que tenía sobre el proceso de traducción del manuscrito quechua, Arguedas reconoció la necesidad de traducir el texto. No obstante, su intención no estaba dirigida específicamente a “comunicar y alimentar” el proceso receptivo, sino deseaba que las leyendas, las tradiciones y la parte “mítica y mágica” (López-Baralt y Murra 1998, 13) se combinaran con el castellano. En otras palabras, no era un proceso de apropiación; en cambio, sí uno de reconocimiento de un pasado milenario que —según el propio Arguedas— se debía admirar e incorporar en la cultura occidental.

Por su parte, Gerald Taylor, en su versión traducida del *MH*, dedicó en el prólogo importantes reflexiones para entender los mecanismos que operaban en su trabajo. Dichas reflexiones, en mi opinión, reflejan una mayor conciencia del ejercicio traductor, pues postulan directamente el concepto de lo que para él significaba traducir. Desde un inicio, a diferencia de Arguedas, Taylor posicionó su traducción como un documento científico que pretendía introducir el manuscrito al campo de los estudios de la historia y de la antropología. Así, apuntó que su propósito había sido el de presentar una edición lo más completa posible (Taylor 1987, 37). Esto explica que la publicación estuviera acompañada por una nueva versión paleográfica, una interpretación fonológica y un nuevo estudio biográfico realizado por Antonio Acosta, que se enfocaba en la vida del presbítero peruano Francisco de Ávila.

Cuando se lee sus palabras iniciales y la reflexión que realizó sobre su traducción, se percibe el deseo de Taylor de acercar el texto a una experiencia de lectura mucho más amable. Su traducción —afirmó Gerald Taylor (1987)— estuvo basada en hondas investigaciones que permitieron mejorar la “comprensión del original” (36). En este sentido, considero que Taylor parte de una exotización del manuscrito para “intentar descubrir sus secretos” (20). De esta manera, reduce el runasimi a una lengua susceptible de ser traducida y desenmarañada. Esto lo llevó a asumir una de las principales tendencias deformantes que observamos en la traducción: la clarificación, definida por Antoine Berman (2014) como lo que “apunta a volver ‘claro’ lo que no es ni pretende serlo en el original” (58). En efecto, considero que el deseo de Gerald Taylor por hacer que la versión castellana fuera más clara que el original dio como resultado la deformación del runasimi en aras de la legibilidad.

Sin embargo, inquietudes diferentes plasmó Arguedas en el breve prólogo que presentó en su traducción. Si Taylor buscaba, explícitamente,

la comprensibilidad de la lengua de llegada —el castellano—, modificando los pasajes oscuros que aparecían en el manuscrito, Arguedas no se inclinó ante la idea de una traducción clarificadora. Por el contrario, lo que hizo fue modelar el castellano de manera que no aclarase nada, sino que sintáctica y semánticamente fuera un correlato de la expresión quechua. Ambas posturas determinaron la forma en que cada uno concibió la traducción del *MH*. En primer lugar, la reformulación que Taylor hizo en beneficio de la lengua de llegada era peligrosa. Por un lado, borraba las particularidades de la lengua de partida. Por el otro, deformaba la traducción agregando ideas al texto a modo de explicación y comentario. En segundo lugar, considero que Arguedas tuvo conciencia de la importancia de ambas lenguas y las particularidades de cada una de ellas. Por esta razón, intentó en su traducción que el castellano albergara la expresividad lingüística del quechua. Aunque su pretensión haya sido valiosa, no se pueden ignorar los errores y las limitaciones que tiñeron su traducción.

Utilizaré algunas ideas expresadas por Arguedas en diversos ensayos para enfatizar sus concepciones sobre el carácter expresivo del runasimi y las dificultades que enfrentó para traducir esa lengua al castellano. Arguedas reconoció que los inicios de la escritura quechua estuvieron restringidos al ámbito religioso. Así, pues, desde el comienzo de la invasión española le fue negada la posibilidad de desarrollarse en un espacio diferente del religioso, por ejemplo, en el ámbito artístico. En su ensayo “La literatura quechua en el Perú”, Arguedas dio cuenta de las ideas preconcebidas que los españoles tenían respecto de la población invadida y, consecuentemente, de su lengua:

la naturaleza de la conquista y de la colonización, el hecho histórico, hacía imposible tal cosa. Para eso habría sido necesario que se tuviera un concepto distinto del pueblo conquistado, que este hubiera sido tratado de un modo absolutamente diferente; es decir, que el hecho histórico en su totalidad hubiera sido otro y no el que fue. (2004b, 158)

El runasimi no era una lengua de la que los españoles quisieran apropiarse, ya que la consideraban inferior al castellano. No había registros escritos del quechua, pues ya he mencionado que su característica fundamental era su rasgo oral. El fuerte etnocentrismo de los españoles creó una tendencia a la castellanización. Para Arguedas, el hecho histórico trastocó el desarrollo del quechua confinándolo a procesos simplificados de traducción que rechazaban la carga expresiva de la oralidad. En este sentido, el

*MH* se convierte en un documento valioso, pues su “contenido y forma” escapan de los límites trazados por los españoles para la utilización del runasimi. La información que el manuscrito reveló no solo se limitaba al registro ordenado de datos importantes para la extirpación de idolatrías. En cambio, el narrador, en muchos pasajes, se aventuró a introducir sus propios comentarios sobre la cosmovisión andina.

En el caso de Taylor, me gustaría resaltar las contradicciones existentes en su concepción de la lengua quechua. Si, por un lado, abogaba por una fiel reproducción del manuscrito original (Taylor 1987, 37), por el otro, declaraba abiertamente la “destrucción de la letra”. La letra, en términos de Berman (2014), constituye la literalidad del texto (85). Esta idea no se debe malinterpretar por la motivación de una traducción literal. Por el contrario, Berman sostenía que, para usar una metáfora, al igual que el cuerpo y el alma, forma y contenido debían ir siempre juntos. Taylor (1987), en cambio, a pesar de su aparente compromiso con la fidelidad al texto original anotó: “Nos obligamos a introducir una serie de fórmulas que, a pesar de sobrecargar el estilo, proveen un complemento de información” (36). En efecto, Gerald Taylor propuso la “destrucción” de las particularidades estilísticas que pudiera presentar el runasimi.

Taylor fue claro cuando definió su pretensión científica. Esta pretensión correspondía a su deseo por lograr una traducción que fuera punto de referencia para investigadores interesados en el *MH*. Su aspiración de cientificidad lo inclinó a proponer una traducción caracterizada por la transparencia sintáctica, al igual que el lenguaje científico. Además, anotó que el traductor que quisiera trabajar el *MH* debía aproximarse al mundo de pertenencia de la lengua de partida (Taylor 1987, 20). Taylor operó a través de la uniformidad lingüística. Negó las particularidades estilísticas que podía tener el quechua. No deseaba que el castellano se rindiera ante lo “pintoresco del original” (1982, 289). De esta manera, reprodujo los mecanismos de exotización que realizaban las culturas etnocéntricas respecto de una lengua que les era ajena y de la cual no tenían necesidad de apropiarse.

## LA EQUIVALENCIA

La equivalencia es un concepto problemático relacionado con el área de la traductología. Las primeras definiciones sobre el término fueron

planteadas por los teóricos especializados en las traducciones bíblicas. Eugene Nida y Charles Taber (1986), por ejemplo, incidieron en la necesidad de buscar una “equivalencia natural y exacta” que tuviera la posibilidad de reproducir el sentido y el estilo de la lengua original (29). Dicho procedimiento, sin embargo, borraba las huellas del texto de partida para ocultar así su especificidad. De esta manera, se presuponía la existencia de una simetría unívoca entre la lengua original y la lengua de llegada. No serían pocos los que secundaran esta última idea, pues la “equivalencia” —desde esa perspectiva— terminaría siendo un término indisoluble de la actividad traductora. Esto, pues, le otorgaba un lugar privilegiado a la función comunicativa del texto. En resumen, se enfatizaba en la necesidad de transmitir un mensaje que no necesariamente tuviera como fin el texto original, es decir, el de la lengua de partida.

Por su parte, Roman Jakobson (1985) propuso que, si bien una equivalencia completa era imposible, una expresión idiomática tenía que interpretarse privilegiando la noción de “mensaje”, que debía ser comunicado de un contenido semántico a otro. La importancia que le asignó Jakobson al sentido revelaba el carácter etnocéntrico de la lengua de llegada. En otras palabras, lo que pretendía su razonamiento era rechazar los aspectos estilísticos de la lengua de partida, con el fin de facilitar la trasmisión de un mensaje en la lengua de traducción. Por su lado, Mary Snell-Honby (1988) sugirió el concepto: *illusion of equivalence* para resaltar la imposibilidad de encontrar términos idénticos que sustituyeran lo que se manifestaba en un texto de partida. Por esta razón, será común constatar que, en su mayoría, los agentes que realizan una traducción asumen la adecuación de la lengua original con el propósito de hallar la “equivalencia perfecta”. En consonancia, después de dicho procedimiento, los lectores / receptores de la traducción podrían, ahora sí, comprender a cabalidad el texto de partida.

Ciertamente, José María Arguedas manifestó en numerosos ensayos que mantuvo una posición activa al momento de realizar la traducción del quechua al castellano. No sin angustias, se propuso “abandonar el sueño de la traducción perfecta” (Ricoeur 2005, 68). Además, fue consciente de la imposibilidad de superar la diferencia entre lo propio y lo ajeno. De ahí que su foco de interés se haya centrado en la lengua de partida. Esto último subvierte la idea de Jakobson respecto de la necesidad de trasladar el sentido de una lengua a otra. Por el contrario, Arguedas no quiso que su traducción dependiera solamente del aspecto semántico. El problema de



la transmisión de sentido lo instó a cuestionar la noción tradicional de equivalencia para proponer la traducción como experiencia.<sup>6</sup> De este modo, pudo articular su saber sobre el mundo andino y su conocimiento del quechua y del castellano.

No quiero decir que Arguedas concibiera el concepto de traducción como una actividad que tuviera que recurrir a la creación literaria (de tendencia deformante) para modificar libremente el texto. Antes bien, Arguedas empleó recursos estilísticos que le permitieron al castellano “sentir la expresión” en quechua. En su introducción a *Canto Kechwa*, Arguedas (1989) apuntó: “Me he tomado la libertad de crear una metáfora que no está expresada en el verso quechua con el objetivo de igualar la fuerza poética [en el castellano]” (101). En disonancia con el deseo común de los traductores por invisibilizar las huellas de sus trabajos, Arguedas apostó por participar activamente del proceso de traducción. Sobre este punto, Arango-Keeth (2012) afirmó: “No existe el grado cero de la traducción como no existe un texto traducido en el que la ideología del traductor se encuentre en grado cero” (185). En este sentido, sostengo que Arguedas asumió una actitud “hospitalaria” frente al runasimi, brindándole por medio del castellano un albergue para su expresión. Este concepto que he tomado de Paul Ricoeur me ayuda a entender cómo operó la traducción en Arguedas.<sup>7</sup>

Para Gerald Taylor, el quechua era doblemente extranjero. Su aprendizaje del runasimi estuvo mediado por el castellano. Por este motivo, él mismo confiesa —imagino que con referencia a la traducción de Arguedas— la imposibilidad que tuvo de introducir un elemento poético a la traducción del manuscrito. Sostenía, pues, que agregar dicho elemento era “quizá ajeno al documento original” (1987, 36). Una de las razones que dio fue que no se desenvolvía en el castellano con facilidad. Pero otra, más importante, fue que el texto tampoco lo demandaba. Sin embargo, lo que Taylor sí pudo hacer fue transformar la lengua de partida en términos

- 
6. Me refiero aquí a la experiencia que alcanza, abarca y transforma al individuo, como lo cita Berman en términos de Heidegger (2014, 17). La traducción será para José María Arguedas un encuentro con el otro, pero no con afán anexionista o exótico, sino la única razón de hacer de lo ajeno lo propio.
  7. Utilizo “hospitalidad lingüística” en el sentido que expone Paul Ricoeur (2005), “donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (28).

formales apelando a la necesidad de que la traducción fuera clara. Y no solo eso, sino que confesó que introdujo “datos” a la traducción, a partir de los cuales se ayudaría a comprender el original: “el deseo de presentar un máximo de datos ocasiona a veces sacrificios formales” (36).

Antoine Berman (2014) rechazaba los procedimientos que intentarían borrar las huellas de una traducción a través de recursos literarios (37). José María Arguedas utilizó la literatura, pero no para borrar su intervención en la traducción. Por el contrario, quiso ofrecerle al quechua la “hospitalidad lingüística” necesaria que le impidiera “diluirse” en el castellano. Es decir, mostraba a través de sus intervenciones la necesidad de que la lengua impuesta por los españoles fuera el albergue expresivo del quechua, el “albergue de lo lejano”. En este punto residía la posición ética de la actividad traductora de Arguedas, pues era consciente de que una traducción perfecta traía consigo un problema lingüístico imposible de resolver. Entonces, proponía una equivalencia que no persiguiera adecuar el texto original a los intereses de la lengua de llegada. Al contrario, construyó un puente que enfatizaba en la relación de ambas lenguas y alojaba en el castellano lo ajeno del quechua, a nivel de forma y de sentido.

Por su lado, la aparente fidelidad que Taylor sostuvo cuando afirmaba sucesivamente que su intención con respecto de la traducción era producir un nuevo texto que pudiera reproducir lo más fielmente posible el contenido semántico del primer texto, a la vez que se pudiera adaptar a las normas del código lingüístico de la nueva lengua vehicular (1982, 259). Berman (2014) propuso que la fidelidad al sentido era obligatoriamente la infidelidad a la letra” (35). Así, pues, Taylor abogó por el traslado del contenido semántico privilegiando la supremacía de una lengua: el castellano. Resaltar la importancia del contenido sobre la forma revelaba la necesidad que tenía Gerald Taylor por “extraer el sentido de la obra extranjera y [que] esta pueda aclimatarse a la lengua propia” (Berman 2014, 35).

En esa línea, la tarea de Arguedas no se limitó a trasladar el sentido del manuscrito quechua a una versión castellana. En cambio, a través del castellano nos mostró “el lenguaje del hombre prehispánico recién tocado por la espada de Santiago” (Arguedas 2012, 9). En este punto, la oralidad que caracteriza el manuscrito fue para él de suma importancia, pues revelaba el complicado proceso de adecuación que sufrió el runasimi en el momento mismo de su paso a la escritura. El *MH* exhibió, entonces, las preocupaciones andinas, antes y después de la llegada de los españoles a

tierras americanas. Aunque Arguedas haya presentado un prólogo bastante breve en *Dioses y hombres de Huarochirí*, se observa que su vida estuvo, en gran medida, marcada por la traducción. Por eso, me parece importante reparar en los ensayos que escribió Arguedas. Aquí, el antropólogo peruano reveló importantes reflexiones sobre la tarea traductora.

Es justamente este rasgo lo que le impidió concebir al runasimi como una lengua exótica. En uno de sus ensayos, Arguedas (2004a) afirmó que sus traducciones no eran literales sino interpretaciones: “Esto molestará a los filólogos” (102). José María Arguedas reconocía lo que la academia científica demandaba en una traducción: fidelidad, equivalencia y recuperación del sentido sobre la forma. Aun con todo esto, decidió elaborar sus traducciones de manera que la lengua de llegada pudiera ser percibida en la lengua de partida. El antropólogo peruano optó por la equivalencia sin adecuación (Ricoeur 2005, 27). Es decir, asumió la idea de la imposibilidad de producir un “absoluto lingüístico”:

La traducción poética no persigue un fin más alto ni puede asimismo considerársela como tal si no ha alcanzado plenamente esta aspiración. Se busca la equivalencia poética, no por supuesto por la invención arbitraria de imágenes, sino por la versión fiel de las que fueron creadas por el autor original, pero esa versión fiel no puede alcanzarse con la sola traducción de las palabras. Me induce a referirme especialmente a este asunto la adversa suerte que han tenido las principales obras de literatura quechua, pues han sido traducidas, todas, por sabios investigadores, cuya ponderación se muestra tan claramente en su obra de traductores. (Arguedas 2004b, 155)

Al contrario de Arguedas, Taylor sí pensó en la elaboración de un extenso prólogo que exhibiera sus preocupaciones centrales sobre su participación en la traducción del *MH*. Como lo mencioné en el apartado anterior, el interés de Gerald Taylor por el manuscrito fue, sobre todo, científico. En consonancia, se evidencia que el acercamiento del lingüista al documento quechua tuvo fines pragmáticos. De ahí que haya sido muy cuidadoso con la presentación de una nueva versión paleográfica, su propia versión fonológica y una traducción “más comprensible” que el original. Después de su primer intento por traducir el *MH* al francés en 1980, Taylor decidió preparar una nueva traducción al castellano (veintiún años después que la de Arguedas). Aunque como José María Arguedas, terminaría por utilizar también recursos para “mejorar” su traducción.

En este sentido, destacaré los motivos que llevaron a Taylor a realizar una “intervención lingüística” en el *MH*. El anhelo expreso que demostró por la fidelidad hacia el manuscrito original —como ya he afirmado— no se condecía con lo que afirmaba en otras líneas de su prólogo. El lugar privilegiado que le otorgó a la función comunicativa del *MH* le concedió la autoridad para modificar la forma del manuscrito con propósitos de legibilidad. Taylor (1987) apuntaba que la traducción de un texto presuponía un público deseoso de conocer su contenido, pero sin la posibilidad de hacerlo, puesto que el documento original estaba escrito en una lengua que desconocían (20). A partir de aquí, propuso una serie de procedimientos que, en su opinión, los traductores debían seguir, con el fin de presentar una “buena y clara” traducción de un documento como el *MH*.

En cambio, Arguedas fue consciente de la fidelidad que debía guiar su traducción. A diferencia de los “sabios investigadores”, propuso una fidelidad que recurriera a la conjunción de sentido y forma. La metáfora que utilizó Berman no puede ser aquí más precisa: “cuerpo y alma” debían guiar los senderos de la traducción, afirmaba Arguedas. Aun sabiendo que el castellano no tenía los mismos recursos que el runasimi, pensó en ambas lenguas y las hizo converger aceptando que cada una no podía decir completamente a la otra. Arguedas (2004c) tuvo la intención de respetar la letra: “Las traducciones que ofrecemos están ceñidas, hasta el límite, a la letra quechua” (170). Sin lugar a dudas, esta afirmación demostraría el propósito que revistió la traducción de Arguedas.

Taylor se valió de diferentes técnicas como el cambio de las estructuras formales en beneficio del sentido sobre la forma. Berman (2014) centró su análisis en esta problemática, asintiendo que “*la captación del sentido afirma siempre la primacía de una lengua*”. Para que haya anexión, el sentido de la obra extranjera debe someterse a la lengua llamada de llegada” (65; énfasis en el original). No estaba pensando Taylor, entonces, en el *MH* como un documento que debe mantener su especificidad, sino como mensaje que debía ser decodificado. Su deseo por “comunicar” se materializó en el *MH* cuando se tomó la libertad de agregar modificaciones de naturaleza sintáctica.

El efecto comunicativo que Taylor proponía traicionaba el texto de partida, pues extraía de él un mensaje que no necesariamente tenía el manuscrito original. Para él, el *MH* fue un documento que, a la manera de archivo, buscaba solo recopilar información sobre las idolatrías en la

provincia de Huarochirí. Pensar en la traducción como un proceso de comunicación supondría vulgarizar el texto de origen y sacrificar la lengua de la cultura de partida. La aspiración de Taylor, en mi opinión, revela la existencia de una práctica que forzosamente traiciona el espíritu del original, por medio de la modificación sintáctica con el fin de transparentar el componente semántico.

## EPÍLOGO

Por un lado, José María Arguedas tuvo un compromiso que lo vinculaba con el runasimi. Este vínculo le permitió ser consciente de su agencia como traductor. Con esto, pudo problematizar la noción de equivalencia que regía los principios de la “traducción científica”. Desde mi punto de vista, su trabajo sobre el *MH* no fue una correspondencia literal, sino un intento por preservar la significación del original. Arguedas, además, reconoció las particularidades del runasimi que impedían su traslado sin riesgos al castellano. Dicho esto, es cierto que Arguedas presentó su traducción con muchas imprecisiones. Sin embargo, su visión de la traducción como experiencia le permitió, por lo menos, intentar trasladar el quechua en su “pura extrañeza” al castellano.

Por otro lado, Gerald Taylor suponía que la experiencia de lectura que brindaba el *MH* no solo respondía a habilidades lingüísticas. Taylor pareció entender que el contenido del *MH* —al igual que la lengua que se empleaba allí— también era incomprensible para el “deseo” de los lectores. Por este motivo, su participación en el manuscrito no se limitaba a traducir el documento. De manera contraria, Taylor reformuló, agregó y aclaró términos que, desde su perspectiva, pudieran ser incomprensibles. En este sentido, Gerald Taylor se despojó de una posición ética de la traducción. Es decir, a través de la “destrucción” de la letra quechua, presentó una traducción del *MH* que tuvo más de interpretación semántica que de fidelidad sintáctica. ∞

## Lista de referencias

- Arango-Keeth, Fanny. 2012. “El discurso traductor de José María Arguedas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 38 (75): 183-203.
- Arguedas, José María, traductor. 1966. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima: Museo Nacional de Historia; Instituto de Estudios Peruanos.
- . 1969. “Intervención de José María Arguedas”. En Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa, 36-43. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- . 2004a. “Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”. En *José María Arguedas. Kachkaniragmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, editado por Carmen Pinilla, 89-102. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- . 2004b. “La literatura quechua en el Perú”. En *José María Arguedas. Kachkaniragmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, editado por Carmen Pinilla, 152-62. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- . 2004c. “Canciones y cuentos del pueblo quechua”. En *José María Arguedas. Kachkaniragmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, editado por Carmen Pinilla, 170-4. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- , traductor. 2012. *Dioses y hombres de Huarochirí: narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?)*. 2.<sup>a</sup> ed. Lima: Museo Nacional de Historia / Instituto de Estudios Peruanos.
- Berman, Antoine. 2014. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- Duviols, Pierre. 1966. “Estudio bibliográfico. Francisco de Ávila. Extirpador de la idolatría”. En *Dioses y Hombres de Huarochirí: narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?)*, traducido por José María Arguedas, 218-70. Lima: Museo Nacional de Historia / Instituto de Estudios Peruanos.
- . 2011. “Mi amistad con José María Arguedas y la publicación de *Dioses y hombres de Huarochirí*”. En *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas*, editado por Carmen Pinilla, 23-32. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Harrison, Regina. 1983. “José María Arguedas. El substrato quechua”. *Revista Iberoamericana* XLIX (122): 11-132.
- Hartmann, Roswith. 1981. “El texto quechua de Huarochirí. Una evaluación crítica de las ediciones a disposición”. *Histórica* V (2): 167-208.
- Jakobson, Roman. 1985. “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”. En *Ensayos de lingüística general*, 67-77. Barcelona: Planeta.
- León-Llerena, Laura. 2007. “Historia, lenguaje y narración en el *Manuscrito de Huarochirí*”. *Diálogo andino* (30): 33-42.
- . 2012. “José María Arguedas, traductor del *Manuscrito de Huarochirí*”. *Cuadernos del CILHA* 13 (17): 75-90.

- López-Baralt, Mercedes, y John Murra, editores. 1998. *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López, Constanza. 2011. “El III Concilio de Lima y la conformación de una normativa evangelizadora para la provincia eclesiástica del Perú”. *Intus-Legere Historia* 5 (2): 51-68.
- Millones, Luis. 1977. “Francisco de Ávila, Dioses y hombres de Huarochirí”. *Runa*, 6: 21-33.
- Nida, Eugene, y Charles Taber. 1986. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Pinilla, Carmen María. 2004. “Introducción”. En *José María Arguedas. Kachka-niraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, editado por Carmen Pinilla, 152-62. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Ricoeur, Paul. 2005. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- Rostworowski, María. 1987. “Presentación”. En *Ritos y tradiciones de Huarochirí: manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Traducido por Gerald Taylor, 9-11. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Salomon, Frank. 1991. “Nueva lectura del libro de las huacas. La edición del *Manuscrito de Huarochirí* de Gerald Taylor”. *Revista andina* IX (2): 463-85.
- Snell-Honby, Mary. 1988. *Traslation Studies And Integrated Approach*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Taylor, Gerald. 1982. “Las ediciones del manuscrito quechua de Huarochirí: respuesta a Roswith Hartman”. *Histórica* VI (2): 255-78.
- . 1985. “Un documento quechua de Huarochirí-1607”. *Revista andina* 3 (1): 157-85.
- , traductor. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochirí: manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Urioste, George. 1973. *Chay Simire Caymi - The Language of the Manuscript of Huarochirí*. Nueva York: Dissertation Series, Cornell University.

---

DE LA ESCENA

---

*contemporánea*



## **El género y la interseccionalidad en las cineastas ecuatorianas Viviana Cordero y Tania Hermida**

*Gender and Intersectionality in Ecuadorian Women Filmmakers  
Viviana Cordero and Tania Hermida*

**TRACI ROBERTS-CAMPS**

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas  
University of the Pacific  
California, Estados Unidos  
trobertscamps@pacific.edu  
<https://orcid.org/0000-0003-0457-5461>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.7>

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2021

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

El propósito de este ensayo es analizar las dinámicas del poder y opresión en *No robarás... (a menos que sea necesario)* (2013), de Viviana Cordero, y *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida, a partir de la teoría de la interseccionalidad. En estas páginas se examina cómo estas directoras exploran los temas de género, etnicidad, clases sociales y edad. La perspectiva de la interseccionalidad —entendida como el reconocimiento de la importancia de distintos aspectos de la identidad y cómo se entrelazan y afectan— es central en este análisis. Conjuntamente, se subrayan los sistemas de poder que marginalizan a los protagonistas de Cordero y Hermida.

**PALABRAS CLAVE:** Viviana Cordero, Tania Hermida, interseccionalidad, sistemas, poder, opresión, género, etnicidad, clase social, edad, Patrick R. Grzanka, Patricia Hill Collins, María Lugones, María Viveros Vigoya.

## ABSTRACT

The purpose of this essay is to analyze the dynamics of power and oppression in Viviana Cordero's *No robarás... (a menos que sea necesario)* (2013) and Tania Hermida's *En el nombre de la hija* (2011) using the theory of intersectionality. These pages examine how these directors explore themes of gender, ethnicity, social class and age. The perspective of intersectionality - understood as the recognition of the importance of different aspects of identity and how they intertwine and affect each other - is central to this analysis. Likewise, the systems of power that marginalize Cordero and Hermida's protagonists are highlighted.

**KEYWORDS:** Viviana Cordero, Tania Hermida, intersectionality, systems of power, oppression, gender, ethnicity, social class, age, Patrick R. Grzanka, Patricia Hill Collins, María Lugones, María Viveros Vigoya.

## INTRODUCCIÓN

EL CINE CONTEMPORÁNEO en Ecuador está experimentando un renovado auge a pesar de que las noticias que se tienen sobre el mismo pueden ser limitadas en otras latitudes. En 2014 tuve la oportunidad de asistir por primera vez a ese país para investigar sobre el cine dirigido por mujeres como parte de mi interés en arrojar luz sobre la mirada femenina en el cine latinoamericano. Fue apenas en 2006 cuando el Gobierno ecuatoriano creó la Ley de Fomento del Cine Nacional, y consolidó de esta manera el apoyo gubernamental a la producción del cine nacional, como sucede en otros países como México o Brasil. Una legislación originalmente instaurada en los años 60; sin embargo, esta versión del siglo XXI ha aumentado la producción fílmica de este país sudamericano desde tener menos de una película

—en algunos años previos a la ley— a trece producciones en 2013<sup>1</sup> y aún más en 2014. La primera película ecuatoriana seleccionada para los Óscars fue *Silencio en la tierra de los sueños* (del director Tito Molina, 2013).<sup>2</sup> Otro factor en este aumento de producción cinematográfica del país andino es el programa español Ibermedia, creado en 1996 para apoyar proyectos cinematográficos en Latinoamérica. Muchos filmes ecuatorianos recientes han recibido becas de Ibermedia, como la cinta *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán. El presidente del anterior gobierno, Rafael Correa (2007-2017), entró en la conversación sobre la producción del cine nacional, y declaró en el 2013: “[Ecuador] tendrá la mejor escuela cinematográfica de Latinoamérica y, ‘por qué no, del mundo’”,<sup>3</sup> mientras anunciaba la nueva Universidad de las Artes en Guayaquil, que empezó a aceptar estudiantes para carreras de cine y literatura en 2014.<sup>4</sup> En 2016, esta universidad abrió el Cineclub con el propósito de difundir cine no comercial y fomentar el diálogo sobre el cine en Guayaquil. Por su parte, el presidente Lenín Moreno (2017-2021) inauguró el segundo Festival de Artes Vivas Loja y declaró las artes como la mejor inversión social de un gobierno (EcuadorTV 2017). Estas declaraciones son importantes porque muestran el interés por empujar una industria cinematográfica nacional a partir de insumos gubernamentales que nos hacen recordar las inversiones estatales en México que provocaron la ola del “nuevo cine mexicano”. En efecto, sin inversión difícilmente se puede hablar de un auge en cualquier desarrollo industrial cinematográfico.

A partir de estos dispendios económicos y la atención internacional enfocada en el cine ecuatoriano, se promocionó una nueva generación de cineastas, fomentada también por el creciente número de programas del es-

- 
1. [http://ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news\\_user\\_view&id=2818754071&umt=13\\_fue\\_el\\_nfamero\\_de\\_peledculas\\_ecuatorianas\\_estrenadas\\_durante\\_af1o\\_2013](http://ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=2818754071&umt=13_fue_el_nfamero_de_peledculas_ecuatorianas_estrenadas_durante_af1o_2013).
  2. En su reporte de 2012, el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE) informó que “Desde el 2007 hasta el momento, el Gobierno Nacional, a través del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (Cncine), ha aportado a 222 proyectos con 700 mil dólares por año, en promedio, distribuidos en ocho categorías. A esto se añaden los aportes del Fondo de Cooperación de Ibermedia y las estrategias de cooperación bilateral, que sumados dan un total de 7 millones de dólares”.
  3. <http://www.andes.info.ec/es/actualidad/ecuador-tendra-mejor-escuela-cinematografica-latinoamerica.html>.
  4. Otros indicadores del aumento y éxito del cine ecuatoriano incluyen los premios en festivales: “De diciembre de 2011 a diciembre de 2012, cada doce días, una película ecuatoriana ha sido galardonada en varios festivales del mundo” (*Memorias*).

tudio de cine.<sup>5</sup> Muchos de los directores en esta nueva generación, y aquí reside mi interés, son mujeres cineastas, como María Fernanda Restrepo, Anahí Hoeneisen, Ana Cristina Franco y Diana Arce, quienes se colocan entre directoras más establecidas como Mónica Vásquez, Viviana Cordero y Tania Hermida. A pesar de una historia cinematográfica típica con una menor representación de mujeres en puestos de poder, como suele ser común aun en industrias boyantes como la norteamericana, las cineastas ecuatorianas viven un momento de florecimiento en su perfil nacional. Un resultado de la Ley de Fomento del Cine Nacional de 2006 fue crear lugares para mujeres en varios niveles del trabajo cinematográfico, como productoras, directoras, iluminadoras, fotógrafas y guionistas (“La participación de la mujer” 2016).

El propósito de este ensayo es analizar las dinámicas del poder y opresión en *No robarás... (a menos que sea necesario)* (2013), de Viviana Cordero, y *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida, a partir de la teoría de la interseccionalidad. En estas páginas examinaremos cómo estas directoras exploran los temas de género, etnicidad, clases sociales y edad. La perspectiva de la interseccionalidad —entendida como el reconocimiento de la importancia de distintos aspectos de la identidad y cómo se entrelazan y afectan— es central en este análisis. Conjuntamente, se subrayan los sistemas de poder que marginalizan a los protagonistas de Cordero y Hermida. Asimismo, se hace uso de las teorías de la interseccionalidad de Patrick R. Grzanka; Patricia Hill Collins y “la matriz de la dominación”; María Lugones y la diferencia colonial y múltiples subjetividades; María Viveros Vigoya y el encuentro entre la interseccionalidad en Estados Unidos y en Latinoamérica; y las teorías de Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga sobre las intersecciones de identidad para las comunidades latinas en Estados Unidos.

## CINE EN ECUADOR

Antes de adentrarnos en el tema central, creo necesario elaborar una trama diacrónica de las cineastas que han configurado la industria desde sus inicios en celuloide. Como expresa Wilma Granda Noboa (2000,

- 
5. Ecuador figura también en el circuito de festivales internacionales de cine, como se aprecia, por ejemplo, en *Encuentros del otro cine: Segundo Festival Internacional de Cine Documental*. El festival incluyó películas como *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001) y *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), además de proyectos nacionales como *La eterna primavera* (2000), de Cynthia Wright.

15), la anterior directora de la Cinemateca Nacional del Ecuador (1984-2017), a pesar de la extendida figuración de que no se ha hecho cine en Ecuador: “hoy podemos asumir, sin equívocos, que en el país se hizo cine desde el principio —en 1906, es decir, a pocos años de su invento”.<sup>6</sup> El trabajo de la Cinemateca Nacional empezó en 1982, el año inicial de los archivos ecuatorianos que pretenden rescatar y valorar del cine ecuatoriano.<sup>7</sup> Jorge Luis Serrano (2001, 22) señala sobre las películas ecuatorianas: “A partir de algunas de ellas se ha creado la ilusión de la fundación definitiva del cine entre nosotros, y por ello, de alguna manera, una nación nace y renace en cada película y en cada una está planteada, inevitablemente, una noción de cine y de país”. Asimismo, lamenta la falta de fomento para el cine en Ecuador y señala la trayectoria del cine en otros países latinoamericanos: “La continuidad cinematográfica de esos países está de alguna manera garantizada por políticas estatales mientras que nosotros seguimos dependiendo del arrojo y voluntad de individuos contados con los dedos de una mano” (24).<sup>8</sup> Los dispendios estatales ayudan, sin duda, a la creación de una producción filmica que antes estaba ausente, y siendo una de las artes más costosas requiere de un fomento nacional que no dependa

- 
6. Para un recorrido minucioso y documentado con fotografías y documentos históricos, véase *Cine mudo/Ciudad parlante: Historia del cine guayaquileño*, tomos 1 y 2 (2013, 2015), de Jorge Suárez Ramírez. Representa un trabajo extensivo de investigación y rescate sobre el cine mudo de Guayaquil.
  7. Jorge Luis Serrano (2001, 24) dice que “más del noventa y cinco por ciento del total [de las películas nacionales] reposan en las gavetas de los propios realizadores, o en los fondos de la Cinemateca Nacional y ASOCINE [La Asociación de Cineastas del Ecuador]”. El primer capítulo de *El nacimiento de una noción*, de Serrano, es un recorrido por el cine ecuatoriano (además del cine mundial), empezando con el italiano Carlo Valenti, quien hizo algunos documentales cortos sobre la ciudad de Guayaquil en 1906. Señala la película *Los funerales del general Alfaro*, producida por Ambos Mundos y Rivas Films, como “una de las primeras producciones ecuatorianas que pretende ser algo más que un registro de imágenes” (32). La segunda parte del libro de Serrano es un recorrido por las mejores películas ecuatorianas, según él. Su lista: *Los hieleros del Chimborazo* (1980), de Gustavo Guayasamín; *Mi tía Nora* (1982), de Jorge Prelorán; *La Tigra* (1989), de Camilo Luzuriaga; *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), de Camilo Luzuriaga; y *Ratas, ratones y rateros* (1999), de Sebastián Cordero. También tiene una sección sobre el corto: Edgar Cevallos con *Un ataúd abandonado* (1981) y *Una araña en el rincón* (1982); Camilo Luzuriaga y Jorge Vivanco con *Chacón Maravilla* (1982); Gustavo Corral con *Montonera* (1982); Miguel Alvear con *Chagrana* (1996); y Tito Molina con *Trailer II* (1999).
  8. Serrano publicó su libro en 2001, pero desde aquel entonces el gobierno ha creado fondos para la producción cinematográfica.

solamente de la iniciativa heroica de cineastas aspirantes. Sin embargo, en entrevista con Marcelo Báez Meza (2018), Viviana Cordero señala: “Financiar cine en Ecuador me parece muy duro. Siempre que termino una película me digo que es la última, pues no sé de dónde va a salir el dinero para la siguiente. Es casi un milagro el poder hacer películas”.<sup>9</sup> A pesar de estas restricciones financieras y, como dice Granda Noboa, se ha hecho cine en Ecuador casi desde el arribo de la tecnología.

En su libro *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006: procesos, prácticas y rupturas*, Paola de la Vega Velastegui estudia la trayectoria del cine ecuatoriano, especialmente a partir de 1977. Se enfoca en la profesionalización del cine, las estrategias de gestión, la feminización del cine, la institucionalidad y políticas culturales, los espacios de exhibición y los festivales. En su introducción, examina con rigor la historia del cine ecuatoriano empezando con la Generación del 80 (que incluye cine que también se practicaba en Ecuador en los 70). Para De la Vega Velastegui (2015, 9), el cine de Ecuador en el siglo XX se caracteriza por la falta de instituciones de fomento, la irregularidad de la filmografía y el bajo nivel de especialización. La investigadora reconoce que, en el nuevo siglo, hay un incremento en plataformas de producción y proyectos independientes; sin embargo, persisten los problemas de distribución y venta (31). Además, “a partir de 2000, en Ecuador ocurre un giro en el modelo de producción cinematográfica... de especialización de funciones, el emprendimiento cultural, la creatividad entendida como activo económico, entre otros factores” (35). En cuanto a ASOCINE (Asociación de Cineastas del Ecuador), De la Vega Velastegui cita a Tania Hermida sobre la creación del G-15, un grupo de quince cineastas ecuatorianos: “Empezamos a juntarnos... con la idea de que no se puede seguir postergando la aprobación de una Ley de Cine, de que va a ser imposible plantearnos en un futuro hacer largometrajes, si es que no logramos que haya una política pública, un fondo de apoyo, unas reglas que nos permitan avanzar” (182). La Ley de Cine se crea en 2006; sin embargo, según Hermida, todavía había que crear el CNCINE [Consejo Nacional de Cine] y proveer fondos del gobierno. Según Juan Martín Cueva, después de asistir a una proyección de *Qué tan lejos* y a partir de su

---

9. A la pregunta de Báez Meza (2018) de por qué seguir haciendo cine en Ecuador, Cordero responde: “No lo podemos evitar. Nacimos aquí, aunque tengamos la profesión equivocada para este país”.

conversación con cineastas presentes, Rafael Correa planteó al Ministerio de Cultura establecer un presupuesto (184). A partir de la creación de la Ley de Cine y el Consejo Nacional de Cine es que finalmente existe un andamiaje para la creación de cine en Ecuador con el apoyo gubernamental. Cineastas como Hermida y Cordero son elementales en el desarrollo ecuatoriano del cine a finales del siglo XX y comienzos del XXI.

## CINE, GÉNERO E INTERSECCIONALIDAD

Después de este somero recuento de las películas ecuatorianas que reflejan la vitalidad de un cine con interesantes propuestas que están saliendo de los límites geográficos de Ecuador y que prometen una nueva generación de interesantes iniciativas, en esta sección quiero abundar sobre la importancia del género en el cine y la noción de interseccionalidad. En su introducción al género y el cine, las editoras de *The Routledge Companion to Cinema and Gender* esbozan la relación entre estos dos conceptos: “Cinema and gender are concepts with a long and complicated relationship that extends to every aspect of filmmaking —production, representation, exhibition, spectatorship, reception, and distribution” (Lené Hole y otros 2017). Sabemos que las mujeres cineastas históricamente han experimentado más trabas para conseguir fondos para producir sus películas y más obstáculos para exhibirlas en la pantalla grande. Por otra parte, la composición y recepción del público es diferente para películas hechas por mujeres. Finalmente, los distribuidores tradicionalmente no ponen los mismos recursos para distribuir sus películas. Asimismo, como apuntan más adelante, el cine tiende a crear una cierta realidad identificadora: “Over the course of the twentieth century, cinema has not only reiterated raced and classed gender norms, but *constructed* them as well” (“Introduction”). Es importante recalcar este último punto, puesto que el cine es una de las fuentes contemporáneas más influyentes en las percepciones populares de la identidad. Además, las editoras intuyen en esta proclamación una interseccionalidad que existe entre el género, la raza o etnicidad y las clases sociales, ideas que no se pueden examinar aisladamente. Al mismo tiempo, al estudiar el cine, la crítica tiene la responsabilidad de reconocer y problematizar el hecho de que las películas construyen normas de identidad.

Otro punto significativo es la importancia de usar los preceptos del feminismo para hablar del cine: “[A]ny notion about the end of feminism as a political project is frequently contradicted by the still existing (and in many ways increasing) global gender inequalities, in film industries and beyond” (“Introduction”). Las mujeres cineastas representan una minoría en la industria; además, las representaciones de mujeres en las películas siguen siendo estereotipadas (“Introduction”). Esta situación existe en toda industria cinematográfica; por ende, el tema del género sigue tan vigente como antes. Por otro lado, es más fácil tener acceso a las películas hechas por mujeres gracias a las nuevas tecnologías (Netflix, *digital streaming*) que ayudan en la distribución de proyectos ignorados por las historias normativas del cine (“Introduction”).<sup>10</sup> Igualmente, las mujeres cineastas pueden tomar mayor control de la producción de sus películas por estas nuevas tecnologías. En este sentido, hemos visto un cambio de perspectiva en el cine latinoamericano, ya que más personas tienen acceso a las herramientas para crear cine. Por ejemplo, el mismo teléfono celular y las tecnologías digitales han hecho más accesible la entrada a la producción a grupos antes no representados como las mujeres, los pueblos indígenas y otras minorías. De ahí que los críticos hablan del “transnational turn”: “both a project of decentering of the dominant Western perspectives in film studies itself, and an exploration of the ways in which non-Western cinemas have (and have not) provided space for women to articulate their experiences and innovate forms of cinematic storytelling” (“Introduction”). Como se sostiene en estas reflexiones, este cambio de perspectiva incluye la mirada descentralizada de mujeres cineastas que no pertenecen necesariamente al cinema occidental. Según las editoras, esto también implica un nuevo camino para la investigación cinematográfica, además de una interseccionalidad que trasciende fronteras nacionales.

Patrick R. Grzanka (2014, xv), por ejemplo, examina el concepto de la interseccionalidad, y afirma que no es solo una teoría de la identidad: “Intersectionality is a structural analysis and critique inasmuch as it is primarily concerned with how social inequalities are formed and maintained; accordingly, identities and the politics thereof are the *products* of histori-

---

10. Véase la lista de lecturas adicionales al final de la introducción de Lené Hole y otros (2017) sobre la teoría feminista cinematográfica, teoría del espectador, cine de mujeres, la raza y etnicidad en el cine, el género en el cine, las perspectivas LGBTQ, las teorías poscoloniales y transnacionales y teorías de recepción.



cally entrenched, institutional systems of domination and violence”.<sup>11</sup> Es importante señalar que estas desigualdades son producto de los sistemas institucionales dominantes y violentos —ya sea del gobierno, la educación, la religión u otras instituciones. Según Grzanka, “intersectionality is foremost about studying multiple dimensions of inequality and developing ways to resist and challenge these various forms of oppression” (xv). En este sentido, su antología se focaliza más en el elemento político y la orientación activista de la teoría de la interseccionalidad (xx), y no solo en cómo la teoría nos ayuda a entender mejor las diferencias en la identidad. Además, el análisis de Grzanka mantiene el concepto de interseccionalidad dentro de la academia (sobre todo, la academia estadounidense, a pesar de los ensayos que cubren otros contextos nacionales). Los ensayos en su antología son una reflexión de la producción crítica occidental, como una meta-narrativa que se analiza a sí misma. En este ensayo se emplea el concepto de Grzanka de la interseccionalidad como manera de examinar los encuentros identificadores que exploran estas cineastas ecuatorianas y cómo ellas presentan la desigualdad y resisten las formas de dominación y violencia en sus películas. Cabe señalar que la desigualdad en las películas de Cordero y Hermida solo se revela en su forma completa al reconocer las distintas facetas de las identidades de los protagonistas y cómo se entrecruzan. Además, este marco referencial da a conocer los sistemas de poder bajo los cuales viven los protagonistas y descubre las maneras en que son marginalizados.

En *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Patricia Hill Collins (1999, 18) define los términos interseccionalidad y matriz de dominación de la siguiente manera:

Intersectionality refers to particular forms of intersecting oppressions, for example, intersections of race and gender, or of sexuality and nation. Intersectional paradigms remind us that oppression cannot be reduced to one fundamental type, and that oppressions work together in producing injustice. In contrast, the matrix of domination refers to how these intersecting oppressions are actually organized.

Además, reconoce que: “[A]ll individuals and groups possess varying amounts of penalty and privilege in one historically created system... De-

---

11. En su libro sobre la interseccionalidad, Carastathis (2016, 3) traza el término con relación a la teórica legal (Kimberlé Williams Crenshaw). Carastathis percibe referencias demasiado ligeras a la interseccionalidad en la teoría contemporánea feminista.

pending on the context, individuals and groups may be alternatively oppressors in some settings, oppressed in others, or simultaneously oppressing and oppressed in still others” (246). Por su parte, María Lugones (2010) cuestiona el feminismo universalista y colonialista desde la posición de diferencia colonial, reconociendo así las múltiples subjetividades. Mara Viveros Vigoya traza la línea de teorías de interseccionalidad, incluyendo las que provienen de Latinoamérica. Según Viveros Vigoya (2016, 8), “los análisis interseccionales ponen de manifiesto dos asuntos: en primer lugar, la multiplicidad de experiencias de sexismo vividas por distintas mujeres y, en segundo lugar, la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma”. Más adelante, señala una falla en los ensayos estadounidenses que tratan la interseccionalidad: “A pesar de que la interseccionalidad invoca el cruce necesario entre género, raza y clase, en la práctica los trabajos estadounidenses han privilegiado la intersección entre raza y género, y han dejado la clase únicamente como una mención obligada” (9). Se podrían identificar como excepciones a esta idea las teorías de Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga en su libro *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) y la continuación editada por Anzaldúa con AnaLouise Keating, *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (2002). Por ejemplo, en “La Güera”, Cherría Moraga considera las intersecciones entre su color de piel y clase social en comparación con los de su madre (*This Bridge Called My Back*). Lo que presento a continuación es un análisis de las formas de dominación en *No robarás*, de Cordero, y *En el nombre de la hija*, de Hermida, desde el enfoque de la interseccionalidad. Se examinan los momentos en las dos películas donde las distintas facetas de las identidades de los personajes se entrelazan para revelar las dinámicas de poder y opresión.

### VIVIANA CORDERO: GÉNERO Y CLASES SOCIALES

En la década de los 90, Viviana Cordero empezó a dirigir largometrajes.<sup>12</sup> Su filmografía incluye *Sensaciones* (codirigida con Juan Esteban

---

12. Además, Cordero es una dramaturga y novelista prolífica. Toca los temas como el género y las clases sociales en sus novelas como *Una pobre, tan, ¿qué hace?* (2001).

Cordero, 1991), *El gran retorno* (mediometraje, 1995), *Un titán en el ring* (2002) y *No robarás... (a menos que sea necesario)*.

*Sensaciones* es un largometraje que sigue a un grupo de músicos que averigua la esencia de la música andina. La melodía se vuelve el tema central de la película, mientras los personajes buscan nuevas experiencias sensoriales que afectan sus canciones. Cordero hizo la película con su hermano, Juan Esteban Cordero, y los dos son personajes centrales. El hermano de Cordero compuso la música, que fue ganadora de un premio en el Festival de Cine de Bogotá y es considerada como parte del estilo *new age* en el Ecuador de inicios de los 90.<sup>13</sup> El segundo largometraje de Cordero, *Un titán en el ring*, también toma lugar en los Andes y presenta la historia de un luchador estrella de un pueblo pequeño —“La Bestia Loca”—, quien es desafiado por un luchador nuevo, “El Argonauta”. A la vez, un nuevo sacerdote llega y confronta las tradiciones y creencias convencionales del pueblo. Aunque el lugar es similar a la cinta *Sensaciones*, *Un titán* es una película más narrativa que explora el encuentro entre la modernidad y la tradición, tanto como las políticas de identidad en un pueblo pequeño.

*No robarás* es la mejor película realizada de Cordero hasta la fecha, y en esta se encuentra un diálogo con las ideas de la interseccionalidad y la opresión. Narra la historia de Lucía [Vanesa Alvario],<sup>14</sup> la hija mayor de una madre soltera, Marta [Ana María Balarezo]. Una noche, su novio abusivo ataca a Marta, ella lo empuja en defensa propia, cae por las escaleras y queda inconsciente. Marta es encarcelada y Lucía tiene que apoyar a sus tres hermanos menores. Básicamente, siendo una niña también, Lucía empieza a robar dinero para comprar comida y pagar la renta, algo que había criticado en sus amigos. Considera prostituirse para clientes mujeres, pero se fuga antes del primer encuentro. Sus amigos de una banda de *punk* la ayudan a robar una casa, y con el dinero ella y sus hermanos sobreviven hasta que Marta sale de prisión. La película termina con una imagen en el aeropuerto, donde la familia sale supuestamente rumbo a una nueva vida en la costa. En una reseña de *El Telégrafo* se categoriza a la película como “cine de mujer” porque “La sensibilidad está presente en la disección de

13. Sus composiciones para la película clásica ecuatoriana *La Tigra* (1990) también ganaron un premio en el Festival de Cine Internacional de Cartagena. Juan Esteban Cordero murió dos años después del estreno de *Sensaciones*.

14. En una entrevista en *25 Watts*, Ana Cristina Franco Varea (2013, 41) comenta: “Si yo pudiera elegir seguir actuando quisiera que toda la vida me dirija Viviana Cordero”.

la sicología femenina” (2018). El mismo título también indica el tono de justicia social de esta película, ya que se remonta al mandamiento de la *Biblia* de no robar. Cordero juega con la idea para ofrecernos una imagen de una situación extrema y la justificación de una excepción al precepto.<sup>15</sup>

La música es un elemento que une esta película con las otras obras de Cordero. Como en *Sensaciones*, la música en *No robarás* se convierte en parte fundamental, ya que Lucía es la cantante principal en una banda *punk*. En las dos películas, Cordero capta la dinámica de la camaradería en un grupo musical, enfocándose en las dinámicas de grupo entre los miembros. En *No robarás*, Lucía se involucra con otro cantante del grupo hasta conocer a otro muchacho que vive en los mismos apartamentos. El nuevo amigo le ayuda a ella y a sus hermanos a mudarse a un nuevo lugar cuando su madre es encarcelada. Se presenta el conflicto inevitable entre los dos muchachos y las tensiones entre los miembros del grupo, similar a los conflictos presentados entre los músicos en la película *Sensaciones*.

La primera escena de *No robarás* abre con una imagen de unas botas rojas en el aparador de una zapatería. Con los créditos de la película y un piano melodramático en el fondo, la imagen de un aparador con botas rojas aparece en la pantalla. La cámara se queda fija en las botas y después de un minuto entra Lucía, la protagonista, en el cuadro. La cámara se desplaza para que la protagonista y las botas compartan el centro de la imagen y ella dice: “Wow. ¡Qué botas más hijueputa!”. Las ve detenidamente y entra presumiblemente para preguntar cuánto cuestan. La música que acompaña la escena dialoga con la acción; cuando le pregunta a la empleada sobre las botas, la canción llega a un crescendo, y cuando sale sin las botas, la canción se detiene por un momento y luego sigue más tenue que antes. En este sentido, la música refleja las emociones de Lucía —primero, con creciente energía al ver las botas y, luego, con el clímax y declive al oír el precio y saber que no las puede comprar. Las botas, de color simbólico, están fuera del alcance de la muchacha y representan varios temas que se relacionan con Lucía: su juventud, su deseo de una mejor vida y la falta de recursos para tener esa vida. Al conformarse con la imposibilidad de comprar las botas, se encoge

---

15. En *Ángel de fuego* (1992), Dana Rotberg también presenta la situación extrema de una niña que vive fuera de las reglas de la sociedad con su padre en un circo. La pobreza afecta dramáticamente las historias de las dos protagonistas. Tal como Cordero hace con el título *No robarás*, Rotberg hace referencia directa e indirecta a la *Biblia*, por ejemplo, con personajes como Alma y Sacramento, entre otros.

de hombros y empieza a caminar, saliendo del cuadro. Esta escena es una introducción al tema de los conflictos entre clases sociales en *No robarás*, un tema que recorre toda la película junto a la cuestión de género. Además, la escena nos recuerda la importancia de considerar las múltiples subjetividades en películas como esta, donde la clase es tan importante como el género.

Estos dos temas —el género y las clases sociales— colindan con la situación de la familia de Lucía, ya que su madre está encarcelada por haberse defendido de un hombre abusivo y sus hijos no tienen más recurso que cuidarse por sí mismos, dejando a Lucía como la responsable. En el sistema legal corrupto, Marta es culpable aunque su novio le estuviera atacando. Ante la ley, como mujer, Marta no tiene los mismos derechos, y su familia, perteneciente al subproletariado urbano, no tiene el respaldo social en una crisis como esta. Por ende, Lucía busca trabajo y recurre a robar porque no hay otra alternativa. En este sentido, la familia de Lucía es víctima del sistema sobre la base de su género (madre soltera) y por la clase social (subproletariado urbano). Como dice Grzanka, estos son sistemas institucionales de dominación y violencia; el sistema institucional legal juzga a Marta y no al hombre abusivo, y el sistema institucional social no apoya a la familia.<sup>16</sup> Cordero pretende resaltar la realidad de una joven como Lucía y resistir el estereotipo de las jóvenes de su clase social. La cineasta entiende lo que señala Lené Hole y las editoras del *Routledge Companion*: que el cine, además de representar y reiterar, construye normas de género, clase y etnicidad. El marco teórico de interseccionalidad nos ayuda a entender la relación entre el género y la clase social tanto como los sistemas de poder que marginalizan a los personajes de *No robarás*. Según Hill Collins, estas distintas formas de opresión se unen para producir injusticias.

La segunda escena significativa para el tema del género y las clases sociales ocurre cuando Lucía y sus hermanos se marchan del apartamento la noche después de que su madre es encarcelada. La escena que precede a esto es la de una guardia que cierra con llave las puertas de una prisión para mujeres. La cámara sigue a la mujer guardia y los sonidos más dominantes son las puertas cerrándose con fuerza y un bebé llorando detrás de una de las puertas. Lo que sigue directamente es la imagen de los hermanos menores

---

16. Aunque el contexto y sistema sean distintos, cabe mencionar la película *13<sup>th</sup>* (2016) de la directora estadounidense Ava DuVernay, donde se indaga en las intersecciones de raza, género y clase en el complejo industrial penitenciario en Estados Unidos.

de Lucía, bostezando y frotándose los ojos; una de las niñas dice: “Yo no me quiero ir”. Se van con unas bolsas de plástico y llega el amigo a ayudar. Lucía mira una vez más el interior de su casa y cierra la puerta. La imagen tal vez más emblemática de toda la película es la siguiente: los cinco niños en el centro de la pantalla, caminando en la noche en una calle desierta. Lucía carga a su hermano menor, y ella y su amigo flanquean al grupo. Están cabizbajos y hay una canción triste de piano en el fondo mientras la cámara los muestra de frente, detrás, y luego se enfoca en la cara del más pequeño. La luz cambia a lo largo de estas tomas para enseñar que llevan mucho tiempo caminando, hasta la madrugada, cuando llegan a una puerta y esperan afuera.

En la escena descrita más arriba, un bebé llora en el fondo de una de las habitaciones de la prisión para mujeres donde está la madre de Lucía. Es una evocación fuerte de la presencia de mujeres y del tema de género en *No robarás*. Además, recuerda al público sobre las víctimas más vulnerables de la práctica del encarcelamiento femenino, probablemente muchas de ellas blancos del sistema de justicia en vez de recibir apoyo. Tal como Lucía y sus hermanos, este bebé tiene que sufrir las consecuencias de una institución legal injusta. Para la protagonista, significa tener que huir de casa en medio de la noche con apenas dos bolsas de pertenencias personales y tomar el lugar simbólico de su madre en la familia. Al hacerlo, es despojada de sus derechos como menor de edad y forzada a ejercer como adulta para apoyar a sus hermanos.<sup>17</sup> Sin embargo, no tiene el conocimiento ni los recursos para apoyar a una familia, entonces, y eventualmente, tiene

---

17. *Mosquita y Mari* (2012), de la directora estadounidense Aurora Guerrero, también explora el género, la clase social y la juventud en un personaje que tiene que tomar responsabilidad económica de su familia a una edad temprana, tal como Lucía. Las dos protagonistas en la película de Guerrero —Yolanda, llamada Mosquita (Fenesa Pineda) y Mari (Venecia Troncoso)— traban amistad a pesar de las diferencias entre sus familias. Sin embargo, en *Mosquita y Mari* la relación es romántica. Las dos jóvenes navegan el mundo del primer amor, pero con la dificultad adicional de las restricciones heteronormativas del machismo latino. Mari es similar al personaje de Lucía en la película de Cordero en tanto que tiene que pagar parte de la renta para la familia y, así, apoyar a su madre y hermanos menores. Cuando termina el trabajo de Mari de repartir panfletos, se prostituye para cubrir su parte de la renta. Las dos películas presentan las situaciones urgentes de las familias al grado que las muchachas creen que es necesario robar o prostituirse. Guerrero reconoce directamente la interseccionalidad en su nota al final de la película: “A mis comunidades”. Así, subraya que pertenece a más de una comunidad y presenta más de una identidad, tal como sus personajes.

que recurrir a robar para ganarse la vida. La escena donde se van de casa en la noche conjuga dos temas significativos, el género y las clases sociales. La familia está en esta situación porque su madre sufre bajo un sistema injusto por su condición de mujer y pertenecer a una clase subproletariada que está a un paso de la ruina económica y la calle. La falta de apoyo social indica que el gobierno ha abandonado a ciudadanos como Lucía y sus hermanos. Esta película de Cordero expone las desigualdades existentes de género y cómo están entrelazadas con la pobreza y las clases sociales desprotegidas. El concepto de la interseccionalidad yuxtapone distintos elementos de la identidad de Lucía para manifestar su marginalización.<sup>18</sup>

### TANIA HERMIDA: GÉNERO, EDAD Y ETNICIDAD

Con el cambio del siglo, Tania Hermida hizo su afortunado debut cinematográfico en Ecuador. Sus películas incluyen *Qué tan lejos* (2005) y *En el nombre de la hija* (2011). *Qué tan lejos* es una *road movie* sobre dos mujeres jóvenes viajando de Quito a Cuenca. Reminiscente a los *bil-*

- 
18. *Perfume de violetas (nadie te oye)* (2001), de Novaro, también trata temas de la juventud y las diferencias de clase. Cuenta la historia de dos adolescentes, Yéssica [Ximena Ayala] y Miriam [Nancy Gutiérrez], que se conocen y entablan amistad cuando Yéssica se muda a una nueva escuela. Las dos viven en un barrio de clase trabajadora en la Ciudad de México, pero es claro que Miriam y su madre tienen más dinero que Yéssica y su familia, quienes habitan en una construcción temporal al lado de un edificio grande. La familia de Yéssica depende del novio de la madre para tener un lugar donde vivir y ella se ve sujeta a los deseos sexuales del hijo del novio. *Perfume* y *No robarás* exploran los temas del abuso y la falta de recursos, también como los personajes en las dos películas experimentan injusticias graves para las cuales no hay castigo porque las víctimas son parte de una clase socioeconómica invisible al sistema de justicia. Las imágenes que coinciden entre las dos películas incluyen a Lucía en *No robarás*, sentada en el techo de su apartamento mirando el panorama de la ciudad, y Yéssica durmiendo bajo las escaleras de los apartamentos de su amiga. Además, las dos películas muestran el estado deteriorado de las escuelas y los barrios contrastantes de las muchachas, con grafiti cubriendo las paredes de concreto. Esta escena recuerda el primer largometraje de María Novaro, *Lola* (1989), que capta la ruina de ciertos barrios en la Ciudad de México que nunca vieron la reurbanización después del terremoto de 1985. Además, en las películas de las tres cineastas hay imágenes centrales que contrastan con la inocencia y el conocimiento mundano de las protagonistas.

*dungsroman* de *Sin dejar huella* (2000), de María Novaro, y *Los diarios de motocicleta* (2004), de Walter Salles, las dos viajan por Ecuador y conocen a personas en el camino.<sup>19</sup> Como en la película de Novaro, un personaje español, Esperanza [Tania Martínez], y otro de Ecuador, Tristeza [Cecilia Vallejo]; también como en la película de Novaro, las mujeres no se conocen al principio, pero se hacen amigas al final. Como otros directores ecuatorianos mencionados, Hermida no es capital-céntrica en sus películas, sino que opta por la provincia. *Qué tan lejos* explora las regiones de interior de Ecuador como hace Novaro con el viaje hacia el sur de sus personajes en México. Héctor Ruiz (2008, 168) discute la perspectiva externa sobre Ecuador personificada en el personaje de Esperanza en la película de Hermida: “[L]a estrategia del guion consiste en presentar una mirada exterior, ingenua, sin experiencia previa del país llamado Ecuador [...] La primera ve el país con el ojo maravillado de quien va descubriéndolo, mientras que la segunda no ve sino sus problemas y desde un punto teórico e intelectualizado”. Galo Alfredo Torres (2014, 21) incluye el filme *Qué tan lejos* en un grupo de películas caracterizadas por sus “nomadismos individuales o tribales”, que “son claros ejemplos de un nomadismo visual, en cuyas imágenes siempre se cumple un destino corporal o se cierra una experiencia espiritual como resultado de una *puesta-en-camino*”. Más adelante, dice: “estas representaciones fílmicas del fenómeno viajero obedecen a determinadas circunstancias del medio socioeconómico e histórico-cultural que presionan sobre sus contenidos y su forma” (22).

El segundo largometraje de Hermida, *En el nombre de la hija*, ganó “Alice in the City” en el festival de Roma, y como *No robarás* de Cordeiro, dialoga con el concepto de la interseccionalidad y la opresión.<sup>20</sup> La película presenta la historia de una niña, Manuela [Eva Mayu Mecham Benavides], y su hermano Camilo [Markus Mecham Benavides], quienes se quedan con sus abuelos en el campo mientras viajan sus padres. Esta película elabora un estudio de la niñez y retrata el conflicto entre la visión del mundo de Manuela y la de su abuela. Hermida hábilmente representa las

---

19. José María García Sánchez (2012) ha escrito un artículo comparando *Qué tan lejos* y *Sin dejar huella* como *road movies*. “*Qué tan lejos*, *Sin dejar huella*: Corolarios transculturizadores hispanos de las ‘road movies’”.

20. “[S]e estrenó en salas el 9 de septiembre y se mantuvo en ellas por trece semanas, alcanzando más de 85000 espectadores [...]. El rodaje duró seis semanas entre julio y agosto de 2010, en los valles de Paute y Yunguilla en el Azuay” (*Memorias*).



dificultades de Manuela en mantener su propia identidad frente al poder generacional de su abuela. *En el nombre* toma lugar en el valle de Yunguilla en el año de 1976.<sup>21</sup> Es evidente, desde el principio, que los padres de Manuela la han criado junto a su hermano de una manera muy diferente a la que aprobaría la abuela. Hay varias escenas en la película que subrayan las diferencias entre la manera de pensar de Manuela y la de su abuela. Por ejemplo, la abuela les hace arrodillarse a los niños y rezar aun cuando Manuela explica que ella no hace eso en casa. Además, les dice que no pueden jugar con el hijo de la sirvienta, José Andrés o Pepe [Paúl Curillo], a quien se refieren peyorativamente como Pío (por piojo). Manuela insiste en que ella y su hermana pueden jugar con Pepe y ella empieza a enseñarle cómo leer, contra los deseos de su prima, María Paz [Martina León], quien sigue todas las instrucciones de la abuela. Mientras que Manuela ha heredado las perspectivas progresistas de sus padres sobre temas como la espiritualidad, las relaciones humanas y la etnicidad, su abuela tiene creencias muy conservadoras sobre la tradición católica y la jerarquía social.<sup>22</sup>

- 
21. Según Gabriela Alemán (2015, 70-1), la directora intentó quitar las huellas de lo nacional en esta cinta; por lo tanto, no se refiere directamente a lo siguiente: “Para 1976, año en que se sitúa *En el nombre de la hija*, un triunvirato militar derrocaba las buenas intenciones revolucionarias de Rodríguez Lara e instauraba una forma de gobernar que llevaría a Ecuador al endeudamiento externo, a la creación de una incipiente guerrilla y a la feroz represión obrera del ingenio azucarero AZTRA”.
22. Mónica Vásquez, la primera directora ecuatoriana en producir un cuerpo significativo de películas, dirigió una serie de documentales en los ochenta, entre ellos: *Camilo Egas* (1980), *Madre Tierra: Alpa mama* (1984), *Éxodo sin ausencia* (cortometraje, 1985), *Tiempo de mujeres* (1987), *El sueño verde* (1988) y *Madre Tierra II* (1991). En sus películas, Vásquez explora temas sociales como las comunidades indígenas, la devastación del medioambiente y el género. Por ejemplo, en *Tiempo de mujeres*, la directora representó un pueblo en la provincia de Azuay donde solo hay mujeres y niños, ya que todos los hombres han emigrado a los Estados Unidos a trabajar. En este sentido, el enfoque de Vásquez es similar al de Cordero y Hermida en cuanto a que exploran las intersecciones entre el género y la etnicidad. En *Madre Tierra* y *El sueño verde*, Vásquez examina los efectos de la deforestación en las comunidades indígenas en la región amazónica ecuatoriana. En estos ejemplos, es evidente lo que dice Freya Schiwy con respecto a que las mujeres: “become the symbolic bearers of indigenous identification” (109). Según Christian León (2010, 33), la generación de Vásquez es la primera en cuestionar el papel del cine en la imagen estereotipada de las comunidades indígenas ecuatorianas. Con respecto al cine de Mónica Vásquez, Romero Albán dice que pertenece a los documentales del siglo XX que practicaban un discurso indigenista. En particular, dice que en *Éxodo sin ausencia* “se representa al indígena como parte del proyecto de modernización formando parte de la ciudad urbana, en su rol obrero dentro de una de las instituciones modernas: la fábrica”. Por

La abuela de Manuela deja claro que no quiere que los niños jueguen con Pepe. Desde el principio, lo alejan de los otros niños, como en la escena temprana cuando llega Manuela y su hermano, y la madre de Pepe, la sirvienta, lo empuja para que se vaya. Manuela lo mira desde atrás de la espalda de su padre y más adelante, cuando van a ver la casa en el árbol, él está sentado y melancólico y la cámara lo enfoca desde la perspectiva de Manuela —mostrando curiosidad hacia él y por qué no pueden jugar. Esto abre uno de los temas centrales de la película —las marcadas diferencias sociales y étnicas—, puesto que Pepe es indígena y la familia de Manuela es mestiza. Los primos que ya estaban con la abuela tratan a Pepe con desdén. Por ejemplo, cuando van a enterrar a un cachorro muerto, Andrés [Sebastián Hormachea] le dice: “Que vengas, te digo”, en forma de mandato, y no es para acompañarlos sino para hacerlo cavar el hoyo en la tierra. Manuela pregunta por qué no juegan con él y responden que, según los abuelos, los hijos de los empleados tienen otras costumbres. En otra escena, Andrés le hace a Pepe meterse al agua a sacar un sapo para Camilo. Su padre ya le había pagado dos sures y le ofrece solo uno a Pepe hasta que Manuela lo confronta. Sin embargo, Andrés rescinde el suro y no le da nada a Pepe y se queda con todo el dinero.

Vemos aquí el elemento del racismo, pero también de género en la actitud del padre hacia Andrés. Cuando Manuela empuja a Andrés al piso, le jala el pelo y le dice que tiene que pedirle perdón a Pepe; entonces, cuando su padre entra, lo ve y se enoja con él por no portarse “como un hombre”. Esta escena ilustra la idea de Hill Collins en cuanto a que una persona puede ser el opresor y el oprimido; en este caso, Andrés usa su poder en contra de Pepe, pero su padre usa su poder contra su hijo. Andrés

---

su parte, De la Vega Velastegui (2015, 18-9) introduce los comentarios de Mónica Vásquez con respecto a la producción de sus películas y la práctica comunitaria de entablar asambleas para que la misma comunidad indígena decida quiénes y los modos de participación en la filmación, ejerciendo de esta forma un control de su agencia y cómo son representados. León comenta sobre la imagen indígena en *Madre tierra*, donde “se puede ver un desplazamiento del papel que tradicionalmente se les asignó a los indígenas en el cine ecuatoriano. Su rol de fetiches arqueológicos u obstáculos para el desarrollo es cambiado por el de custodios de la biodiversidad” (194). En su análisis del cine documental ecuatoriano, Karolina Romero Albán (2011, 12) afirma que “gran parte de la producción cinematográfica hecha en Ecuador se refiere al documental —según los datos de la Cinemateca Nacional el 73,30% de toda la producción entre 1922 y 1996 [...] del total de 218 películas que comprenden el Catálogo de Películas Ecuatorianas, 160 películas son documentales”.

es, a la vez, opresor de Pepe por su etnicidad y oprimido por su padre por motivos de edad y género. Además, es significativo que Hermida revele todo esto a través de los niños; primero, porque hablan abiertamente, y segundo, porque enseña cómo típicamente adoptan los valores de sus mayores. Sin embargo, aprendemos muy pronto que la protagonista no es así, que cuestiona todo y que el tema de la etnicidad y las clases sociales se va a sondear desde su punto de vista. Asimismo, el género se resalta como tema conjunto, ya que Manuela es niña y disputa no solo la autoridad de su abuela sino también la de sus primos varones.

En una escena donde le dice la protagonista a Pepe que le llame solo Manuela y no “niña Manuela”, llega la madre de Pepe y le empieza a hablar a su hijo en quechua, respondiéndole a Manuela: “Deje niña Manuela. Él tiene que trabajar. No puede estar todo el día jugando”. Claramente, es una referencia a que ellos sí pueden pasar el día jugando y que la madre entiende las reglas del juego en estas divisiones étnicas y sociales. En la escena siguiente, la conversación entre Manuela y su hermano menor revela la educación distinta que ella ha recibido de sus padres en comparación con los primos. Camilo le pregunta de qué país es Pepe:

Manuela: De aquí del Ecuador, pues Camilo. ¿De dónde va a ser?

Camilo: Y, entonces, ¿por qué su mamá habla en chino?

Manuela: [Se ríe]. No habla en chino, Camilo. Habla en quechua, que es el idioma de los que primero vivieron aquí.

Camilo: Y, ¿cuándo voy a aprender eso?

Manuela: Cuando seas grande, ñaño.

Cabe destacar varios elementos de esta escena y conversación. Primero, la pregunta inocente de Camilo resalta el hecho de que ellos han estado en Europa y lejos del contexto social del Ecuador. Por ende, no han adquirido los prejuicios de sus abuelos y primos. Segundo, la barrera lingüística entre los otros niños y Pepe es significativa; hace más fácil la división entre ellos. Igualmente, descubre las dificultades que va a enfrentar Pepe por no poder leer en español. Como dice Manuela en otra escena de la película, es posible convencer a alguien de algo ficticio cuando esa persona es analfabeta. Claro, en ese momento está hablando de los mayores que les mienten a los niños porque ellos no leen y no lo pueden comprobar. Sin embargo, Hermida hace la conexión con la privación de derechos de los pueblos indígenas en Ecuador. Es interesante que Camilo da por sentado que él vaya a

aprender el quechua en algún momento. Regresando a esta escena y el diálogo, junto a otras escenas anteriores, es evidente que otro mensaje de la película es la facilidad con la cual las creencias de los adultos inundan el mundo de los niños y así se repiten los ciclos de represión. No obstante, Manuela representa un desafío a este sistema opresor, lo cual enerva aún más a su abuela. Finalmente, por su género y edad, Manuela es una provocación más fuerte al sistema de dominación bajo el cual viven en la casa de sus abuelos.

En la escena adyacente, María Paz [Martina León], la prima que mejor incorpora las creencias de la abuela, le pregunta a su abuela: “Abue, ¿por qué son pobres los pobres?” La abuela le responde: “Porque quieren, mi’jita. Porque son vagos”. La niña comenta muy acertadamente que la empleada (le dice “la Marianita”) no es vaga, a lo cual responde santurronamente la abuela: “Pero, el marido era un borracho, mi’jita, que se gastaba toda la plata en trago”, a lo cual María Paz rebate: “El tío León también se gasta plata en trago y no es pobre”. En lo que sigue de la conversación, la niña revela lo que Manuela le ha dicho sobre la situación en la estancia: “Es que la Manuela dice que su papá dice que los empleados de la hacienda son pobres porque ustedes los obligan”; y luego: “Y también dice que ustedes son racistas porque no nos dejan jugar con el Piojo. Y, también dice que las haciendas deberían ser de los que trabajan”. Hay varios elementos sobresalientes en esta conversación. Primero, este diálogo refleja la separación de las clases sociales, las cuales siguen las divisiones étnicas. Esto se refleja en el doble-estándar de la abuela —lo cual María Paz revela inocentemente— de pensar que el marido de Mariana es más culpable que su propio familiar cuando gasta su dinero en alcohol. La diferencia reside en que la abuela ya alberga un prejuicio contra el marido de Mariana por ser indígena y pobre. Además, este diálogo refleja lo que mencionamos anteriormente sobre la conversación anterior entre Manuela y Camilo —el sistema estructural de creencias y prejuicios que los adultos imponen a los niños. Al mismo tiempo, es difícil que se rebelen en contra de estos preconceptos dado que buscan la aprobación de sus mayores. Esto se presenta en la figura de María Paz, quien empieza a cuestionar el sistema de los adultos —como se advierte en el diálogo arriba-citado—, pero que se da por vencida por razones de deferencia hacia los mayores y el deseo de la aprobación de la abuela. Entonces, reprimen más a Manuela; ella insiste en cuestionar los preceptos de los adultos, en este caso, los abuelos. En efecto, sus padres le han enseñado cómo cuestionar y cómo enfrentarse a lo que no cree o a los dogmas impuestos en los cuales no ve sentido o razón.

En la segunda mitad de la película *En el hombre de la hija*, la directora explora tales temas como el comunismo y los derechos de los discapacitados (en la figura del tío que antes vivía en un manicomio).<sup>23</sup> Manuela tiene un diario con fotos de comunistas famosos y organiza a los otros niños para hacer una huelga de hambre cuando se llevan al tío enfermo. El tío, antes de ser llevado de regreso al manicomio, bautiza a Manuela como Alicia —como una referencia a *Alicia en el país de las maravillas*. Esto es significativo porque antes los abuelos la llevaron a la iglesia para que se bautizara como Manuela de los Dolores, nombre que ella rechaza.<sup>24</sup> Alicia es un nombre más apropiado para una niña exploradora que cuestiona los preceptos del mundo adulto hasta llegar a cuestionar el universo de sus padres; los creía inmersos en una misión secreta comunista, pero, en realidad, están aprendiendo una técnica para hacer trasplantes de corazón.<sup>25</sup> No son

- 
23. Entre algunas de las directoras de los últimos años se puede incluir a María Fernanda Restrepo, directora del documental *Con mi corazón en Yambo* (2011), sobre el secuestro, la tortura y el asesinato de los hermanos mayores de Restrepo (17 y 14 años de edad en el momento) por la Policía ecuatoriana. Para ordenar el registro de los eventos que ocurrieron años atrás, la directora hizo investigaciones en los archivos nacionales y entrevistó a casi 200 personas (Restrepo 2013). Su investigación de archivo la llevó a concluir que: “No ejercitamos la memoria y en mi caso eso fue muy triste porque esta historia (la desaparición de sus hermanos y la lucha de sus padres) fue cubierta por muchos medios y muchos habían botado los archivos a la basura” (44). La película, que tuvo mucho éxito en la taquilla, intenta reconstruir el pasado además de analizar el papel de la memoria en el registro personal y oficial. El documental incluso solicitó respuesta del presidente de ese entonces, Rafael Correa, y el ministro del Interior, José Serrano, quienes prometieron reabrir el caso (*Memorias*). *Con mi corazón en Yambo* coincide con *En el nombre de la hija* en cuanto a los temas de la edad y la política. En el proyecto de Restrepo, sus hermanos son víctimas jóvenes de la violencia política; y en el film de Hermida, la protagonista joven investiga su relación personal con la política y elige los preceptos de sus padres, sus abuelos o sus propias normas.
24. El mismo título *En el nombre de la hija* es significativo; en vez de “en el nombre del padre” del bautizo católico, la protagonista encuentra su camino en su propio nombre. Además, ejerce su agencia al rechazar el bautizo y nuevo nombre que le quieren dar.
25. Según Alemán, la película pierde su rumbo al no tener claro quién es el público. Su argumento es que el financiamiento de Ibermedia en España hace que los directores ecuatorianos (y de otros países latinoamericanos) quiten lo nacional e intenten manejarse en el mercado global. Según Alemán, la película de Hermida no se refiere a eventos nacionales relacionados al espacio y tiempo de *En el nombre de la hija* por eso. Sin embargo, es posible que esto se explique más bien por el hecho de ser una película hecha desde la perspectiva infantil. Además, Alemán arguye que la cinta termina con el discurso de la locura —por el tío— pero la última imagen es

los únicos adultos que la defraudan; como cuando llega al cuarto del tío después de que lo llevan y encuentra evidencia de que intentó suicidarse. Además de sentirse defraudada por los adultos, empieza a entender que quizá el mundo no es como ella pensaba. A pesar de todo esto, sigue con su desafío a las reglas sociales de la abuela e insiste en jugar con Pepe e incluirlo en todo. Por cierto, la última imagen de la película, cuando se alejan Manuela y Camilo en el carro de sus padres, es de Pepe al lado del camino, viéndolos marcharse. Hasta el final, el tema de los indígenas ecuatorianos es central y su subyugación se resalta en el conflicto entre Manuela y su abuela.

Al confrontar las películas *En el hombre de la hija* de Hermida y *No robarás* de Cordero, es evidente que las dos cintas examinan el tema de las problemáticas de género. En la primera, el tema toma un lugar central en la figura de Manuela, quien aboga por los derechos propios y ajenos. Hermida sondea las repercusiones de esta actitud de la protagonista dentro de una familia adinerada y conservadora. Además, el género se entrelaza con las diferencias generacionales y de edad en esta película y cómo los parientes de Manuela reaccionan ante su fortaleza, siendo ella apenas una niña. Es en las intersecciones entre el género, la edad y la etnicidad donde se descubren los sistemas de poder encubiertos y donde se puede aclarar la marginalización de los personajes. En *No robarás*, el tema del género se subraya con la situación de la familia de Lucía, desamparada de madre por leyes misóginas. Sin embargo, los contextos son parecidos, ya que la edad es un factor también para Lucía, quien es demasiado joven como para ser la jefa de una familia. Otro tema que comparten las dos películas es el de las diferencias entre clases sociales. *En el nombre de la hija* presenta el contraste en circunstancias económicas entre la familia de Manuela y la de Pepe y que está relacionado con el tema de etnicidad. Aquí, Hermida explora las relaciones entre la clase social y la etnicidad en Ecuador con las comunidades indígenas y mestizas. Con *No robarás*, Cordero pone de relieve la situación económica de la protagonista además de su género para subrayar las injusticias sociales sufridas por las jóvenes de clase subproletariada. Aunque no es central en *No robarás*, Cordero muestra el tema de la etnicidad en la protagonista, cuyos rasgos son más indígenas que los de

---

de Manuela y Camilo alejándose en el carro y viendo a Pepe, lo cual nos regresa al tema de la comunidad indígena ecuatoriana que exploro en este artículo.

Manuela, por ejemplo.<sup>26</sup> Asimismo, Lucía es de escasos recursos y Manuela de una clase media-alta y terrateniente. En consecuencia, el estudio de la interseccionalidad revela aquí las prácticas dominantes que oprimen a las protagonistas de las películas de Hermida y Cordero.

## CONCLUSIÓN

En esta nueva era del cine en Ecuador, como presentamos contextualmente en la primera parte del ensayo, las directoras ecuatorianas como Cordero y Hermida hacen evidente su presencia como directoras y ofrecen alternativas sobre cuestiones de género, las clases sociales, la edad y la etnicidad en Ecuador. La interseccionalidad es intencional en las películas de estas directoras y demuestra cómo las protagonistas y otros personajes sufren los efectos de la discriminación por causa de género, las clases sociales, la edad y la etnicidad. Las protagonistas de Cordero y Hermida, sobre todo, demuestran preceptos de corte feminista; son jóvenes que se enfrentan a los problemas con fortaleza y encuentran su propio camino “en el nombre de ellas” y nadie más. Asimismo, las cineastas presentan sistemas de opresión que se entrelazan y que revelan matrices de dominación. Estas cineastas ecuatorianas han encontrado su propio camino dentro del cine nacional y se han insertado en la escena internacional cinematográfica. Es destacable ver cómo el futuro del cine ecuatoriano recae en mujeres con películas notables tales como *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán, ganadora de varios premios internacionales como el Premio Lions Film en el Festival Internacional de Cine Róterdam. Esta película también explora el género con su joven protagonista y demuestra que el tema sigue vigente y es primordial para las nuevas generaciones del cine en esta nación andina. ✨

---

26. “Desde una discutible consideración puramente racial, se afirma que hasta un 40 % de la población ecuatoriana es indígena; esto implicaría que, si el total es de 12 millones de habitantes, 5 millones serían indígenas” (Piñeiro Lñíguez 2005, 54). Continúa, “[E]n la realidad de la vida, no se es indio por pureza sanguínea sino por situación social. Ciertamente, la problemática indígena no es igual en el núcleo central andino que en la costa o en la región amazónica” (54).

## Lista de referencias

- Alemán, Gabriela. 2011. “El regreso de los runas: una aproximación al documental ecuatoriano de los años ochenta”. En *Screening the Americas. Projectando las Américas: Narration of the Nation in Documentary Film. Narración de la nación en el cine documental*, editado por Raab Thies y Noll-Opitz, 173-80.
- . 2015. “¿Una hija genérica? Reflexiones en torno a *En el nombre de la hija de Tania Hermida*”. En *El estado de las cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, editado por Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky, 63-78. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Anzaldúa, Gloria E., y AnaLouise Keating, editores. 2002. *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*. Nueva York / Oxon: Routledge.
- Ayala Mora, Enrique. 2012. *Resumen de historia del Ecuador*, 4.ª ed. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Báez Meza, Marcelo. 2014. “Entrevista a Viviana Cordero: *No robarás (a menos que sea necesario)* es el filme más intimista que he realizado”. *Mil noches y una habitando pantallas* [Ecuador], 27 de febrero. <https://las1000nochesyuna.wordpress.com/2014/02/27/no-robaras-a-menos-que-sea-necesario-es-el-filme-mas-intimista-que-he-realizado/>.
- Carastathis, Anna. 2016. *Intersectionality: Origins, Contestations, Horizons*. Lincoln: University of Nebraska Press. Ebook.
- Catálogo 1922-1996: Películas ecuatorianas*. 2000. Quito: Cinemateca Nacional del Ecuador / Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Cueva, Juan Martín. 2011. “La idea de nación y el problema de identidad en el Ecuador: un acercamiento desde el cine documental”. En *Screening the Americas. Projectando las Américas: Narration of the Nation in Documentary Film. Narración de la nación en el cine documental*, editado por Thies Raab y Noll-Opitz, 411-9.
- De la Vega Velastegui, Paola. 2015. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006: procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Fundación Gescultura / Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
- “El presidente Lenín Moreno inauguró el Festival de Artes Vivas Loja 2017”. 2017. *EcuadorTV* [Ecuador], 16 de noviembre. <http://www.ecuadortv.ec/noticias/actualidad/1/el-presidente-lenin-moreno-inauguro-el-festival-de-artes-vivas-loja-2017>.
- “Encuentros del otro cine: Segundo Festival Internacional de Cine Documental”. 2003. Quito: *Cine Memoria*.
- Franco Varea, Ana Cristina. 2014. “Cuatro miradas sobre el oficio de la actuación en el cine ecuatoriano”. *25 Watts* 3 (1): 37-43.
- Franco, Ana Cristina, y Diego Coral. 2013. “Nos llegó muy fácil”. *25 Watts: Revista de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* 2 (1): 30-3.
- García Sánchez, José María. 2012. “*Qué tan lejos, Sin dejar huella*: corolarios transculturizadores hispanos de las ‘road movies’”. *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de la Comunicación*, 8: 1-14.



- Granda Noboa, Wilma. 2000. "Introducción". En *Catálogo 1922-1996: Películas ecuatorianas*, 15-6.
- Grzanka, Patrick R., editor. 2014. *Intersectionality: A Foundations and Frontiers Reader*. Boulder, CO: Westview Press.
- . 2014. "Introduction". En Grzanka, Patrick R., editor. *Intersectionality: A Foundations and Frontiers Reader*. Boulder, CO: Westview Press.
- Hill Collins, Patricia. 1999. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2.<sup>a</sup> ed. Nueva York/Londres: Routledge.
- "La participación de la mujer en el cine local crece a pesar de la discriminación". 2016. *El Telégrafo* [Ecuador], 8 de marzo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/la-participacion-de-la-mujer-en-el-cine-local-crece-a-pesar-de-la-discriminacion>.
- Lené Hole, Kristin, Dijana Jela, E. Ann Kaplan y Patrice Petro, editores. 2017. *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. Londres: Routledge. Ebook.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: CNCINE/La Caracola Editores.
- Lugones, María. 2010. "Toward a Decolonial Feminism". *Hypatia* 25 (4): 742-59.
- Memorias 2011-2012: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador*. 2012. Quito: CNCINE.
- Moraga, Cherríe, y Gloria Anzaldúa, editoras. 2015. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, 4.<sup>a</sup> ed. Albany: SUNY Press.
- Mulvey, Laura, y Anna Backman Rogers, editoras. 2015. *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Amsterdam: Amsterdam UP. Ebook.
- Orlato Selem, María Celia. 2011. "A crítica feminista de fronteira em *Que tan lejos, Entre nós e Sonhos Roubados*". *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História: ANPUH*. São Paulo, 1-8. [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307843761\\_ARQUIVO\\_resumoanpuh2.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307843761_ARQUIVO_resumoanpuh2.pdf).
- Piñeiro Ñíguez, Carlos. 2005. *Pensamiento equinoccial: Seis ensayos sobre la nación, la cultural y la identidad ecuatorianas*. Quito: Planeta/Ariel.
- Raab, Josef, Sebastian Thies y Daniela Noll-Opitz, editores. 2011. *Screening the Americas. Projectando las Américas: Narration of the Nation in Documentary Film. Narración de la nación en el cine documental*. Trier/Tempe: Wissenschaftlicher Verlag Trier/Editorial Bilingüe.
- Restrepo, María Fernanda. 2013. "No hay fórmulas". *25 Watts: Revista de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* 2 (1): 42-5.
- Romero Albán, Karolina. 2011. *El cine de los otros: La representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala/FLACSO.
- Ruiz, Héctor, y Odile Bouchet (traductor). 2008. "Imágenes imaginadas: Imaginario nacional en el cine latinoamericano contemporáneo". *Cinemas d'Amérique Latine* 16: 160-9.
- Schiwy, Freya. 2009. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick: Rutgers UP. Ebook.

- Schlenker, Alex. 2012. “Siete preguntas para (re)pensar el cine ficción hecho en Ecuador”. *Anaconda: Cultura y Arte* 7 (35): 50-5.
- Serrano, Jorge Luis. 2001. *El nacimiento de una noción: Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.
- Tesoros del archivo filmico ecuatoriano: primer semestre 2008 (febrero a junio 2008)*. 2008. Quito: Cinemateca Nacional.
- Torres, Galo Alfredo. 2014. *La odisea latinoamericana: Vuelta al continente en ochenta películas*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay / Los Apus.
- Viveros Vigoya, Mara. 2016. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate feminista* 52: 1-17.
- “Viviana Cordero rompe con todos los mandamientos”. 2013. *El telégrafo* [Ecuador], 5 de mayo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/viviana-cordero-rompe-con-todos-los-mandamientos>.

## Filmografía

- Cordero, Viviana. 1995. *El gran retorno*. Ecuador: Cinemateca Nacional del Ecuador. DVD.
- . 2004. *Un titán en el ring*. Vanguard Cinema. DVD.
- . 2013. *No robarás... (a menos que sea necesario)*. Somos Next. DVD.
- , y Juan Esteban Cordero. 1991. *Sensaciones*. DVD.
- Franco, Ana Cristina. 2009. *Los canallas*. Instituto Nacional de Cinematografía. DVD.
- Hermida, Tania. 2006. *Qué tan lejos*. Latinofusion. DVD.
- . 2012. *En el nombre de la hija*. Trigon-Film. DVD.
- Restrepo, María Fernanda. 2011. *Con mi corazón en Yumbo*. Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. DVD.
- Vásquez, Mónica. 1980. *Camilo Egas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. DVD.
- . 1984. *Madre Tierra: Alpa mama*. Cinemateca Nacional del Ecuador. DVD.
- . 1985. *Éxodo sin ausencia*. Cinemateca Nacional del Ecuador. DVD.
- . 1988. *Tiempo de mujeres*. Women Make Movies. DVD.
- . 1998. *El sueño verde*. Cinemateca Nacional del Ecuador. DVD.

## Para una hermenéutica de La Frontera

*Towards a Hermeneutics of La Frontera*

**FERNANDO MONTENEGRO**

Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
mario.montenegro@uartes.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0002-5980-5570>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.8>

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2021



## RESUMEN

Gloria Anzaldúa define a La Frontera como “una herida abierta donde el Tercer Mundo rasguña al primero y sangran”. Las fronteras son el producto de diversos fenómenos históricos que Aníbal Quijano abrevia con el término *colonialidad del poder*. Cualquier teoría de la interpretación que decida acercarse a lo fronterizo debe enfrentarse a la diferencia colonial. En el presente trabajo, el autor lidia con el asunto de la interpretación cuando nos enfrentamos a La Frontera. Su hipótesis es que lo fronterizo exige un modo peculiar de acercarse al texto literario. A este modo particular, Doris Sommer entiende como “lectura en clave menor”.

PALABRAS CLAVE: frontera, hermenéutica, fusión de horizontes, lectura en clave menor, disonancia.

## ABSTRACT

Gloria Anzaldúa defines *La Frontera* as “an open wound where the Third World scratches the first and bleeds”. Borders are the product of diverse historical phenomena that Aníbal Quijano abbreviates with the term *coloniality of power*. Any theory of interpretation that chooses to approach the frontier must confront colonial difference. In the present work, the author grapples with the issue of interpretation when confronting *La Frontera*. His hypothesis is that the border demands a peculiar way of approaching the literary text. Doris Sommer understands this particular way as a form of “*reading in a minor key*”.

KEYWORDS: border, hermeneutics, fusion of horizons, minor key reading, dissonance.

## FUSIÓN DE HORIZONTES Y FRONTERA

EN *VERDAD Y método* (1960), el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer instauraría a la neohermenéutica como una de las corrientes de pensamiento más relevantes del siglo pasado. La influencia de esta obra trascendió el campo de la filosofía y fue recibida con entusiasmo en diferentes sectores de las humanidades. Se plantea ofrecer un camino para aproximarse al conocimiento de la historia distinto al ofrecido por el historicismo ilustrado heredero de Kant. Esta tradición filosófica y sus sistemas metodológicos había sido de gran utilidad para las ciencias de la vida, pero no así para las denominadas ciencias del espíritu, de acuerdo a las propuestas de Dilthey y Schleiermacher.

La crítica al historicismo puede ser resumida en dos niveles. En primer lugar, Gadamer es escéptico de la idea de sujeto absoluto planteada por Kant. Esto es, la posibilidad del conocimiento infinito. Para Gadamer (y Heidegger), el pensamiento está determinado por la finitud de la existencia. Dicha finitud abre la puerta hacia un verdadero estudio de la histo-

ria (141). Si el sujeto es finito es incapaz de conocer algo completamente. El sujeto solo puede conocer las cosas de manera parcial, en función de su horizonte histórico.

En un segundo nivel, Gadamer critica las posiciones determinadas a eliminar los prejuicios, a razón de que impiden conocer al pasado “tal como fue”. El problema del historicismo ilustrado, dice el alemán, es que ha buscado eliminar de la ecuación a los prejuicios y confiar únicamente en la perfección del método científico para acceder a la verdad, de allí el título de su obra, *Verdad y método*. El método, afirma Gadamer, no garantiza la verdad. Esto sucede en buena medida porque es imposible liberarse de los prejuicios, pues son estos los que configuran nuestro horizonte histórico: “los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser” (2012, 344). Los propios ilustrados, continúa, son incapaces de deshacerse de ellos, “pues existe realmente un prejuicio de la Ilustración, que es el que soporta y determina su esencia: este prejuicio básico de la ilustración es el prejuicio contra todo prejuicio y con ello la desvirtuación de la tradición” (337).

La tradición y no el método es la fuente a través de la cual podemos acceder a una verdad sobre la historia. La hermenéutica es la actividad filosófica que busca lidiar con la tradición. Antes de postular los principios con los que funciona la tarea hermenéutica, Gadamer emprende una genealogía de esta tradición, que vale la pena anotar rápidamente. El alemán llama la atención sobre el uso de la palabra hermenéutica, asociada históricamente con Hermes, mensajero olímpico además de traductor. Uno de los sinónimos más fuertes de interpretar es, sin duda, traducir. La hermenéutica ha tenido una larga relación con esta actividad si no es ella misma una subcategoría del campo hermenéutico. Gadamer advierte que la traducción ha sido estudiada desde Aristóteles en *Sobre la interpretación*. La preocupación por el asunto se extendió hasta la Edad Media con los tratados exegéticos de la *Biblia* y hacia los primeros estudios hermenéuticos de la ley.

La respuesta para Gadamer está en la tradición, en su capacidad para interpelarnos. Nos interpela porque es todo lo contrario a un museo, está en constante movimiento y hace presencia activa en nuestras vidas. Gadamer llega a decir de la literatura (una forma de la tradición) que “adquiere una simultaneidad propia con todo otro presente” (470). Esta simultaneidad no parece ser muy distinta a la planteada por Gloria Anzaldúa en *Bor-*

*derlands/La Frontera*. La simultaneidad radica en la posibilidad de traer el pasado hacia el presente y actualizarlo.

Regresando a Gadamer, resulta importante enfatizar que la tradición no es percibida como un mero objeto de estudio, sino como un actor que forma parte de un diálogo que se hace efectivo en el presente. De allí uno de los errores cruciales del historicismo: la creencia de que el historiador puede conocer un acontecimiento en los términos históricos en los que surgió, desatendiendo su propio horizonte histórico, es decir, su sistema de prejuicios. Como es imposible cancelar nuestros prejuicios, nos está negado, por lo tanto, observar “objetivamente” la historia. Como resultado de esto, Gadamer propone un concepto con el que es posible comprender a la tradición, la fusión de horizontes: “Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes para sí mismos” (377).

El horizonte histórico no es más que el conjunto de condiciones históricas en las que un texto se produce y la conciencia que tiene el lector (el intérprete) de su propia historicidad. El lector es consciente de ello cuando asimila sus prejuicios y los pone en juego en su tarea de comprensión del texto. La comprensión adviene con la condición de que el lector y el texto puedan mantener viva la llama del diálogo. Por eso Gadamer (con Heidegger) habla de un círculo hermenéutico, pues la posibilidad de comprensión de un texto ocurre solo en la medida en que surja del diálogo circular entre texto y lector.

El regreso sobre la tradición indígena es uno de los movimientos que hace peculiar a la propuesta de Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera*. La autora chicana vuelve sus ojos sobre ella, no para estudiarla sino para dejarse hablar por ella. Los elementos que toma de las tradiciones esculpen el territorio teórico que construye en su obra. Anzaldúa es consciente de su horizonte histórico, y de las condiciones *existenciarías* del mismo. Está más concentrada en interpretar el presente que en redimir el pasado ancestral, y esto ocurre porque como Gadamer, Anzaldúa acepta que el pasado persiste en el presente, lo irrumpe y lo modifica.

Es importante dar cuenta de esa irrupción, pues contrariamente a lo que se pueda pensar, Gadamer no define la tarea hermenéutica como una actividad erudita pasiva. La comprensión, afirma, se muestra como un acontecer y es en sí misma un acontecimiento (382). Cada vez que una fusión de horizontes tiene lugar, algo acontece. Según Žižek, un acontecimiento es aquel suceso que tiene la capacidad de transformar el sentido

que tenemos del mundo (2014, 24). De allí que el regreso a la tradición no sea una simple inquietud por el pasado, sino, sobre todo, un intento por comprender el presente. Como una frontera, cuya temporalidad, según lo observan Bhabha y Heidegger, es el presente mismo, la fusión de horizontes acontece en el presente histórico y es, por tanto, un acontecimiento fronterizo.

Uno de los aspectos que Gadamer (2012) destaca de la relación circular entre texto y lector es la intimidad que entre ellos se genera. En *Estética y hermenéutica*, el filósofo alemán sostiene que “La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es solo el ‘ese eres tú’ que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice ‘¿Has de cambiar tu vida!’” (6). Parte de las razones por las que una obra de arte nos afecta íntimamente está relacionada con lo que Gadamer denomina el dominio de lo clásico. Este, como trataré más adelante, es uno de los conceptos más polémicos del alemán. Al respecto escribe: “es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de esta” (356).

Anzaldúa hablará también de la intimidad entre las culturas para explicar la lógica de las fronteras. Lo que me interesa es observar cómo la fusión de horizontes es ese espacio de intimidad y, por lo tanto, funciona como una zona fronteriza de negociación y conflicto entre el lector y el texto. Aunque con la última cita Gadamer parece sugerir que el diálogo con lo clásico es en realidad un monólogo del texto, no deja de ser congruente con la idea de que ningún ejercicio verdadero de comprensión puede escapar de sus respectivos horizontes históricos. Lo que nos dice Gadamer es que lo clásico es aquello que puede interpelar a su lector, cualquiera que fuere su horizonte histórico particular: es lo que se presenta como simultáneo al presente del lector. Precisamente por eso el lector debe estar en plena posesión y comprensión de sus prejuicios que, como se sabe, son la materia misma de su historicidad. Sin ellos el diálogo con la tradición es sencillamente imposible.

Este es el error que Gadamer denunció en Dilthey y la hermenéutica romántica del siglo XIX fuertemente influenciada por la Ilustración. Aunque Dilthey había comprendido los errores metodológicos del historicismo, no consiguió, sin embargo, tomar conciencia de su propio hori-

zonte histórico, y cayó en el mismo error que las teorías del conocimiento, como lo demuestra Gadamer en el siguiente pasaje:

Su punto de partida [el de Dilthey], la interiorización de las vivencias, no podía tender el puente hacia las realidades históricas, porque las grandes realidades históricas, sociedad y Estado, son siempre en realidad determinantes previos de toda vivencia. La autorreflexión y la autobiografía —los puntos de partida de Dilthey— no son hechos primarios y no bastan como base para el problema hermenéutico porque han sido reprivatizados por la historia. En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos (344).

Anzaldúa, ciertamente, no cae en la trampa romántica que critica Gadamer a Dilthey y, por eso, en lugar de echar mano de la autobiografía, prefiere utilizar un nuevo género al que denomina “autohistoria”, casi como si le hiciera un guiño a este pasaje de Gadamer. Anzaldúa se convierte, gracias a este movimiento, también, en hermeneuta.

El problema al que ahora me enfrento no radica ya en el esfuerzo por probar que una frontera es, de algún modo, una fusión de horizontes históricos y que, en cada fusión de horizontes, emerge una frontera entre lector y texto: un lugar de traducción. En el siguiente apartado trataré de hacer una crítica a la forma en que Gadamer entiende la fusión de horizontes, solamente como un espacio íntimo de conciliación y diálogo y no como uno de duras negociaciones, de rechazos y de conflicto.

## UNA ERÓTICA HERMENÉUTICA

En 1966 Susan Sontag publicó “Contra la interpretación”. Si bien necesaria e ineludible, la interpretación encarna una violencia esencial con la que busca apropiarse de los textos, imponiéndoles un sentido y, a la postre, silenciándolos. Es un fenómeno que, en opinión de la autora, es posible rastrear desde Platón y Aristóteles, cuando trataban de responder a la pregunta sobre la función del arte. Esa añeja discusión habría provocado las condiciones necesarias para que, en palabras de Sontag, el arte se viera



en necesidad de “una defensa”, de una especie de intermediación que justificara su existencia y explicara su complejidad.

Esta defensa es aún más necesaria cuando la brecha temporal entre la obra de arte y el lector aumenta, pues la tarea interpretativa surge, precisamente, de la necesidad de actualizar esos significados. Es contra los planteamientos modernos de la hermenéutica filosófica que Sontag toma posición. Al respecto escribe: “Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados” (5). Concluye que todo proceso interpretativo es una domesticación de la obra de arte, una revalidación de la misma frente a las reglas estéticas del momento, a las corrientes filosóficas vigentes, a las ideologías y, por tanto, a los sistemas de poder dominantes.

La erótica es justamente la palabra que prefiere utilizar Sontag como metodología de lectura. Lo que ha hecho la interpretación en el caso mencionado fue asignarle un sentido a un texto, aprisionando los otros sentidos posibles, aunque principalmente aboliendo la experiencia estética (erótica) que el texto propone al lector.

Sontag también habla de un secuestro del texto y toma como ejemplo la obra de Kafka, a tal punto manoseada (interpretada) durante el siglo XX que, incluso, los que no la han leído, la utilizan como un ejemplo perfecto para el psicoanálisis (21). Lo que ocurre en ese caso es que la obra de arte pierde su autonomía y es usada para legitimar las grandes meta-narraciones modernas. El problema que, sin embargo, Sontag falla en advertir es que el propio artista, cuando está en plena ejecución de la obra de arte, también está interpretando.

Paul Ricoeur habla de la narración como una forma de interpretación. Al momento de configurar la trama, dice el francés, el narrador debe atravesar un “segundo anclaje” que es puramente interpretativo, en tanto se enfrenta a una serie más o menos caótica de recursos simbólicos a los que les asigna una forma verbal a la que llamamos acción: “Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente” (119).

Con esto último, Ricoeur (1990) afirma que existe ya una carga interpretativa siempre que se esté lidiando con lo simbólico. Casi veinte años antes (en 1965), en su estudio sobre Freud propone una conexión entre símbolo e interpretación que vale la pena traer a la discusión: “Res-trinjo, pues, deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de

doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples” (15). En rigor, lo que hace la obra de arte, mucho antes de ser susceptible de interpretación, es interpretar un mundo caótico. De allí que tanto Ricoeur como Gadamer establezcan una estructura circular de la hermenéutica. Cuando Ricoeur habla de “la triple mimesis”, un término (mimesis) que a Sontag le molesta por ser de origen aristotélico, habla de las diferentes etapas por las que el proceso interpretativo atraviesa, siempre en una dinámica circular. La mimesis, en consecuencia, no es tanto imitar como interpretar.

Para Gadamer (2012), el ejercicio interpretativo no es solamente una práctica erudita, sino un acto, un acontecimiento. Una vez que el círculo hermenéutico se completa, a través de la comprensión, tenemos que hablar como tal de un acontecimiento (38). Un acontecimiento, en términos de Gadamer, supone una actualización del sentido que cambia nuestra percepción del mundo. En cierto sentido, cuando leemos un texto, lo hacemos mediado ya por la interpretación de otros y, más aún, influimos también en las interpretaciones futuras (452). De allí que para Ricoeur resulte relevante entender la hermenéutica como un acto o tarea y, por lo tanto, observar cómo funciona a través de la configuración de la trama, es parte esencial de la “mimesis II”. Sontag, como novelista, fue también una intérprete.

Lo que se puede admitir, sin embargo, del argumento de Sontag (2007) es lo que entiende como erótica del arte. Dicha erótica, no obstante, debe ser considerada solo en tanto modalidad o estrategia hermenéutica. La propia Sontag admite que la erótica sería un acto liberador (19), que es justamente uno de los términos que Heidegger utiliza cuando se refiere al círculo hermenéutico en términos de “poner en libertad”. Sontag parece tener el ánimo de reemplazar la interpretación por la erótica que, en términos más o menos generales, busca recuperar a la estética como disciplina, una práctica que Gadamer, cinco años antes de “Contra la interpretación”, había criticado por su naturaleza ahistórica. Si la erótica va a ser una modalidad de la interpretación y va a plantear un juego de intimidad entre texto y lector, debe declarar y fundir sus horizontes históricos.

Para Gadamer, la intimidad supone un juego en que el lector se deja hablar por el texto y se transforma a partir de esa experiencia. Heidegger, por su parte, es mucho más cauto al hablar de la intimidad, refiriéndose a

ella de la siguiente manera: “La intimidad entre el mundo y las cosas *no es una fusión*. La intimidad se consigue solo donde lo íntimo —el mundo y las cosas— puede dividirse de manera clara y mantenerse separados. En medio de estos, en el espacio entre el mundo y las cosas, en su ínter, prevalece la división: una diferencia” (202; *las cursivas son mías*).

La erótica, por más íntima que sea, mantiene siempre un gozne que separa a los dos cuerpos en juego. Se trata de un juego en el que es tan importante la seducción como el rechazo. Así lo entiende la teórica norteamericana Doris Sommer (2005).<sup>1</sup> El rechazo es lo que garantiza la vitalidad del deseo. Una vez que el deseo se cumple, el juego erótico termina y, por tanto, el círculo hermenéutico corre el riesgo de cerrarse. El problema es que esa pretensión de intimidad del lector erudito, esa erótica que le propone, busca que el texto se entregue a sus brazos (34). Lo cierto es que cuando Gadamer habla de actualización somete al texto a los términos históricos que el lector le propone tiránicamente. Quizá por eso, para Anzaldúa, esa intimidad (cuyo *locus* esencial es La Frontera) no es tan placentera como para Gadamer.

Lo que parece molestarle a Sommer no es tanto el acto interpretativo al que entiende como inevitable, sino la voracidad y la violencia con que la crítica (que Sontag también criticaba) se acerca a los textos con la excusa de buscar en ellos un placer, al mejor estilo Roland Barthes. A la autora le llama la atención ese hedonismo propuesto por el crítico francés que ha provocado, finalmente, términos que hoy nos son tan comunes como “devorar un libro”, en lugar de leerlo (33). El término, por supuesto, es solo sintomático, pero da cuenta de la actitud poco erótica con que el lector moderno se aproxima al texto, como si únicamente buscara remediar en la lectura sus deseos largamente incumplidos.

Sommer también encuentra que la teoría de la recepción, especialmente defendida por Wolfgang Iser y Georges Poulet, ha puesto el foco de atención sobre el lector (33). El lector se convierte en una especie de redentor del texto, siempre prisionero, cautivo en las trampas y recovecos del lenguaje. La consagración de este “lector-príncipe”, como lo denomina Sommer, no es el diálogo entre dos horizontes históricos, como lo promete Gadamer, sino una apropiación onanista del lector que solo ha encontrado

---

1. La obra a la que hago referencia es *Abrazos y rechazos: cómo leer en clave menor*, en la que indagaré con mayor detalle en las siguientes páginas.

en el texto una fuente para su autoafirmación como sujeto. Evidentemente, otro de los resultados catastróficos de este lector es la fabricación en serie de textos que se entregan fácilmente a este juego masturbatorio. Textos incapaces de violar o traicionar las expectativas, voraces, del intérprete.

Con esto en mente, Doris Sommer presta atención a aquellos textos que, siendo conscientes de estas modalidades de lectura propias de los eruditos europeos, tratan de escabullirse de sus trampas. A estos textos escurridizos, que le plantean límites al lector, la teórica estadounidense denomina “textos particularistas”. Este tipo de obras plantean una pregunta que pocas veces los lectores se formulan: “¿desde dónde estoy leyendo?”. Ciertamente, Gadamer y la hermenéutica filosófica —al contrario de otras tradiciones de la crítica literaria contemporánea— sí se plantean esta interrogante. Cuando el pensador alemán se refiere a la fusión de horizontes está poniendo en juego justamente el horizonte histórico del lector. Sin embargo, el problema con la fusión de horizontes es que parte del supuesto de que todo diálogo es posible una vez declarada la historicidad de los actores. Nunca se plantea la posibilidad de no comprender lo que el otro le está susurrando al oído.

Evidentemente, lo que Sommer critica de Gadamer es que su modelo está sostenido en una idea tiránica de lo clásico, determinada por la idea de autoridad. Si bien el filósofo alemán es muy cuidadoso al utilizar el término “autoridad” lo hace para referirse únicamente a la “autoridad intelectual” (y no en su acepción política); para los textos particularistas (fronterizos) estas dos instancias (saber-poder) son dos caras de la misma moneda. Quizá el término con el que Gadamer no está familiarizado es el de colonialidad del saber propuesto por Aníbal Quijano. Este término sintetiza la relación íntima que Foucault también observaría entre poder y saber. Aquella autoridad que Gadamer procura aislar en el campo de la erudición literaria y filosófica es también de naturaleza política, aunque se empeñe en negarlo. En consecuencia, un hermeneuta clásico va a estar siempre influido por la idea de autoridad que la misma idea de “lo clásico” encarna. Por supuesto, si seguimos la definición de poder en Quijano, aunque también la de Max Weber,<sup>2</sup> podremos entender que una lectura

---

2. La definición de poder que Max Weber (2015, 43) propone es la siguiente: “poder significa la probabilidad de imponer la propia voluntad dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera sea el fundamento de esa probabilidad”.

basada en un modelo de autoridad hace todo lo que pueda por eliminar la extrañeza y diferencia del texto.

El cambio de canon es el primer paso que da Sommer para proponer una hermenéutica diferente. Le interesan esos textos que, lejos de procurarse un hermetismo artificial o un oscurantismo esencialista, buscan producir su propio saber a través de un ejercicio performativo, al mismo tiempo que le proponen al lector un juego erótico que derriba su pretensión de fundirse en un abrazo irresistible; un abrazo que desde “el otro lado” puede ser experimentado como un ultraje. El juego erótico, a criterio de Sommer, se mantiene precisamente porque el texto no se entrega a ese abrazo. El rechazo es también parte del juego erótico, pues intensifica la búsqueda del intérprete, interpela su capacidad de aventura.

La tarea hermenéutica, en este sentido, no se restringe a esa desesperada búsqueda por la empatía, que nos hace ciegos ante su particularidad. Al respecto, Sommer argumenta que “la hermenéutica filosófica asigna nombres blandos a la aproximación y el encuentro, tales como diálogo o ‘fusión de horizontes’. Gadamer no suele preocuparse por la porción que se quema cuando fundimos ‘lo ajeno con lo nuestro’” (44).

Hasta donde puedo ver, Sommer no encuentra un problema con el modelo hermenéutico planteado por Gadamer. No busca alterar su estructura, sino operar de manera crítica cuando la fusión de horizontes tiene lugar. Ella misma confiesa que su trabajo no puede dejar de ser interpretativo, pues, por más que la lectura se entregue al juego erótico de los rechazos, necesita de la posibilidad del diálogo para encontrar las disonancias que del juego resultan. Si a Sommer le interesa observar la manera en que los textos particularistas se escabullen detrás de sus barricadas (rechazos), también es necesario compartir con el texto un mínimo de comunidad. Su objetivo no es cancelar la relación entre texto y lector, declarándola imposible, presa de una insalvable diferencia. La diferencia es justamente producto de un territorio compartido, de una frontera donde conviven, como lo deja ver Anzaldúa, dos culturas en estado de intimidad, lo que no quiere decir que necesariamente se comprendan entre sí o, incluso, que busquen ser comprendidas por el otro. Allí, el juego erótico es también uno de constantes desplantes y de ilusiones derribadas.

Lo que resulta de esas ruinas es lo que le interesa estudiar a Sommer. No necesariamente los espacios de conciliación entre los textos y las culturas, sino, como lo deja ver en su crítica a Gadamer, ese espacio

que “se quema” en la fusión de horizontes y constituye la diferencia que Heidegger sí observa en su definición de intimidad.<sup>3</sup> Ese residuo, sin embargo, solicita otra forma de aproximarse al texto. Esto implica una actitud distinta del lector. En lugar de asir el texto, se deben respetar las distancias que establece. No se trata de pensar en una hermenéutica que busque resolver los secretos del texto, sino dar cuenta de su diferencia y respetarla. Eso es lo que Sommer observa en las memorias de Rigoberta Menchú, cuando declara tener ciertos secretos que no revelará y se reservará para sí misma y su pueblo (34). Lo hace, según la autora, a través de “ofrecer una asociación metonímica en lugar de la superposición metafórica”.<sup>4</sup>

La metáfora es, como el símbolo, un elemento con el que no solamente Sommer y Menchú toman precauciones, sino la propia Anzaldúa. La escritora chicana tiene, a mi modo de ver, mucha cautela en conferirle estatuto metafórico a *La Frontera*, especialmente cuando dice que es una herida abierta. Cuando Anzaldúa se refiere a la rajadura (a su sexo femenino) ciertamente no está utilizando la palabra herida como una metáfora, sino acaso como sinécdoque. Estas fronteras se relacionan metonímicamente unas con otras, están en constante movilidad. Algo similar proponen Deleuze y Guattari cuando se refieren a la literatura de Kafka. Para los autores, la literatura menor no trabaja con las metáforas por el simple hecho de que todo en su discurso es contingente. Recuerdan que, en uno de sus diarios, Kafka escribía: “Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesperar en mi actividad literaria” (37). El devenir-literatura reemplaza a la metáfora en Kafka justamente para escabullirse de las trampas de la interpretación, del triángulo edípico, en su caso concreto. En Kafka, concluyen, la metamorfosis es lo contrario de metáfora (37).

Sommer observa que en “El perseguidor”, de Julio Cortázar, quizá ocurra algo similar. Este relato muestra precisamente esa constante fuga de Johnny Carter que desconcierta a Bruno, su ilustrado biógrafo. Como

- 
3. A Heidegger, sin embargo, no parece interesarle explorar la naturaleza o historicidad de esas diferencias producidas en (por) la intimidad. Para Anzaldúa es muy claro que esas diferencias se producen en el seno del sistema moderno/colonial de poder. La naturaleza misma de esas diferencias es, en consecuencia, colonial en sí misma.
  4. Sommer ha notado que para Gadamer la “interpretación necesita un sistema retórico reconocible y compartido” (2005, 45). Dentro de este sistema retórico, como sabemos, la metáfora constituye un elemento crucial para la interpretación, como también lo ha observado Paul Ricoeur.

es conocido, a partir de cierto punto, las respuestas que Johnny le ofrece a su perseguidor son totalmente ininteligibles para su racionalidad eurocéntrica. Existe allí un juego de seducción que funciona a través de abrazos y rechazos. Un juego de diálogos, pero también de disonancias. Este último es un término que a Sommer le interesa investigar y al que me referiré en el siguiente apartado.

Volviendo al caso de Cortázar, es pertinente señalar que Johnny Carter, encarnación de Charlie Parker, pertenece a los textos particularistas y, sin que necesariamente esté guardando ningún secreto, es evidente que le está marcando las pertinentes distancias al biógrafo, determinado a resolver el misterio de su vida y de su obra.

Según el criterio de Sommer, la fusión de horizontes no disuelve, como se pretende, la frontera entre el lector y el texto, sino que la vuelve a marcar a partir de, por un lado, las líneas de fuga que se procuran los autores particularistas y, por otro, los sistemas de disonancias que resultan de la diferencia marcada por esas fronteras. Para Sommer, es este juego lo que mantiene despierta la carga erótica de la interpretación, eso que estaba buscando Sontag en 1965. Según mi punto de vista, las posiciones de Gadamer y de Sontag no son del todo opuestas y, más aún, logran acoplarse críticamente en la propuesta hermenéutica de Doris Sommer.

Una erótica hermenéutica es posible no en cuanto síntesis, sino como tensión. Una vez más, lo que interesa es ese espacio intermedio de tensión que inhibe la petrificación del concepto. La capacidad teórica de movilizar los conceptos, y de que los conceptos sean en sí mismos *nómadas*, es uno de los elementos más importantes para construir un pensamiento fronterizo y una teoría de la frontera. Una interpretación clásica de los textos particularistas (fronterizos) bloquearía su capacidad de producir un espacio de saber propio, pues solo podría funcionar bajo las reglas de un canon cerrado y tradicional como el que propone Gadamer. La clave está, entonces, en una lectura en clave menor, o una lectura a contrapunto, que evite los ya transitados caminos de la interpretación filosófica que dominó durante la última parte del siglo XX.

## LEER EN CLAVE MENOR

Doris Sommer publicó en 1999 *Abrazos y rechazos: cómo leer en clave menor*. Llama la atención que al momento de leer los datos editoriales de este texto uno se encuentra con que el título en inglés nada tiene que ver con su traducción al español. El título en inglés es *Proceed with caution, when engaged by minority writing in the Americas*. Este desplazamiento de la traducción no hace más que alimentar el problema que Anzaldúa había advertido al conjuntar *Borderlands* y Frontera, que no son siempre una traducción perfecta el uno del otro. La traducción es, como veremos, un problema central en el proyecto de Doris Sommer.

De uno u otro modo, ambos títulos sugieren una lectura cuidadosa y advierten que dicha actividad implica sortear una cantidad de peligros:

Cuidéese de ciertos libros, pues muerden a los lectores que se sienten autorizados a saberlo todo y se acercan a un texto, al que sea, con el guiño co-conspirador o del amante potencial. La cachetada que propician los textos particularistas es una figura retórica propia de las relaciones asimétricas de nuestro mundo actual, fracturado por diferencias de cultura o de poder (12).

No existe entonces, al parecer, un llano accidente de traducción en el título, sino una diferenciación, una marca para los diferentes lectores que puedan aproximarse. En inglés la advertencia es claramente más enfática, en función de las diferencias culturales que se extienden al campo de la producción de saber. Sommer no puede pasar por alto el desequilibrio en esa estructura de poder, haciéndonos notar la relación íntima (¿erótica?) entre el arte, el conocimiento y la política. Es crítica, por lo tanto, de cualquier intento de lectura que pretenda ignorar esas estructuras de poder (la diferencia colonial), usualmente difíciles de observar desde la perspectiva del multiculturalismo,<sup>5</sup> pues este crea un ambiente falsamente democrático en cuanto a la circulación de los saberes y de las artes.

---

5. Slavoj Žižek ha diagnosticado al multiculturalismo como una de las máscaras del capitalismo liberal. Justamente, el multiculturalismo pretende afirmar que las estructuras ideológicas que funcionaron en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX habían dejado de explicar el mundo, y por tanto el debate cultural debía abolir esas categorías.



El título en español también tiene serias implicaciones metodológicas, ya que se propone un desplazamiento al plano de lo musical y lo sonoro. La clave menor es la escala musical que contiene los sonidos más opacos y menos notorios de una composición. Con frecuencia esos sonidos son imperceptibles para el común escucha, para aquel que no se reclina con ahínco sobre la música ni se deja explorar por ella. Muchas veces la clave menor aparece como contrapunto de la melodía principal y, otras, en forma de disonancia. Este último es un término al que Sommer busca explotar de manera teórica. Lo define como un “síntoma de diferencias que se toleran” (23). La disonancia es también una forma de crítica al multiculturalismo en su tentativa por eliminar las fronteras de la diferencia, pues su propósito realmente no radica en escuchar al otro (al disonante) sino en legitimar a costa del otro su propio discurso.

Las disonancias son esas zonas residuales que busca Sommer y que, de algún modo, Gadamer desprecia. A Gadamer la disonancia no le interesa, porque complica el diálogo erudito con los clásicos. El intérprete de la tradición gadameriana es incapaz de reconocer su incompetencia para conocer al otro. Sommer encuentra, por otra parte, en la teoría crítica de Adorno, en concreto en su idea de negatividad, la herramienta propicia para plantear otra dinámica dentro de la fusión de horizontes, en tanto modelo de disonancias y contrapuntos.

Para Sommer, la disonancia es una de las modalidades a través de la que opera el rechazo del texto particularista frente al lector erudito. Otra vez el ejemplo crucial de disonancia se puede localizar en “El perseguidor”, de Cortázar. Si bien el escritor argentino tiene varios relatos que hablan sobre el efecto de la música sobre la racionalidad (“Las ménades” y algunos pasajes de *Rayuela* son un buen ejemplo), ninguno tiene las implicaciones de “El perseguidor”, por las características del músico y de la música que practica. Como es conocido, Johnny es un homenaje al saxofonista afroamericano Charlie Parker. En contraste, Bruno es un ejemplo del intelectual europeo. Sobre este personaje dice lo siguiente:

Bruno encarnaría a todos esos consumidores profesionales del arte que Cortázar cuestiona en esta reflexión sobre la exploración y la pericia. Desde que la interpretación se liberó de sus orígenes en las exégesis pías, siempre abiertas al asombro y la reverencia, los críticos son proclives a arrogarse la responsabilidad (y el privilegio) de comprender el arte mejor que el propio artista (291).

Este personaje de Cortázar no solo no comprende la obra del músico, sino que cada vez que busca asirlo para escribir su biografía, se le escabulle. Páginas atrás, Doris Sommer utiliza, a manera de epígrafe, una frase de Toni Morrison, haciendo referencia al jazz, explicando, a su vez, el comportamiento de Johnny Carter en el relato de Cortázar: “La música [jazz] te produce cada vez más ganas. En realidad, nunca se te entrega del todo. Te abraza y te rechaza; te abraza y te rechaza” (290). Con esta frase nos queda revelada parte del título de la obra de Sommer, por lo menos en español. El abrazo y el rechazo tiene que ver con la tensión entre armonía y disonancia. Para la teórica este sistema de negatividades es la clave para pensar en una hermenéutica-otra. Para Julio Ramos, por otro lado, este mismo sistema tiene implicaciones graves en la historia del pensamiento moderno, como trataré de demostrarlo a continuación.

En 2010 Ramos escribió un ensayo llamado “Descarga acústica”. Este trabajo parte de unos textos de Walter Benjamin, que recogen algunas crónicas de viaje escritas por el alemán. Para Ramos es de mucha importancia notar el lugar de producción de estos textos benjaminianos, pues se trata de los márgenes de Europa. El texto específico al que hace referencia es “Haschisch en Marsella”. En esta crónica, Benjamin se enfrenta repentinamente a lo que Ramos llama un *rush* de *jazz* que irrumpe la escena del relato. Esa irrupción, a la que Ramos llama acontecer, le revela a Benjamin la existencia de otra temporalidad que convive con el tiempo vacío y homogéneo heredado de la Ilustración. Si bien el pensador alemán es uno de los más importantes críticos de la modernidad que se pueden leer en el siglo XX, lo era en tanto pensador del centro de Europa. El viaje hacia los márgenes le revelan un funcionamiento del tiempo que en París o Berlín le era imposible de percibir. Marsella, una frontera europea, permitía esos espacios de negociación que se cristalizan a través de la música.

Pero, ¿qué consecuencias tiene esta descarga acústica en el pensamiento de Walter Benjamin? Es decir, ¿cómo el sonido se traduce en crítica de la modernidad o, en todo caso, en discurso filosófico; y cómo podemos ser capaces de detectarlo? Ante estas preguntas, Ramos responde: “Allí en Marsella, a pesar de la resistencia del sujeto, el cuerpo marca el ritmo del jazz con los pies, a contratiempo de ‘la buena educación’ y a pesar de la ‘disputa interna’ instigada por los forcejeos de un debilitado súper ego escolar kantiano o adorniano” (76).

La clave para Benjamin está relacionada con nuestra percepción y experiencia del tiempo revelada a través de la música mejor que en ninguna otra actividad humana. Benjamin, influido por el *flâneur* baudeleriano, había recorrido los pasajes de París, capital de la modernidad y capital del siglo XIX, poniéndole especial énfasis al método de la observación. Es la mirada la que opera como el principal dispositivo de control de la modernidad, algo de lo que Foucault daría con la figura del panóptico. El resto de los sentidos había quedado desplazado de la producción de conocimiento, y esto Benjamin solo lo puede advertir cuando la descarga acústica lo sobresalta en Marsella. El jazz le revela otra aceleración del tiempo, tanto como otras temporalidades históricas contenidas en la misma modernidad.

Por supuesto, este hallazgo de Walter Benjamin, según Ramos, está también postulado por Aníbal Quijano, como una de las características más importantes de la colonialidad. De hecho, para Quijano resulta clave comprender que los procesos políticos inaugurados en la colonialidad no están culminados. Cada proceso tiene una temporalidad propia, con sus propios ritmos y aceleraciones, que persiste en el presente y que marca la complejidad del mundo moderno. El término clave en este punto es, nuevamente, la simultaneidad. Los tiempos de los diferentes procesos históricos son simultáneos unos con otros, no sucesivos. En este sentido, la idea del tiempo vacío y homogéneo propuesta por la Ilustración, y defendido hasta cierto punto por Benjamin, no contiene a esos otros tiempos, es simultáneo. En esta perspectiva, el jazz es un ejemplo magnífico para entender el funcionamiento de lo que Julio Ramos considera como “simultaneidades asincrónicas” de la modernidad (58). Para comprender este concepto es clave considerar la disonancia y el contrapunto.

La disonancia o atonalidad es ese sonido que distorsiona la aparente armonía de la materia sonora. Una descarga acústica excesiva que irrumpe y revela. Se trata de un sonido que solo puede ser comprendido cuando se ponen en consideración otros saberes, muchas veces distribuidos sobre el cuerpo, pero que el sujeto racional ignora por considerarlos solo experiencias sensoriales. Cuando Anzaldúa afirma que escribe con su cuerpo está proponiendo una escritura disonante. La disonancia tiene que ver con un cambio repentino de registro y, por tanto, es un problema de traducción. Esto es exactamente lo que sucede en aquel pasaje que Sommer encuentra en *Beloved* de Toni Morrison.

El contrapunto, por su parte, es otra estrategia que da cuenta de las temporalidades simultáneas. Es una línea de fuga, no solo en el sentido de que se escapa o escabulle, sino porque es la forma musical que lleva ese nombre. El ejemplo más célebre es “El arte de la fuga”, de Johann Sebastian Bach. El contrapunto plantea la convivencia de dos temporalidades musicales que se relacionan de manera simultánea y tensa. No es tanto una mezcla como un sistema de tensiones y, por supuesto, como todo arte barroco, de contradicciones. No en vano el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría vinculó la idea de lo mestizo con el barroco, lo que denominó el *ethos barroco*.<sup>6</sup> Fernando Ortiz y Alejo Carpentier advirtieron también que el contrapunto es una figura clave para entender la realidad de la modernidad latinoamericana. El famoso estudio de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, da cuenta de esa relación de simultaneidad entre la modernidad americana y la europea, a través de la figura del contrapunto. Por su parte, Carpentier, en uno de sus primeros cuentos “Oficio de tinieblas”, hace referencia a la coexistencia de dos sonoridades en el mismo espacio social, cuando el protagonista del relato escucha a la vez una sonata de Mozart y una comparsa callejera con tambores (Ramos 2003, 73).

La música caribeña, gracias a los diferentes procesos de mestizaje que ha experimentado (el jazz, por supuesto, es música caribeña), ha sido de gran utilidad para reflexionar sobre la modernidad y para criticar sus instituciones y proyectos políticos. Uno de los ejemplos que más llaman la atención de Ramos es el caso del compositor cubano Amadeo Roldán, quien musicalizó en 1934 el poemario *Motivos del son*, el gran proyecto poético mulato (mestizo) de Nicolás Guillén. Ramos afirma que esta musicalización nos legó

una temprana destrucción lírica, profundamente disonante, de los poemas mulatos. Mediante los contrapuntos de una acentuada y paródica disonancia entre la voz operática femenina y el repique contramétrico de los bongoes, Amadeo Roldán produjo un formidable comentario sobre la discordancia y los contratiempos —la multiplicidad de ritmos caribeños— irreducible a ninguna de las prolíferas ideologías sintetizadores del mestizaje (70).

---

6. *El ethos barroco* no solo plantea una serie de prácticas culturales propias de la cultura mestiza de nuestro continente, sino una configuración y percepción absolutamente distinta del tiempo vacío y homogéneo de la Ilustración.

Lo propio del mestizaje no parece ser la síntesis de dos horizontes históricos que se funden en un abrazo conciliador. Al contrario, se presenta como forma de disonancia contrapuntística que exige nuevas maneras de aproximación. Hasta donde puedo ver, Anzaldúa practica un ejercicio de contrapunto (disonancia) en relación a la idea de mestizaje en Vasconcelos, análogo al que Roldán ejecuta en la musicalización de la poesía de Nicolás Guillén.

La propia Gloria Anzaldúa (1999) recurre a la música en *Borderlands/La Frontera*. De hecho, lo primero que leemos en el primer capítulo es un epígrafe de Los Tigres del Norte, que copio a continuación: “El otro México/ que aquí hemos construido/ en este suelo que ha sido/ territorio nacional/ es el esfuerzo/ de todos nuestros hermanos/ y latinoamericanos/ que han sabido progresar” (13).

La otra referencia musical importante en esta obra es una canción de Silvio Rodríguez, “Sueño con serpientes”, utilizada como epígrafe en el tercer capítulo. Lo interesante de esta canción es el sistema de disonancias que opera a lo largo de la pieza musical. Se trata de una serie de descargas acústicas que periódicamente interrumpen la melodía predominante que incluye la voz de Silvio Rodríguez. El libro de Anzaldúa funciona de la misma manera, pues allí se observa cómo el discurso testimonial o autobiográfico es constantemente interrumpido por todo tipo de textos subalternos: poemas, letras de canciones y documentos históricos funcionan como contrapunto del discurso dominante del yo-narrador. Ese sistema de disonancias y tensiones le permite a Anzaldúa hablar de autohistoria y no de autobiografía. La historia es para la autora chicana un sistema de disonancias, contrario a lo que diría Gadamer.

Del mismo modo que funciona *Borderlands/La Frontera*, parece funcionar también el concepto de *The New Mestiza*, no ya como una mezcla sintética, sino como un dispositivo de enunciación que permite observar simultaneidades asincrónicas. De allí que para Doris Sommer, uno de los autores que resultan más interesantes para leer en clave menor sea el Inca Garcilaso de la Vega, el primer autor mestizo de la historia. Esta figura clave de los textos particularistas parte del oxímoron de su nombre que, en lugar de sintetizar, pone en conflicto a las dos culturas allí representadas (de paso pone en conflicto la oralidad con la escritura). La tensión es todavía más sugerente cuando se nota que el gentilicio Inca enfrenta el

apellido del poeta renacentista español Garcilaso de la Vega.<sup>7</sup> Según Sommer (2005), el gran objetivo del Inca era “dedicarse a demostrar que cada mitad era un todo completo, que él era tan de acá como de allá” (102). Esto hace del Inca quizá el primer gran personaje fronterizo de la historia.

La estrategia fundamental del Inca Garcilaso era la traducción. Fue este el arte que dominó a lo largo de su vida. Sus lectores quedan desconcertados muchas veces cuando, en un intento de fuga, el autor se niega a traducir un término clave del mundo de los incas. Una traducción fiel concedería más de lo que él hubiera querido, pues la interpretación del mundo moderno, por parte de los lectores españoles, dependía de la presumible fidelidad de las traducciones. Esto repercutió no solamente a nivel idiomático (y ya sabemos lo complejo que es ese problema), sino a nivel discursivo: sus crónicas no son, en realidad, crónicas. Sobre esto Sommer explica:

En lugar de amoldarse a las convenciones, opera al margen de ellas. Su género no es la historia, son los comentarios sobre otras crónicas. Y en vez de dar gusto a los lectores con reiteraciones de lo que ya saben, nuestro informante mestizo produce el tipo de datos peligrosos, suplementarios, que desestabilizan el marco epistemológico que dábamos por sentado [...] relata la anécdota y emborrona la historia conocida (116-7).

Lo que ofrece Garcilaso, entonces, es un discurso disonante que pueda funcionar a contrapunto de las crónicas escritas por los peninsulares. Lo hace con toda su habilidad de traductor. Ofrece una serie de trampas y barricadas a los lectores que, en vano, buscan precisiones sobre el mundo de los Incas. El problema es que, para Garcilaso, como para Anzaldúa, ser mestizo no implica una síntesis entre indio y español, sino la presencia de una escisión fundamental que constituye el corazón de su identidad. Una frontera.

Los textos que denomino fronterizos heredan algunas de las estrategias utilizadas por el Inca Garcilaso y Gloria Anzaldúa. En realidad, como lo ha visto la propia Sommer, las literaturas minoritarias de las Américas se caracterizan por ser escurridizas, por plantear un juego erótico que incluye el rechazo. Ese rechazo se constituye a partir de diversas estrategias narrativas que solo pueden ser detectadas con una lectura en clave menor o

---

7. *The New Mestiza* encarna una situación similar.

hermenéutica fronteriza. En otras palabras, con una lectura que reconozca la distancia con el texto y emprenda una tarea interpretativa que se resista a cualquier tentación de asirlo y colmarlo de interpretaciones eruditas. Digo esto, no solamente porque la hermenéutica tradicional opera con mecanismos violentos, pues busca la semejanza, aunque sea forzada (siempre es lo semejante, violento). A mi modo de ver, esta ceguera (sordera) provoca que se pierdan de vista los elementos más interesantes de los textos fronterizos tanto como de La Frontera. Es en esos espacios en que se observa operar a la diferencia colonial. ☞

### Lista de referencias

- Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2.<sup>a</sup> ed. San Francisco: Aunt Lute Books.
- . 2009. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Editado por AnaLouis Keating. Duke / Londres: Duke University Press.
- Gadamer, Hans Georg. 1996. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- . 2012. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Heidegger, Martín. 1971. *Poetry, Language, Thought*. Nueva York: Harper & Row.
- Quijano, Aníbal. 2020. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, compilado por Eduardo Landier [Buenos Aires: CLACSO, 1993].
- Ramos, Julio. 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2011. “Descarga acústica”. En *Papel Máquina* 4: 49-77.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Freud: una interpretación de la cultura*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- . 2013. *Tiempo y narración*. 3 vols. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Sommer, Doris. 2005. *Abrazos y rechazos: cómo leer en clave menor*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, Susan. 2007. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Wallerstein, Immanuel. 2014. *El moderno sistema mundial I*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Weber, Max. 2015. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Žižek, Slavoj. 2014. *Acontecimiento*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- . s.f. “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multicultural”. *Cholonauta: Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales*. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/S%20Zizek%20Multiculturalismo.pdf>.

---

# RESEÑAS

---



**PASCAL DE NEUFVILLE  
Y FLORA DE NEUFVILLE,  
*Todo eso***

(edición bilingüe francés-español),  
Quito, Turbina, 2019, 113 p.

Al abrir el libro, ¿qué aparece?, ¿qué nos sorprende? Una imagen en tonalidades azules, un cianotipo que revela formas y texturas vegetales que parecen flotar en un medio acuoso. Formas que se tocan y conjugan figuraciones imprevistas, que se duplican bajo un efecto especular. Lo que está arriba y lo que está abajo no se diferencia. Lo que podamos descubrir depende de la dirección de nuestra mirada, de la postura de nuestro cuerpo. El movimiento de nuestra mano al pasar la página provoca un cambio en el sentido de la direccionalidad que asume esa misma imagen reproducida. Luego de las primeras páginas que contienen la información bibliográfica correspondiente, experimentamos un nuevo encuentro. Se trata de otra imagen: la de una explosión vegetal, exultante, glamorosa. Una escena que parece proponerse exaltar la vida vegetal que se nos

muestra, que aparece ante nuestros ojos, que está allí. Hojas, muchas hojas, helechos que ocupan un primer plano y se confunden con otras frondosidades. Hojas tocadas por la luz, en contacto con algo como una piedra, y al fondo nos recibe la espesura de un bosque. Lo único que podemos decir acerca de esas hojas, acerca de esas plantas, es que están allí, adheridas a su entorno, expandidas, espaciando. Luego de unas pocas páginas encontramos una tercera imagen: un óvalo que contiene en su interior una aglomeración de hojas inclinadas hacia las aguas de un manantial que reposa a los pies de esa masa vegetal. Hojas en señal de reverencia. Notamos la calma fluidez de aguas diáfanas, transparentes, cristalinas, en cuya lámina se proyectan las formas vegetales en todo su esplendor. Son las hojas las que ganan en protagonismo, belleza, abundancia. Allí solo hay lugar para la vida en su explosiva expresión de alegría, de turgencia, de brillo. Advertimos una promesa de vida instalada sobre la faz de la tierra. La siguiente imagen, también ovalada, anuncia un camino secreto en un claro de bosque:

abundante vegetación en apretada distribución ocupa el primer plano frente a un fondo de luz que promete esperarnos de la mano de dos largos troncos que se elevan hacia lo alto. Se despliegan la luz, las hojas, los troncos, la maleza, “todo eso”, en su conjunto como hacia arriba. Allí, la sombra visible no es ausencia de luz ni de vida, sino apelmazamiento de materia en abundancia.

Observa el filósofo Emanuele Coccia (2017), en *La vida de las plantas*, que estas “no tienen manos para manipular el mundo y por lo tanto sería difícil encontrar agentes más hábiles en la construcción de formas. [...] La ausencia de manos no es un signo de falta sino más bien la consecuencia de una inmersión sin resto en la materia misma que ellas forman sin cesar” (25). Y es la búsqueda de esta inmersión —la del sujeto viviente en su entorno hecho de materia sólida y vibrante— el asunto que preocupa a Pascal en sus escritos. Las plantas están compenetradas con su medio: ellas “nos permiten ver la forma más radical del estar-en-el-mundo. Ellas se le adhieren enteramente, sin pasividad. Al contrario, ejercen sobre el mundo, que todos nosotros vivimos por nuestro simple acto de estar, la influencia más intensa y rica en consecuencias” (48). Para el humano, en cambio, esta inmersión es búsqueda, anhelo, riesgo, camino, movimiento. Es sobre esta búsqueda de la que escribe Pascal, y a la que responde Flora con las imágenes en el sentido expresado: dos miradas que dialogan frente al universo viviente.

En una de las primeras páginas del libro, el título inicial, *Todo eso*, se complejiza con la presencia de dos frases: “Reflejos de una búsqueda ontológica”, “Palabras sencillas para nombrar cosas importantes”. Son dos líneas que, en su refracción semántica, abren significativas claves de lectura. Me interesa detenerme en la palabra “escritos”, porque los textos de Pascal se escapan a toda posible reducción clasificatoria. Sin duda, invitan a ser leídos como textos poéticos por la honda y copiosa proyección sensorial que ensayan sus imágenes, la disposición gráfica y el potente despliegue de sentidos que posibilita cada uno de sus versos. A la vez, importa destacar la elocuente resonancia aforística de estos escritos, en la expresión de un pensamiento que recoge una serie de preocupaciones acerca de lo humano y de eso que Pascal denomina el “deseo de vida”, “la vida en camino”. Desde un inicio podemos reconocer en la escritura de este libro un trabajo de profunda reflexión, que explora en el decir de una experiencia de imaginación filosófica. Una experiencia que no es sino el testimonio de la voz poética acerca de su estar en el mundo, y las preguntas que le sobrevienen a partir de esa toma de conciencia a propósito de su propio estar en relación consigo mismo y con los otros, inmersos en el dominio físico de la materia viviente. La búsqueda ontológica que emprende Pascal en estos escritos es un ejercicio personal e íntimo y, a la vez, compartido y plural, al momento en que dicha exploración

encuentra asidero y materia de su hacerse en una escritura que hoy se hace pública, se hace nuestra: “¿Podemos relacionarnos, encontrarnos sin proyecto, mirarnos sin ‘dirigir hacia’?” (1, 13). Siempre vuelve la pregunta acerca de esa posibilidad de encuentro con el otro, que permita “evitar el abismo”, “llenar el vacío”.

Pero ese “vacío” no deviene nunca en una pausa reflexiva des-  
esperanzadora. En verdad, en los escritos de Pascal no hay cabida para pensamientos binarios o ejes de significados en oposición o contrarios. Así, vida y muerte no constituyen estaciones antagónicas: a propósito de ese lugar “donde en general a nadie le gusta ir”, dice Pascal lo siguiente: “Este vacío es trepidante de vida, como materia en fusión/[...] Se renueva constantemente en su ausencia de tiempo/Es altamente luminoso en su ausencia de luz/Es altamente sonoro en su silencio de plomo/Su ausencia de sonido fundamental chirría como millones de armónicos inmóviles” (2, 15). En estos versos chirría la plenitud del movimiento que lo atraviesa todo, allí en donde vida y muerte no dejan de acontecer en cada instante. *Todo eso* está escrito desde una meditada conciencia corporal, escrito con el cuerpo en estado de alerta consigo mismo y con su entorno, escrito con el corazón dolorido, como si su autor “fuera a morir”, porque este escrito porta propositivamente las huellas de “los pormenores del cuerpo” (5, 25), de la “vivencia encarnada”. Se trata del cuerpo que escribe, que

se piensa, que presta atención a su estar y a la presencia de los otros, que atiende el “justo ahora”, que se abandona al movimiento involuntario, que preserva en sus tejidos la huella del impacto de un asteroide percutiendo la tierra, del cuerpo en estado de apertura en relación al espacio que lo sostiene: “En este movimiento fuera del tiempo siento mi corazón que late hasta dolerme, como una presión a la medida de su salvaje expansión” (11, 41). *Todo eso* tiene también la tesitura propia de una escritura testimonial, que porta las marcas de lo que la voz poética llama “la vibración de mi materia” (6, 27). Una vibración en resonancia con la materia viviente que no admite distinción entre continente y contenido, entre “sí mismo” y “mundo periférico”: “Lo más extraño es que a partir de mi materia vibrante puedo sentir la materia del otro/Y es una emoción profunda un misterio común/Que dos hagan uno/Que el sonido resultante haga cantar el mundo” (6, 27). Una serie de cianotipos de Flora, en páginas intercaladas y de diferentes tamaños, amplifican la textura epidérmica de las hojas, de fragmentos de hojas que revelan insólitas apariencias a la cercanía del ojo que las mira desprendidas de su entorno. En otros momentos, los cianotipos sugieren medios acuosos en cuyo interior simulan flotar formas que resultan difíciles de discernir si se trata de raíces o de vidas animales. En todo caso, esas formas enroscadas aparecen captadas en un instante cualquiera de algún movimiento convertido en quietud. En

otros casos, figura una superficie quizás de hoja que ocupa la totalidad de la imagen. Una superficie en la que se adivinan las texturas, las casi imperceptibles cavidades, los surcos, las líneas que dibujan trazos no figurativos. Y luego vuelven las imágenes semejantes a las inicialmente descritas: aquellas que fotografían paisajes de un entorno que comunica la idea de completud, de lugar sagrado, de espacio abastecido, allí en donde el mundo vegetal, más exactamente el aglomeramiento de hojas, aparece inmerso en su entorno, unimismado con las piedras y con el agua. Otros ciarotipos revelan superficies erosionadas, compuestas de pequeños vacíos como una masa intervenida por espacios horadados. Texturas, materia, formas, movimientos: elementos del mundo físico en su cercanía, complicidad, revelación.

Puedo reconocer que Pascal practica un ejercicio de abandono en la escritura, una que deviene soporte, horizonte, escenario, materia, herramienta de este pensar poético-filosófico. Un abandono que permite la entrada, en esta misma escritura, de una “extrema sensibilidad” que dispone los sentidos de quien escribe a la posibilidad de acoger diversas manifestaciones de lo viviente: extrañas, antiguas, sanguinarias, inofensivas, violentas, sagradas. Manifestaciones percibidas por el cuerpo de quien escribe, cuerpo fundido con el mundo en el acto mismo de la escritura: “Hasta cuándo mi cuerpo soportará/hasta cuándo el cuerpo humanidad aguantará/hasta cuándo, hasta

cuándo” (3, 19), se pregunta el yo poético. Ejercicio de apertura hacia el entorno físico, de indagación en la escritura alrededor de esos espacios —urbanos o rurales— en donde el cuerpo/los cuerpos habitan y se habitan, se abandonan, caminan, se alcanzan, están, a partir de un “fluido ininterrumpido de personas”, uno capaz de generar lo que Pascal denomina “tacto-presencia” (4, 21): “‘tacto-presencia’ para habitarse a sí mismo” (necesario para recibir “todo eso” que está afuera y dentro del humano al mismo tiempo). Estar es un verbo que concentra una particular fuerza de sentido en los escritos de Pascal: “estar ahí”, saber estar ahí parece ser el proceso de un largo y meditado aprendizaje. Saber estar consigo mismo y con los otros, en alianza con el entorno, en estado de inmersión. El estar, entonces, no es asumido como algo dado, puesto que para saber estar se necesita de una particular disposición del cuerpo y de los pensamientos. Se trata de una escritura que piensa el “estar”, la práctica del habitar, de la posibilidad de saber distinguir un lugar para habitarlo y volverlo sagrado. Un ejercicio pleno de inmersión que borra la distinción entre nosotros y el resto del mundo, un ejercicio en el que pensar y sentir, contemplar y actuar, respirar y obrar, recibir y percibir devienen actos inseparables, como se abrazan la presencia y la ausencia, la memoria temporal y el no tiempo.

Quien escribe es el “funámbulo sobre la cuerda floja”, el filósofo, el músico que se pregunta por el soni-

do de los orígenes, por la sonoridad de los movimientos y del silencio, por el “sonido que hace abrirse las flores en la noche”. Escribe el que sabe estar allí, escuchando y recibiendo los relatos de quienes hacen lo que pueden “para sobrevivir” ante el dolor. Y quien escribe sabe que no puede “no dejarse tocar por tantos sufrimientos”. Dice: “no me protejo, lo siento en mi cuerpo dentro de mi carne” (24, 79). En razón de ello, justo por ese dejarse tocar, “el gesto hacia el otro” ocupa un lugar central en las búsquedas de quien escribe. Es esa inflexión corporal del “dejarse tocar” el lugar exacto desde donde se enuncia su escritura: en esa deliberada desprotección del contacto con el otro es cuando “surgen palabras y sonrisas no preparadas, la vida no obstante sigue su camino” (24, 79). Ese gesto es motivo de intensa meditación: “Interpretar lo que recibo del otro: una fechoría/veo una expresión, una actitud, escucho una palabra/creo captar una situación, relaciono los hechos los unos con los otros/y concluyo esto o aquello, defino al otro y me dirijo a este o/esta, a partir de esta trama que se teje en menos de un instante/y a partir de este tejido creo conocer al otro y me autorizo a hablar de él, a comparar, a criticar/Qué audacia, qué violencia contra mi hermano, mi hermana, contra la humanidad” (8, 33). “Cavar” es el verbo que sugiere Pascal como ejercicio de encuentro, “cavar y cavar” para tener tal vez, dice, “la suerte de encontrarnos, de escucharnos en la oscuridad” (8, 33). Porque esa es

la apuesta de las meditaciones de Pascal en su trabajo de escritura: pensar el encuentro con los otros “en la gran corriente de la vida”, un encuentro que es riesgo y esperanza a la vez: “Es tan arriesgado, mirar escuchar tocar, sobre todo tocar/se despiertan tantos muertos al menor roce” (14, 49). Y es precisamente la palabra vida el vocablo que argamasa las ideas desplegadas en estos escritos poéticos-filosóficos: la vida que se eleva hacia la luminosidad del cielo, en la ladera de un antiguo volcán, o aquella que se adentra en el mundo subterráneo y donde es posible “escucharnos en la oscuridad”. Escucharnos y encontrarnos “sin proyecto”, insiste la voz poética:

Leer a Pascal supone un ejercicio que nos coloca frente a la desnudez de las palabras, lo que su autor denomina “palabras sencillas y sagradas” nos coloca frente a la resonancia semántica en todo su rebosante esplendor, como si cada uno de los vocablos desplegara por sí solo una narrativa que nos trasciende, una narrativa que no es sino aquella que va sedimentando el tiempo sobre cada verbo y cada sustantivo, porque, lo sabemos, recibimos un lenguaje que argamasa dicciones colectivas: “Me vienen palabras muy antiguas del tiempo de los primeros/homínidos, mensajes indecibles de unidad, de no separación” (21, 71). Y es justamente ese sedimento verbal de la “memoria evolutiva de la especie” la materia lingüística con la que trabaja Pascal: una que recoge las palabras que están allí posadas sobre

las cosas ínfimas y gigantes que nos rodean en el seno del mundo, como también sobre la aparente nada que se posa en el “entre dos”: “Entre dos encuentros, entre dos haceres, desocupado, vacante/Ahí donde me revelo más a mí mismo, sin nada a lo cual aferrarme, desprovisto, sin recursos” (12, 43). De allí el efecto de narratividad que genera la composición poética que ensaya Pascal: el relato de un devenir, de su propio devenir otro, un devenir que acontece en cada instante a partir del abandono, de fusionarse con toda otredad viviente en sus múltiples y diversas formas de manifestación.

**ALICIA ORTEGA CAICEDO**

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR, QUITO, ECUADOR

### Lista de referencias

Emanuele Coccia. 2017. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

**EFRAÍN VILLACÍS,**  
***Ciudad Jenga,***

Quito, Grado Cero Editores,  
2020, 160 p.

Así como tantas personas habitan una ciudad, existe igual cantidad de ciudades para esos habitantes y, por ende, una cantidad semejante de historias. A más de un año de las protestas de octubre de 2019, estas continúan resonando, apilándose unas sobre otras, construyendo una torre de incertidumbre y vértigo que amenaza con derrumbarse en cualquier instante. Por eso, resulta una asombrosa precisión que el título de la segunda novela del escritor ecuatoriano Efraín Villacís aluda a aquel juego de mesa cuyo nombre, si bien remite al vocablo suajili para “construir”, no anuncia sino la inestabilidad de una estructura y su derrumbe inminente.<sup>1</sup>

En *Ciudad Jenga* estallan una serie de protestas y enfrentamientos entre manifestantes y policías armados. No obstante, la narración no desarrolla los acontecimientos *in situ*, sino desde la perspectiva de un narrador protagonista y de su acompañante, Manuela, quienes, camino a su departamento, ubicado en las cercanías de la Casa de la Cultura, bastión de la protesta,

1. Otra posible alusión, podría pensarse, es la que remite al vocablo centroamericano “jenga”, definido por el *Diccionario de americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) como “cada uno de los subgrupos organizados de jóvenes que forman una mara”; o sencillamente, tal vez, la ciudad es *jenga*, y no *renga*, porque sí.

presencian la muerte de un manifestante. De esta manera, la novela abre el telón sobre un panorama altamente conflictivo y tenso. Durante los días en que suceden las protestas, los protagonistas no salen del departamento: permanecen atentos a los acontecimientos a través de noticias transmitidas por televisión e Internet mientras comen, fuman y beben, recogiéndose principalmente en la cama.

La voz narrativa trasciende este espacio de intimidad, dirigiéndose hacia ámbitos que perfilan el carácter de una ciudad “limpia a la vista, asquerosa al respiro hondo” (95). La omnisciencia de esta voz recorre la evolución de las manifestaciones y su cobertura periodística, así como los conflictos demográficos de Ciudad Jenga y de las provincias aledañas, con esos inefables habitantes nórdicos, altos, de ojos verdes y azules (22-3) que se suman a las protestas.

Además, mediante analepsis narrativas, se establece un contrapunto con los acontecimientos que la trama articula, ampliando la dimensión de personajes como los protagonistas y las figuras públicas, entre las cuales sobresale el primer mandatario, Piernas Locas. Cabe destacar la capacidad de sugerencia de los nombres de cada personaje: Anticuario Hucha, Rufo Brisa, Banderillero Graso, Serenidad Percutor, Municiones Mandril y Cháchara Maitines, por mencionar algunos, son ejemplos que precisan cualidades relacionadas con su modo de presentarse y sus funciones. La elaboración literaria de es-

tos nombres caracteriza, de modo hilarante pero significativo, dichas figuras públicas y miembros del Gabinete de Gobierno adscrito a *piernaloquismo*.

Ante una urbe fuertemente marcada por el hacinamiento, así como por elevadas tasas de natalidad y angostos espacios de vivienda, la promulgación de un decreto que reduzca aún más estos espacios, eximiendo, además, de obligaciones tributarias al sector encargado de la producción de bienes relacionados, es el disparador de un descontento general. Conforme las protestas aumentan en cantidad e intensidad, lo mismo sucede con las medidas represivas de los ministros Percutor y Mandril, mientras que las cadenas nacionales encabezadas por Piernas Locas oscilan entre la furia y la súplica. No obstante, se mantiene el pronunciamiento de los *jengos*, razón por la cual el primer mandatario resuelve trasladar la sede del Gobierno a la ciudad de Snor, en donde se desarrolla un debate a la busca de una resolución del conflicto: por un lado, “dialoguemos, tomemos la decisión sobre los demás ahora mismo” (155); por otro, “hieran, dispersen, háganme respetar” (156). Eso sí, sabiendo de antemano que como perros mueren los pobres y que la única solución no puede ser sino kafkiana.

Los paralelismos con los acontecimientos de octubre de 2019 son, pues, más que evidentes, lo que conduce a que *Ciudad Jenga* se presente como una novela que ofrece dos lecturas simultáneas, predominando lo satírico en am-

bas. Sin embargo, la apuesta es otra: trasciende el nivel referencial y denotativo a través del manejo del lenguaje, como ya el título lo anuncia. Lenguaje delirante que, además de insinuar la inestabilidad de las atmósferas que va creando, elabora perspectivas que amplían el efecto de las descripciones narrativas. Tal efecto se genera por la mención de instituciones como el Registro de Viviendas y Dormitorios de la Nación (REVIDONA) o planes gubernamentales como el de “Buena existencia”. Este efecto también se manifiesta en la presencia de lo cinematográfico, al encuadrar personajes a través de planos, o bien mediante referencias. La descripción de la muerte de un manifestante a la luz de la balacera de *Wanted* (2008), por ejemplo, o la referencia a los emblemáticos bailes charleston de Joséphine Baker durante la narración del nacimiento de Piernas Locas así lo confirman. Acaso otras referencias, como el epígrafe de una canción de Peggy Lee con que empieza la novela, ya prefiguren algunos rasgos de los personajes principales.

De ningún modo es arbitrario el lenguaje en la novela. Al contrario, este, aunque fluido, refleja un trabajo riguroso, como ya se pudo ver en *La sonrisa hueca del señor Horudi* (2018), a raíz de la cual el bibliógrafo e investigador Gustavo Salazar Calle recordaba, en su valiosa reseña aparecida en *Cartón Piedra* 385 (15 de marzo de 2019), una no muy extensa pero sólida tradición nacional paródica, representada por autores como Alfredo Pa-

reja Diezcanseco, Pablo Palacio y Humberto Salvador. *Ciudad Jenga* es un trabajo que entabla un acuerdo implícito con el lector, llevándolo a su vez hacia una revisión de su entorno desmantelado por la parodia. Porque esta segunda novela de Efraín Villacís recuerda oportunamente que no hay poder que el humor y la parodia no puedan desarmar.

**JUAN JOSÉ POZO PRADO**  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
SEVILLA, ESPAÑA



**MARTÍN KOHAN,**  
***Confesión,***  
Barcelona, Anagrama,  
2020, 220 p.

*La vida normal se desarrolla  
en la superficie,  
aboliendo mentalmente  
esa subciudad de galerías  
ocultas y latentes. Nadie  
piensa en ese subsuelo.  
Nadie se fija.*

M. Kohan, *Confesión* (98).

Literatura y política. ¿Es todo política? Esa literatura que reina los *bestsellers* profundizan los procesos de reproducción social. También son política, pero un prototipo especial de escritura política que suele pasar *inocentemente* desapercibida. No es neutral ni tampoco es pura, pero se presenta de esa manera en las casas de ventas y en los medios masivos de comunicación. Es una escritura del ocultamiento.

Algunos piensan que es imposible entender sin destruir. Otros lo ratificamos, aunque añadimos que siempre se debe destruir para crear. La creación es destrucción de los límites de todo lo que se nos ha enseñado y de las creencias sobre una supuesta imposibilidad de que el pensamiento puede ser más amplio. La destrucción para entender y para crear tiene aires de familiaridad con la Teoría crítica. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando aquella escritura crítica de la sociedad se vuelve *bestseller*? Cuestión imposible de responder en el presente

trabajo, pero que dispara la problemática de la desaparición del autor en pos de la venta (Foucault 2001).

La escritura como proceso de desocultamiento es esencial en cualquier esquema crítico. Kohan ofrece una literatura limpia, lineal, sin mareos, y cargada de cuestiones políticas. Por momentos su escritura es tosca y repetitiva. Por momentos su escritura cancela un recurso literario porque abusa de él. Seguramente hace abuso de él, por momentos, para cuestionar lo estilístico de las formas de escritura que han reinado durante años. Como sea. Lo cierto es que algunas de sus novelas las concebimos como mecanismos para desnaturalizar los engranajes de la maquinaria social que reproduce la cultura hegemónica. En nuestro caso, en Argentina, los poderes hegemónicos han invisibilizado, y aún lo hacen, el genocidio de la última dictadura cívico-militar.

La cultura hegemónica es una cultura que no demora, que necesita sujetos sedientos de consumo. Por el consumo mismo, al fin de cuentas, se consume. Es en la falta de demora que el mecanismo funciona bajo el lema de *continuar hacia el futuro olvidando el pasado*. Sí, olvidando también el presente. Olvido e invisibilización van de la mano en la estrategia de un amplio sector político de la Argentina. Este va de la mano de aquellas casas de venta de *bestsellers*.

La maquinaria genera consumidores activos dispuestos a defender los engranajes que todo lo mueven. Estos últimos deben ser

alimentados por un tipo de energía humana tosca, siempre ansiosa de futuro y que no repara en el presente. Mucho menos se debe detener a pensar en el pasado. Cuando los objetos ansiados llegan a las manos de los fantasmagóricos consumidores, automáticamente pierden su éter.

Demorarse instantes para tomar conciencia de lo que ocurrió en un pasado que nos constituye es la antítesis de los supuestos que deben mover lo político y lo social hoy según los dictámenes del capitalismo. En el continuo clamor de correr ansiosamente en una forma de existencia que olvida, se puede contraponer una escritura que hace frenar al sujeto y lo ubica nuevamente en el tiempo. Kohan lo logra: en *Confección* hay metonimias y hay metáforas. Hay diálogos, hechos pasados que resuenan en cualquier historia subjetiva que logra captar el conjunto de la obra y no sus pedazos.

Hay diferentes concepciones respecto a lo que la Teoría crítica es.<sup>1</sup> Creemos posible sintetizarlas parafraseando la que ofrece el fundador de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer. Este afirma que la Teoría crítica se opone a la teoría tradicional porque no reproduce la

sociedad existente, sino que es una detracción inmanente de la realidad histórica (Horkheimer 1980). En consecuencia, es la encargada de sacar a la luz las contradicciones básicas de la sociedad capitalista que se encuentran protegidas por sistemas culturales y teorías antropológicas que hacen creer que el estado social actual es *cuasi* natural. La Teoría crítica, en sus diversas formas, ofrece herramientas de destrucción para la construcción. Descartes fue un pensador crítico que se atrevió a ofuscar a los lectores cómodos logrando incomodidad: “Una vez en la vida, al menos, todo tiene que ser cuestionado”.

Horkheimer y Adorno (2017) nos alertaron del proceso económico-político que se estaba gestando. La industria cultural masificada nace como estrategia para mantener la estabilidad social perpetuando el orden de las cosas. La sociedad capitalista necesita reproducir en todas sus formas, desde religiosas hasta artísticas, sus elementos primordiales para que la maquinaria funcione. En cambio, la Teoría crítica, en sus variadas formas, es una herramienta de desocultamiento de todo lo que hace girar los mecanismos sociales de explotación y violencia. La Teoría crítica tiene como fin la destrucción y la enseñanza de que lo actual no es natural ni eterno, sino que puede ser un estado pasajero de la historia de la humanidad.

Kohan nos tiene acostumbrados a pensar críticamente la sociedad desde la carnalidad misma de nuestra memoria. Suele sumergirse en las heridas de la historia nacio-

---

1. Podemos brindar una escueta lista de filósofos que se han dedicado a desarrollar críticas diversas. Estas van desde problemas gnoseológicos hasta estudios de la conformación de la subjetividad sexual. Immanuel Kant, Karl Marx, Max Horkheimer, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Louis Althusser, Slavoj Žižek y Judith Butler son pensadores que han logrado cuestionar los cimientos mismos de las sociedades.

nal que sangran y no cicatrizan. La memoria, como en todo movimiento del espíritu, puede ser aprendizaje de lucha o mera melancolía que subsume las ansias de cambio en el temor de una regresión a un pasado que se quiere olvidar. ¿Pero es necesario el olvido para poder volver a proyectar un mundo mejor? Como todo hecho en el mundo: la voluntad tiene la última palabra. No se trata de olvidar para seguir avanzando, se trata más bien de recordar para ver qué es lo que han hecho de nosotros. A partir de la toma de conciencia, de que los seres humanos también somos productos de la sociedad, es que se puede avanzar hacia la construcción de una maquinaria que desmantele lo actual.

La escritura académica suele apelar a explicaciones sobre lo que fue la última dictadura cívico-militar con datos “duros”. Datos de esto, datos de lo otro, estadísticas, pero el camino más efectivo para que la piel se erice es la carne propia que se endurece cuando la narratividad obtiene efectos directos en las cabezas. La electricidad se transmite al cuerpo. La literatura puede expresar voces, movimientos y deseos que se encuentren en el papel, pero que avanzan sobre la imaginación de los lectores para que se formen cuadros de lo ocurrido. A todo esto: ¿qué podría despertar en nosotros un personaje que desea con la más virulenta fuerza a Videla, el último y más sangriento dictador argentino? Es cuestión de atravesar las páginas de *Confesión*.

La escritura accesible y directa de Kohan, por momentos bastante

rústica y entrecortada, permite tomar dos caminos. El primero es de una lectura sin carga teórica, en el que uno se puede deslizar apaciblemente a lo largo de la novela. El segundo es una lectura con ciertos vericuetos ingeniosos en el que a cada paso se introducen elementos psicoanalíticos y algunas referencias filosóficas.

La escritura de Kohan decidió empaparse hace más de una década en la última dictadura cívico-militar. En *Ciencias morales*, de 2007, y en *Cuentas pendientes*, de 2010, la existencia de los individuos en su narrativa tiene como escenario la militarización de las calles, de los colegios, del día a día. Pero no es un escenario que clausura todo el resto. No se agotan los sentidos que el lector puede ir entretejiendo. Los personajes son captados en sus días sin exigencia alguna de realizar una hermenéutica que se canalice hacia la violencia de la dictadura.

*Confesión*, novela de 2020, es una exaltación del recuerdo nacional desde una literatura política que invita a no olvidar. El olvido es el gran enemigo de todo pueblo si quiere sobrevivir en el tiempo. En este sentido, la crítica que la escritura de los frankfurtianos encarnaba, apelaba una y otra vez al dolor que causaron las guerras mundiales y el ascenso de los diversos sistemas fascistas en Europa.

En *Confesión* encontramos una escritura en tres movimientos que de alguna manera son unificados por la figura de Jorge Rafael Videla. La adolescencia de Videla es escol-

tada por el deseo sexual de Mirta López y por una serie de desahogos que ella realiza junto al padre Suñé en la iglesia de Mercedes.

En la primera parte de la novela, “Mercedes”, se manifiestan las técnicas normalizadoras de los discursos evangélicos que intentan domar la sexualidad humana. Hay ecos del pensamiento foucaultiano que resuenan y acompañan las revelaciones inocentes de una niña y de su despertar sexual. Por otro lado, la teoría freudiana está presente. Se enmarañan así dos elementos: el discurso psicoanalítico, que dictamina la existencia de la sexualidad en los niños, y la crítica a ese discurso por parte de Foucault. Si para Foucault los espacios de confesión son las iglesias, Mirta López, en 1941, pocas chances tenía de ser escuchada como una *mujer* por fuera de ese templo de la verdad.

No debemos ser injustos. Foucault no solo critica los mecanismos de castigo propuestos por la Iglesia católica como parte del proceso de confesión, sino que la crítica de la confesión, como mecanismo de transparentar el alma, también se ubica en la supuesta ciencia que hace de la palabra el elemento de sanación. En 1941 hacía solo dos años que había muerto Freud y faltaba un año para que el psicoanálisis se instituyera en la Argentina. ¿Cómo hubiese sido tratada Mirta López en esa época por un hombre psicoanalista? Si bien el sentido crítico de Kohan se comprende por lo que genera la imagen del padre Suñé escuchando las minuciosas

palabras que delatan hechos aberrantes para los hijos del Señor, no se siente ofensa alguna respecto a la crítica que se le hace a Freud por su reduccionismo de la vida humana bajo la envergadura de lo sexual. Con todo, Suñé amaba lo concreto, lo preciso, amaba lo puntual. Por este motivo es que el nieto de Mirta López, el narrador, escribe con esplendor sobre el onanismo de su abuela cuando era una niña.

Los relatos de Mirta López se intercalan con tramos de escritura que presentan la dialéctica naturaleza-cultura. En ellos se ofrece la idea del río como naturaleza y la idea de la ciudad como cultura. Lo oculto, lo natural, lo salvaje van por debajo de la ciudad. La ciudad le da la espalda al río. Grandes escritores han recurrido a la idea de río. Naturaleza y cultura están en tensión como lo está Mirta López. ¿Seguir los imperativos de su religión o permitir que lo húmedo desborde los límites de su vida? Porque su cuerpo ya vive en lo pantanoso que se tiene que secar.

“El río retrocede y va quedando cada vez más lejos. Y se va volviendo cada vez más fácil suponer su inexistencia [...] El cuento que Rodolfo Walsh estaba escribiendo, cuando se lo llevaron, era sobre eso. Luego los criminales irrumpieron en su casa, para saquearla y robarse sus cosas. Se llevaron también sus papeles. Del cuento no se supo más” (Kohan 2020, 72-3).

La escritura desapareció, nunca más se supo de ese cuento. De Walsh sí se supo. Pero fue desaparecido. Retumban los ecos de las

voces, los pasos y el aroma de una iglesia de Mercedes. Pero también ruge con fuerza el deseo y el dolor que desbordan los límites de lo concebido como la normalidad que oculta al río salvaje que siempre presente está.

La segunda parte de la novela, "Aeroparque", desarrolla el atentado que integrantes del ERP perpetraron contra Videla en 1977. Érica, David, Martín y Pepe intentan asesinar a Videla en lo que se denominó Operación Gaviota. Las bombas colocadas debajo del Aeropuerto Jorge Newbery no hacen el efecto esperado. Videla sigue con vida. La dictadura sigue con vida.

En la tercera parte de la novela, "Plaza Mayor", el nieto escritor juega al truco con su abuela, Mirta López. En esta partida, quizá el último encuentro entre ambos, la mayor de las confesiones se arroja sobre la mesa. Los lectores tendrán diferentes opiniones sobre un nieto-hijo de desaparecidos, pero, ¿por qué? ¿Era realmente hijo de padre desaparecido? Quizá la escritura refleja cierta bondad totalmente pura y familiar que todo perdona. Quizá lo que se perdona es una mentira. Parecería que la senilidad de Mirta López imposibilita su juzgamiento. A los niños, a los locos, se los suele perdonar. El nieto, inmutable, reparte las cartas aun frente a la mayor de las confesiones. Entre llantos la abuela va largando las lágrimas como las cartas. Los actos por ella cometidos, ¿fueron inocentes o propios del mecanismo del deseo que hasta aquellos días le generaba Videla?

*Confesión* es una obra que no puede dejar de transitarse. Es parte de la Teoría crítica nacional porque demanda que no se olvide, demanda memoria. Y hay muchas formas de demandar que el olvido no lo contamine todo llevando a la pasividad. Una de estas formas es la de la escritura que Kohan ofrece: simple, pasajera, pero que logra plantar la duda sobre un final abierto que la interpretación de cada lector puede ahondar. "Se vive como si nada de eso existiera", se lee. Al río no se lo puede olvidar, el arroyo Maldonado cedió para llevar los deseos más profundos: liberar a un país de la dictadura. O, al menos, intentarlo. Lo que está oculto, debajo de la cultura-sociedad, escapando a los límites y los bordes de la gran ciudad, puede ejercer una presión fenomenal. La neutralidad no existe, los silencios son palabras que desbordan en algún momento de la vida. Quizá esas palabras se unen dando sentidos en un momento que ya consideramos caduco. El momento de la vejez se presenta en la cara de una anciana Mirta López que genera ríos en su rostro que contienen palabras nunca pronunciadas.

¿Inocencia o afirmación del deseo? Parecería que la última, la gran confesión, está estrechamente relacionada con las primeras confesiones de niñez. Lo que queda claro es que la confesión puede liberar, pero también atar.

**ALAN MATÍAS FLORITO MUTTON**  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
BUENOS AIRES, ARGENTINA

### Lista de referencias

- Foucault, Michel. 2001. "Qu'est qu'un auteur?". En *Dits et écrits*. París: Gallimard.
- Horkheimer, Max. 1980. "Traditionelle und kritische Theorie". En *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. 2017. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Kohan, Martín. 2020. *Confesión*. Barcelona: Anagrama.
- Marcuse, Herbert. 1965. "Über den affirmative Charakter der Kultur". En *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

## CARLOS CARRIÓN, *La ciudad que te perdió*, Loja, Editorial SK, 2020, 594 p.

El fenómeno migratorio acaecido hacia los años 90 dejó profundas secuelas en las familias ecuatorianas que lo vivieron. Madres, padres e hijos tuvieron que ver partir a sus seres queridos en busca de un mejor destino. La única forma de mantener contacto con el país de origen es a través de llamadas. De esta manera, la vida de Rolando se transforma por una llamada de su hermano Miguel, desde Madrid; llena de noticias alarmantes, lo obliga a seguir el impulso de su corazón y emprender el viaje hacia España. *La ciudad que te perdió*, de Carlos Carrión, es una novela que recrea la problemática del sujeto migrante y sus modos de supervivencia en un país ajeno.

Una historia que transcurre entre dos ciudades, Loja y Madrid. La pérdida a la que hace alusión el título de la obra da cabida a dos interrogantes: ¿qué ciudad? y ¿a quién perdió? Si bien, la lectura lineal de la obra parece resolver estas dudas, hay que recordar que las obviedades no existen, sus giros narrativos son el verdadero hilo conductor, pues permiten mantener el suspenso en la lectura de cada página para resolver estos interrogantes.

El estilo descriptivo que utiliza el autor permite apreciar lo sublime del amor filial, de un hombre hacia su hija y esposa, y refleja por medio del lenguaje la belleza

femenina desde la perspectiva de un personaje masculino. La obra se encuentra cobijada por la intertextualidad entre novelas como *La Utopía de Madrid*, *La mantis religiosa* y *Quién me ayuda a matar a mi mujer*, que también integran la saga “La seducción de los sudacas”, con excepción de la última mencionada. Obras donde página tras página son una concatenación entre el humor y el amor, entre lo sublime y el menosprecio.

Las expresiones lingüísticas de sus personajes harán sentir como en casa a los emigrantes latinoamericanos, porque el dialecto madrileño es asimilado por el personaje Miguel, como muchos migrantes, con la finalidad de adaptarse a ese contexto social y mitigar la soledad de encontrarse en una franja horaria diferente a la de Ecuador y es rápidamente adoptado por Rolando desde sus primeras llamadas telefónicas.

Una vez aterriza Rolando en España, nos conduce por las calles, metros, locutorios de Madrid, incluyendo el tan reconocido parque El Retiro. Todo ello con el objetivo imperante de instalar un nuevo consultorio odontológico. La música juega un papel determinante en la atmósfera de la obra, pues los conciertos de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi envuelven las escenas dentro de su consultorio odontológico clandestino. Al mismo tiempo, el autor recrea la atmósfera de Ecuador en España a través de pasillos y boleros.

Hacia el final de la obra existe un caos interno en Rolando, desen-

cadena por el divorcio; el divorcio de un amor infinito e intenso hacia su esposa y que, a su vez, lleva una condena ínfima: “¡Porque las ruindades de una mujer bella, te quitan la mujer, pero no su belleza!”. “Porque hay hombres condenados a una enfermedad, a un vicio, a toda una vida en la cárcel y otros, ¡a una mujer!”.

Para superar este infortunio se encuentra con Terelu, una mujer con el corazón como un animal que ama demasiado, quien le ayuda a sobrellevar los deseos de matar a Tatiana, su esposa. “Porque la mejor forma de matar a una mujer no es con una Browning, sino con otra mujer”. Su riqueza descriptiva es capaz de conmover al lector menos experimentado. Pues la custodia compartida, ganada por su exesposa, se compara a “Una pérdida semejante a la de Atahualpa, la noche del 29 de agosto de 1533, en Cajamarca, que me deja sin nada ni nadie en este mundo”.

La novela es rica en aforismos sobre las diferentes formas de amor y la belleza que existe en cada forma. El amor filial, paternal, erótico, etc., “porque el amor humano se parece al de Dios, que nadie lo merece y, a pesar de eso, nos es dado”. De esta forma eleva a la categoría más sublime, la categoría del amor, eliminando la banalidad que lo rodea, pues “los regalos son el amor que desconfía de sí mismo. Y, mientras más caro, menos muestran el amor y más lo que ha costado”.

*La ciudad que te perdió* muestra los extremos humanos entre el co-

razón y la razón, que en las escenas se entrelazan armoniosamente. Las imágenes son descritas a través de recursos irónicos, burlescos, hasta caricaturescos por momentos, lo cual permite que la obra se aleje de la tragedia. Una combinación sensorial que va de la tristeza al júbilo en un parpadeo.

**GLENDIA ANDREA JIMÉNEZ ABARCA**  
UNIVERSIDAD DE LAS ARTES  
GUAYAQUIL, ECUADOR

**GONZALO ZALDUMBIDE,**  
***Ensayos literarios,***  
edición y prólogo  
de Gustavo Salazar Calle,  
Quito, Municipio del Distrito  
Metropolitano de Quito/  
Secretaría de Cultura/  
Centro Cultural Benjamín  
Carrión, 2019 (Colección  
Estudios Literarios  
y Culturales, n.º 9), 515 p.

*Pedimos perdón por reseñar este hermoso libro algo a deshora [...]. Si, como cantó Verlaine, la aburrida y fácil, la humilde vida cotidiana “est une œuvre de choix qui veut beaucoup d’amour” [constituye una elección que exige mucho amor], resulta que los libros hermosos exigen aún más.*

Gonzalo Zaldumbide

No es una imprecisión encabezar esta reseña de *Ensayos literarios* de Gonzalo Zaldumbide a partir del inicio de la que él escribiera acerca de *La senda clara* (1919), de Armando Donoso (460). De hecho, por qué no convenir en que se trata de una feliz coincidencia, si tenemos en cuenta los años de publicación de los títulos señalados. Podríamos reconocer —y acaso celebrar— el retorno de un escritor que, aunque forme parte de la historia literaria ecuatoriana, ha sido tomado en cuenta mucho menos de lo que merece. Esta suerte de resurrección no es una novedad: la novela *El nuevo Zaldumbide* (2019), de Salvador Izquierdo, constituyó ya un intento



reciente de acercamiento a su figura en el que no deja de sorprender, de nuevo, aquella datación coincidente.

Huelga decir que, ante el resurgimiento de una figura tan esencial para la literatura ecuatoriana, su anuncio y un examen previo resultan imprescindibles. Así, el prólogo (9-23), obra del bibliógrafo e investigador Gustavo Salazar Calle, solvente editor también de los títulos contenidos en el volumen, cuidadosa y suficientemente anotados, además de compilador de “la bibliografía de los escritos de Zaldumbide más amplia hasta la fecha” (25), no solo presenta la obra ensayística de Zaldumbide a los nuevos lectores, sino que realiza una suerte de cartografía de su vida y obra, revelando una faceta sorprendente al señalar las relaciones que mantuvo con intelectuales de importancia nacional e internacional. Entre estos últimos cabe mencionar —pero hay muchos más— a Gabriela Mistral, Teresa de la Parra, César Vallejo, Ventura García Calderón y Alfonso Reyes; su trato, además, con figuras nacionales como César E. Arroyo, Remigio Crespo Toral, Medardo Ángel Silva, Alfredo Gangotena y el P. Aurelio Espinosa Pólit —quien tomó como modelo algunos capítulos de la *Égloga trágica* para desarrollar una parte de sus *Dieciocho clases de literatura* (1947)—, nos permite apreciar en Gonzalo Zaldumbide a una figura de ninguna manera aislada de su tiempo y circunstancias, como acaso cierta postura ideológicamente sesgada de su obra pretendió sugerir.

En Zaldumbide es constante el interés y la agudeza que despliega en sus estudios dedicados a los sucesivos movimientos literarios, así como a determinadas obras o autores; pero es especialmente en lo que toca a estos últimos donde Zaldumbide se revela como incansable investigador, minucioso crítico y agudo lector. Los extensos estudios centrados en figuras como Juan Montalvo (369-414), Juan Bautista Aguirre (323-67) —a quien dedicó un trabajo de veinte años— y fray Gaspar de Villarroel (297-322) abren un panorama en el que, en el caso del escritor ambateño, resaltan no solo aquel espíritu polemista, sino también la vigencia de sus comentarios: “Pero sabe todo el mundo que reinando don Gabriel García la prensa ha estado con bozal, enmudecida, bien como el ladrón de casa sabe hacer con el fiel perro, para que de noche no haga ruido” (381). Por otro lado, el estudio de la obra de Juan Bautista Aguirre es apasionante en cuanto señala y examina la magnitud de su obra poética a partir de un análisis de su emblemática “Carta a Lizardo”, poema ahora reconocido gracias al exhaustivo trabajo de recuperación que permitió rescatar esta y otras obras del olvido. Respecto a Gaspar de Villarroel, Gonzalo Zaldumbide nos acerca a una figura cuya virtud radica en su estilo como reacción ante “los alardes y sutilezas gongóricas, o la pedantería equivoquista” (306). Es más, ante esta forma de escritura la obra de Villarroel contribuye con “la soltura ingenua del estilo, tan lejos del en-

crestado cultiparlar como del tanteo (no pocas veces timidez adorable, pero muchas poquedad insípida) de los que entonces llamábanse ingenios legos” (306). Este estudio sobre el padre agustino figuró como prólogo de la edición preparada por el P. Aurelio Espinosa Pólit para la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, además de ser uno de los pocos estudios que contemplan la dimensión literaria de Gaspar de Villarroel.

El trabajo de Zaldumbide responde también a las manifestaciones literarias de su tiempo. Este libro contiene reseñas de obras escritas por autores que, actualmente, forman parte del canon literario; además de significar hallazgos, muestran comentarios de libros en su momento noveles y ahora clásicos. Entre ellos no podemos omitir su breve valoración de *Un hombre muerto a puntapiés*: “Pablo Palacio, joven y talentoso escritor, lleva expresamente hasta el absurdo este gusto por lo excéntrico. Sin embargo, le falta lógica en lo absurdo y su prolijidad a veces inútil contrasta con lo somero de la invención paradójica, mas hay en él fuerza y dones naturales” (448). Algunas reseñas sobrepasan el acercamiento periódico y panorámico, lo que denota una mayor afinidad con algunos escritores. Tal es el caso de Ventura García Calderón, a quien dedica no solo comentarios entusiastas acerca de su estilo y mirada crítica (153-72; 455-60), sino también páginas conmovedoras ante su muerte, la muerte de un amigo (478-84).

Entre las páginas que Zaldumbide dedicara a nuestro continente y

su literatura ha destacado Gustavo Salazar ensayos de corte analítico. La minuciosidad con que Zaldumbide entra al comentario es notable, sobre todo, en el estudio de la prosa de Rodó (111-42). Se muestra desencantado por la llaneza de la doctrina que a muchos encandiló y, más bien, se detiene en su expresión. Para Zaldumbide era deslumbrante la forma que el uruguayo había logrado. Su escritura representaba una increíble modestia que no dejaba de convencer por la aparente austeridad; una “heroica” medianía. Lo cierto es que esta llaneza era enormemente apreciada por Zaldumbide, que lamenta recurrentemente la tendencia nacional —si no latinoamericana— a desplazar lo bello en favor de lo “real”. Es más, no sorprende hallar en el mismo texto varios pasajes con ácidas alusiones a los modernistas, a los neologismos y a lo que él mismo llamaba “falsa profundidad en la vaguedad” (121).

Más adelante, en su “Panorama de la literatura hispanoamericana” (73-93), hace un llamado a considerar cuáles son los reales alcances del legado europeo en la expresión del continente, e incluso deja traslucir un disimulado pesimismo en torno a la posibilidad de una esencia puramente americana. El cosmopolitismo de Zaldumbide irritaría a no pocos contemporáneos suyos —y seguramente nuestros también—, pues él mismo se perfiló como un esteta a quien poco o nada importó una lectura ideológica de la literatura. Se entrevisté esto en su “Bienvenida a Gabriela Mistral” (173-7),

que escribe a propósito de la visita de la poeta a Guayaquil en 1938. El mayor elogio que parece poder atribuirle nuestro autor a la laureada con el Nobel es precisamente la imposibilidad de politizar su lectura, volviéndola “trotskista o leninista” (177).

El tiempo, ya lo hemos señalado, ha sido injusto con el espíritu de la obra crítica de Zaldumbide. No es preciso leerlo en clave eurocentrista, como aparenta a primera vista, sino con ojos generosos para comprender su aspiración a desmenuzar científica, pero apasionadamente, la materia de sus ensayos. Resultará sorprendente para los tradicionales detractores encontrar pasajes extensos en su obra dedicados a la identidad nacional y a su trasfondo histórico. Es el caso del breve “De las letras coloniales y su trascendencia” (95-104), que tiene una refrescante vigencia. Que nos baste únicamente el siguiente extracto para evidenciarlo: “Nuestros colegios, escuelas y universidades, nuestra vida verbal en plazas y corrillos daban a creer que habíamos aprendido a leer y a escribir, tan solo, gracias a ellos [los intelectuales de la Independencia]. Nosotros éramos “nosotros” tan solo desde la emancipación: los de antes eran otros” (102).

Zaldumbide aunó lo mejor del rigor crítico con la prosa cuidada, aunque a ojos contemporáneos peque, tal vez a ratos, de grandilocuente. Su ensayística revela también una ética sobre el quehacer del estudio de la cultura. Entre sus ensayos dedicados a autores y temas

Europeos se aprecia al Zaldumbide que entreteje crítica y voluntad expresiva con maestría. Hacia el final de su ecuánime texto sobre Gabriele D’Annunzio (215-47) encontramos una suerte de *ars decernendi*: nuestro autor traza primero un recorrido por la obra del escritor italiano y destaca su carácter autocomplaciente y vivificante, muy afín, como nota, al *Übermensch* nietzscheano; pero en el momento de juzgar, tras dicha exposición objetiva, Zaldumbide prefiere callar... y recuerda que es labor del crítico únicamente desentrañar la medida en que un autor ha logrado su propia obra. Por un lado, él mismo reconoce que “no tenemos derecho de mostrarnos insatisfechos por no haber hallado aquello que no debíamos buscar” (243), mientras que su conclusión también ilustra la modestia que ha de ser guardada frente a una obra.

Gonzalo Zaldumbide se opuso a la tentación de un juicio apresurado tanto como a la prescripción, que consideraba vicio de nuestras latitudes. Su ensayo a propósito del simbolismo (203-13) da buena cuenta de la razonada crítica que encontraba en una poesía dedicada únicamente a unos pocos iniciados, porque “toda escuela reposa sobre antipatías y simpatías exclusivistas, intolerantes, excesivas” (204). Limitar de esta forma la capacidad creadora del poeta fue para él aniquilar lo esencial de la poesía, pues “no hay Escuelas sino poetas; y en rigor, no hay poetas sino poemas” (213).

Las líneas que tratan asuntos europeos incluyen también un elo-

gio del hoy olvidado Henri Barbusse (249-70) en el que Zaldumbide se dedica con largo aliento a tratar la condición de la existencia, e incluso desliza sutiles alusiones a Unamuno. Estas páginas, que constituyen el extracto de una publicación más extensa en torno al escritor francés, tienen como núcleo la angustia. Se encuentra también en esta sección una benevolente crítica de un libro de viajes por España, obra del hispanista francés Ernest Martinenche (271-7); es de particular interés el alto concepto en que Zaldumbide tiene a los viajeros franceses, quienes viajan mejor en calidad que en cantidad. Cierra lo relativo a autores europeos un estudio sobre la poesía de Jules Supervielle (279-94) y la extrañeza que produce su tendencia a tratar “frívolamente las cosas graves, y gravemente las frívolas” (293).

*Ensayos literarios* es otra muestra del riguroso trabajo a que nos tiene acostumbrados el investigador de las artes, la historia y la literatura ecuatorianas, Gustavo Salazar Calle, autor hasta el presente de diecinueve libros y de una cincuenta de artículos especializados. Esta edición no solo destaca por los textos seleccionados —cabe señalar que aquí se publican por vez primera en español alrededor de quince artículos y reseñas, que Zaldumbide publicó originalmente en francés, vertidos cuidadosamente a nuestro idioma por el filólogo hispanoecuatoriano José María Sanz Acera—, sino también por el importante apartado final que reúne, como ya indicamos, la bibliografía

hasta hoy más completa de Gonzalo Zaldumbide (495-515), resultado de una búsqueda minuciosa e incansable, semejante a la de los espiadores representados por Jean-François Millet y documentados por Agnès Varda. Al igual que ellos, con la fugitiva luz de los últimos minutos de la tarde, inclinados, buscan, encuentran y recuperan, así Gustavo Salazar, movido por una profunda y desinteresada convicción de conocer y compartir, presenta un trabajo de memoria frente al sistemático, diríamos, olvido de nuestra literatura ecuatoriana. Más aún, este libro ofrece una mirada absolutamente nueva hacia el autor de *Égloga trágica*: el hallazgo de aquel crítico literario, académico, pensador y cosmopolita que los ecuatorianos, durante décadas, hemos ignorado.

**PAÚL CEPEDA MIRANDA**

UNIDAD EDUCATIVA LA DOLOROSA

QUITO, ECUADOR

**JUAN JOSÉ POZO PRADO**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

SEVILLA, ESPAÑA

**CHRISTIAN LEÓN,**  
***El oficio de la mirada.***  
***La crítica y sus dilemas***  
***en la era poscine,***  
 Quito, Universidad Andina  
 Simón Bolívar, Sede Ecuador/  
 Editorial El Conejo,  
 2021, 404 p.

La crítica de cine se ha alejado cada vez más del placer genuino para adentrarse en una contemplación a ratos fría del discurso cinematográfico. Difícilmente se encuentran textos que inviten a pensar el cine con fruición, equilibrando al experto con el aficionado, siempre celebrando de manera espontánea ese carnaval de imágenes y sonidos que es el séptimo arte. Pienso en el Guillermo Cabrera Infante de *Un oficio del siglo XX*, en el Andrés Caicedo de *Ojo al cine* o en la Pauline Kael de *Kiss, Kiss, Bang, Bang*. Ya no se hacen críticos como antes, me toca decir usando la frase de un cajón sin fondo. Sin embargo, existe Christian León.

A diferencia de muchos académicos que escriben para ilustrar una teoría o para amoldar un texto a una corriente específica, Christian se preocupó por hacer el levantamiento de una filmografía y se dedicó a escribir sobre títulos en cuya existencia nadie había reparado. Él se las ingenió para que los filmes generen una teoría, y no al revés.

En *El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era poscine*, Christian logra mostrarnos sus tres facetas de manera límpida. Los tres críticos (el periodista, el ensa-

yista y el académico) conviven en estas páginas. Nos queda debiendo, eso sí, textos sobre sus pecados culposos, que son esas series de televisión que no revelaré por el momento.

*El oficio de la mirada* es realmente siete libros, cada uno precedido de un párrafo en el que el autor justifica cada minicorpus. El primero, titulado “Clásicos y modernos”, es un canon personal en el que se pasa revista a trece autores fundamentales de la historia del cine. Celebro la inserción de Sanjinés y Littín en ese top 13.

El segundo libro, “Convenciones y mixturas”, incluye catorce miradas a diversos géneros y subgéneros del cine contemporáneo, incluyendo el *cyber punk*, el *queer cinema* y el *psycho killer*.

El tercer libro, “Cine independiente”, contiene quince comentarios que ayudan a repensar una categoría tan erosionada, ya que la historia del cine nos ha demostrado que lo que se promociona como *indie* disimula la transición de un director o actor hacia el cine dependiente de la industria. Después de concluir esta sección, sigo preguntándome cómo fue que Sam Mendes, Sofía Coppola y Giuseppe Tornatore perdieron su autonomía. No puedes ganar un Óscar y seguir agitando la bandera independentista.

El cuarto libro, titulado “El nuevo canon”, trae los nombres de realizadores fundamentales de nuestra era. Esta sección, más bien, debería llamarse el contracanon, ya que se opone al primer bloque de directores con que se abre el libro. En

tal caso, es el Top 10 personalísimo del autor. Apenas dos de los diez directores son de origen anglosajón, lo que permite un ensanchamiento de horizontes al insertar ocho realizadores del otro lado del hemisferio. En este sentido, todo el libro puede leerse como un atlas o, si se quiere, como una cartografía de cineastas de latitudes no oficiales.

El quinto libro, "Cine latinoamericano", nos ofrece el análisis de quince películas de una categoría histórica bastante problemática. Es imposible hablar ahora de un cine latinoamericano cuando hay tantas expresiones disímiles que podrían reclamar esa etiqueta. En lo personal, prefiero la categoría de Néstor García Canclini "espacio audiovisual latinoamericano". No es gratuito que Christian escoja la película *Roma* como el primer clásico de la era Netflix, pues se trata de un filme hecho con las técnicas del neorealismo italiano bajo los postulados de Solanas, Birri, Sanjinés, Rocha y Gettino.

El sexto libro, "Cine ecuatoriano", nos trae 24 reseñas de películas del último país de la región que obtuvo su Ley de Fomento de la Cinematografía (2006). Es un recorrido por nuestros clásicos de provincia, empezando por *Ratas ratones y rateros* (1999) y concluyendo con *Carlitos* (2015), de José Antonio Guayasamín. Este conjunto debe ser visto como un bosquejo de lo que podría ser una historia del cine nacional firmada por Christian León.

El séptimo libro, "Temas", contiene dieciséis reflexiones sobre

tópicos específicos del audiovisual contemporáneo, desde el cine de autor (una categoría ya caduca en tiempos del poscine) hasta los parámetros de la nueva cinefilia.

Este breve barrido que he hecho a la estructura del libro arroja una luz lateral: estamos ante la biografía de un cinéfilo, al mismo tiempo ante una antología de textos que abarca casi un cuarto de siglo. Por algo se consignan la fecha y la procedencia de los escritos.

Se percibe en los textos más viejos cierta inocencia del crítico que ha querido más o menos explicar cómo funciona un filme, pero sin una pizca de amateurismo en su discurso.

En los textos de data más reciente se revela la presencia del profesor que trata de contextualizar problemas, tendencias, temáticas y corrientes.

Es el gran salto evolutivo: de ser un comentarista al que le importan los aspectos técnicos de un filme pasa a ser el académico al que le interesan los estudios culturales, y busca la forma de que los títulos que estudia se inserten de manera natural en las problemáticas que va identificando.

Dice David Bordwell en su clásico *El significado del filme*: "A pesar de que la mayoría de los ensayistas y académicos insisten en distinguirse de los reseñadores, todos los críticos son criaturas retóricas". En este caso particular, estamos ante un analista cuyas estrategias argumentativas incluyen no solamente los aspectos técnicos de la cinematografía, sino también los procesos

históricos y políticos continentales. Por lo general, los críticos son una especie de voyeristas que demuestran a través de sus textos que se han enamorado de filmes específicos. Christian está en una etapa de su escritura en la que el amor propio ha sido desterrado para dar paso a una objetividad no negociable.

Todos quienes ejercen crítica corren el riesgo de parecer expertos que necesitan presumir cuánto saben sobre cine, o aficionados bien informados que se esfuerzan por redactar una reseña eficiente, o simples *amateurs* que difunden sus pareceres de manera entusiasta. Por suerte, Christian no pertenece a ninguna de esas tres clases.

**MARCELO BÁEZ MEZA**

ESCUELA POLITÉCNICA DEL LITORAL  
GUAYAQUIL, ECUADOR

---

## ÍNDICES

---

*KIPUS: Revista Andina  
de Letras y Estudios Culturales,  
números 41-50*

- Autores
- Artículos
- Reseñas y textos varios



## Índice de autores

- Aillón Valverde, Miguel. **44**: 65-80.  
Albuja, Marialuz. **46**: 163-5.  
Alcívar Bellolio, Daniela. **44**: 117-31.  
Alemán, Álvaro. **47**: 37-54.  
Araujo Sánchez, Diego. **46**: 166-70.  
Arteaga, Juan Carlos. **46**: 55-64.  
Artieda Santacruz, Pedro. **41**: 109-21.  
Astudillo Figueroa, Alexandra. **45**: 140-4.  
Báez Meza, Marcelo. **43**: 143-7. **45**: 127-9. **46**: 149-50. **49**: 41-58. **50**: 211-3.  
Balseca, Fernando. **46**: 7-11.  
Balladares, María Auxiliadora. **44**: 81-95. **45**: 61-70. **48**: 157-68.  
Barrientos, Mónica. **44**: 157-74.  
Bastidas López, Felipe. **46**: 21-34.  
Burgos Jara, Carlos. **47**: 55-69.  
Cárdenas, Eliécer. **42**: 144-5.  
Carta, Massimiliano. **48**: 111-33.  
Carrera Pacheco, María José. **42**: 59-71.  
Cepeda Miranda, Paúl. **50**: 204-8.  
Cevallos González, Santiago. **49**: 71-92.  
Corral, Wilfrido H. **43**: 107-19.  
Correa, Mariagusta. **41**: 11-25.  
Dávila Vázquez, Jorge. **46**: 158-63.  
Del Pilar Ríos, María. **49**: 7-22.  
Duchesne-Sotomayor, Dafne. **48**: 135-45.  
Duchesne Winther, Juan R. **48**: 91-109.  
Espinosa Apolo, Manuel. **43**: 11-41.  
Falconí Trávez, Diego. **44**: 133-55.  
Ferrer, Carlos. **42**: 140-2. **43**: 149-50. **46**: 152-4.

- Figueroa Verdugo, Damsi. **43**: 150-3.  
Florito Mutton, Alan Matías. **50**: 197-201.  
Galarza, Galo. **41**: 135-6. **42**: 7-18. **47**: 7-11.  
Galván, José Luis. **41**: 87-107.  
García Quintero, Felipe. **41**: 130-1. **42**: 153-4. **45**: 95-120.  
González, Carina. **41**: 131-3. **50**: 7-28.  
Grijalva, Juan Carlos. **45**: 19-25.  
Guerrero-Jiménez, Galo. **46**: 151-2.  
Hadatty Mora, Yanna. **48**: 65-89.  
Handelsman, Michael. **47**: 134-6. **49**: 139-43.  
Haro Zambrano, José Miguel. **49**: 93-119.  
Huamán, Carlos. **50**: 55-82.  
Iwasaki, Fernando. **43**: 147-8.  
Izquierdo, Salvador. **41**: 142-3.  
Jiménez Abarca, Glenda Andrea. **50**: 202-4.  
Landázuri, Andrés. **50**: 81-102.  
Lasso Rocha, Edison. **41**: 45-61. **45**: 83-94.  
Linares Simancas, Juan José. **42**: 142-4.  
López Alfonso, Francisco José. **41**: 125-9.  
Macías Barrés, David. **47**: 71-83.  
Macías, Adolfo. **47**: 131-3.  
Marín Lara, Karina. **44**: 33-47.  
Medina, Manuel. **45**: 44-59. **47**: 93-105.  
Molano Nucamendi, Horacio. **45**: 123-6.  
Merchán Barros, Myriam. **46**: 65-88.  
Moret, Marlene. **47**: 107-26.  
Montenegro, Fernando. **50**: 165-85.  
Mussó, Luis Carlos. **45**: 129-30. **46**: 133-45.  
Ortega Caicedo, Alicia. **43**: 43-60. **44**: 175-84. **45**: 27-41. **47**: 134-6. **50**: 189-94.  
Ortiz Prado, Alexander. **49**: 153-79.  
Osorno, Dalton. **47**: 137-8.  
Pineda Franco, Adela. **49**: 192-4.  
Ponce Padilla, Gabriela. **44**: 49-64. **47**: 129-31.  
Pozo Prado, Juan José. **50**: 194-6; 204-8.  
Ramos, Julio. **48**: 149-55.  
Reyes Calderón, Jaime Ricardo. **43**: 85-103.  
Rivas Iturralde, Vladimiro. **49**: 183-8.  
Rivero, Giovanna. **43**: 153-5.  
Ribeyro Rosas, J. **49**: 197-9.

- Robalino, Vicente. **42**: 73-87; 154-6. **43**: 61-72. **50**: 105-17.  
Rodrigo Mendizábal, Iván. **41**: 137-41. **42**: 21-58.  
Rodríguez Calle, James. **46**: 35-53.  
Rogers, V. Daniel. **47**: 85-92. **49**: 194-6.  
Rubio Casanova, Santiago. **41**: 65-85. **46**: 89-109.  
Salazar Calle, Gustavo. **46**: 155-8.  
Saraceni, Gina. **48**: 24-46.  
Schlenker, Alex. **50**: 29-54.  
Serrano Albuja, Alba Naneth. **43**: 121-39.  
Serrano Sánchez, Raúl. **43**: 63-81. **45**: 71-80.  
Sigüenza, Roy. **47**: 144-5.  
Sinardet, Emmanuelle. **49**: 25-40.  
Sotomayor Milleti, Aurea María. **48**: 47-64.  
Suárez Pomar, Magdalena. **50**: 117-36.  
Terán Ávalo, Sebastián. **46**: 111-30.  
Toledo-Keyser, Eugenia. **49**: 189-91.  
Roberts-Camps, Traci. **50**: 139-64.  
Ubidia, Abdón. **41**: 134.  
Valencia, Leonardo. **42**: 109-33.  
Vásquez, Carlos. **42**: 137-9. **45**: 134-9.  
Vela Hidalgo, Alejandra. **42**: 89-108. **47**: 21-36.  
Velásquez Guzmán, Mónica. **42**: 146-8.  
Vera de Gálvez, Cecilia. **45**: 131-4.  
Walsh, Catherine. **45**: 11-7.  
Zapata, Cristóbal. **42**: 149-52.

## Índice de artículos

- “Cadáveres”: la puesta en escena de una memoria doliente. **41**: 27-43.
- “El Buscapié” o el casticismo del Montalvo. **41**: 87-107.
- “Otros mundos idénticos soñaban”. Del pensamiento propio, la autorreparación y las sensibilidades insurgentes. **49**: 153-79.
- A Michael Handelsman: pensador-hacedor-escritor de afán intercultural y de-colonial. **45**: 11-7.
- Acercamiento a la incidencia del régimen poético de la Regeneración en la representación de la sonoridad literaria colombiana a finales del siglo XIX. **46**: 35-53.
- Antonio Alvares de Azevedo: fractura la voz poética masculina durante la conformación de la nación en Latinoamérica. **41**: 109-21.
- Aproximaciones a la poesía quechua peruana. **50**: 55-82.
- Apuntes sobre el pirandelismo ecuatoriano. **47**: 55-69.
- Atrás del pensamiento, el mero existir: Clarice Lispector (1920-1977) y la vida como pura inmanencia. **48**: 13-24.
- Cachorros en *Los perros románticos*. La representación de juventud en la poesía de Roberto Bolaño. **45**: 83-94.
- Carmen Berenguer, Gabriela Cazón Cámara, Diamela Eltit y Samanta Schweblin. **48**: 47-64.
- Cartografías espaciales y estéticas corporales en Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane y Diamela Eltit. **44**: 157-74.
- César Dávila Andrade, la noche y la bohemia quiteña. **43**: 11-41.
- César Dávila Andrade: entre el poeta-sujeto y el sujeto empírico. **43**: 63-81.
- César Dávila Andrade: la sorprendente ambivalencia de su mirada. Narrar lo incorpóreo, la pavorosa intimidad humana y la imperecedera ternura. **43**: 43-60.
- Cómo ser un sujeto perfecto de su majestad. Un análisis a partir del concepto de edad y juventud en textos jurídicos y poéticos de la Colonia. **41**: 45-61.

- Confesión, culpa y penitencia: construcciones de la alteridad. Una lectura a “La tercera orilla del río”. **41**: 11-25.
- Crítica del lenguaje en la poesía hispanoamericana. Estudio del período modernista. **45**: 95-120.
- Cuando los lugares dirimidos hablan: precariedad en la obra de Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica, afecto en *Las horas claras* de Jacqueline Goldberg. **48**: 24-46.
- De cuerpos-territorio y disidentificaciones lesboeróticas. Las encrucijadas subjetivas en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro. **44**: 133-55.
- El Cenáculo ecuatoriano Dada de Portoviejo. **49**: 93-119.
- El cholo costeño más allá de la literatura. **47**: 71-83.
- El género y la interseccionalidad en las cineastas ecuatorianas Viviana Cordero y Tania Hermida. **50**: 139-64.
- El hombre de las ruinas*: la primera novela fantástica del Ecuador. **42**: 21-58.
- El laberinto en la poesía de Iván Carvajal. **46**: 133-45.
- El legado cosmopolita de Michael Handelsman. **45**: 19-25.
- El mundo es ancho y de muchas: desajuste del cuerpo femenino en la narrativa de viaje de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI. **48**: 65-89.
- El no saber la palabra precisa según *La muerte feliz* de William Carlos Williams, de Marta Aponte. **48**: 135-45.
- El poeta Belano alecciona a los maestros. **49**: 41-58.
- En el centenario de la muerte de Medardo Ángel Silva. **46**: 7-11.
- En el centenario de Mario Benedetti. **47**: 7-11.
- Ernesto Cardenal: “La poesía es el camino”. **49**: 7-22.
- Fantasías primitivas que regresan. Lo siniestro de *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers. **50**: 7-28.
- Feminización del viaje del héroe en “Capítulo dos chapéus”. **42**: 89-108.
- Giovanna Rivero, pensar con la Jovencita terrible y la esquizogamia en la nueva narrativa sudamericana. **48**: 91-109.
- José de la Cuadra, intelectual poliédrico: entre literatura y política. **47**: 107-26.
- Juan Montaña Escobar: el *jazzmann* de Black Lives Matter y su *son* de los 8 minutos 46 segundos. **49**: 123-52.
- La abyección de lo femenino como amenaza a Dios en “La mirada de Dios” de César Dávila Andrade. **47**: 21-36.
- La capoeira y la música de protesta: mimesis solidaria en favor de la educación. **46**: 89-109.
- La Casa Verde: consecuencia de la necesidad de “habitar”. **42**: 59-71.
- La evocación de la infancia en la poesía de César Dávila Andrade y Aurelio Arturo: entre la desmesura del espacio y la presencia gratificante de la naturaleza. **43**: 61-72.

- La geografía cultural de Luis A. Martínez: espacios e identidad. **49**: 25-40.
- La imaginación en el espacio urbano en la narrativa de Luis Aguilar-Monsalve. **47**: 85-92.
- La ironía en la antipoesía de Nicanor Parra. **43**: 85-103.
- La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza. Cuerpos desmembrados y de(s)generamiento o instrucciones para leer una novela. **44**: 13-31.
- La representación icónico-alegórica de lo sobrenatural en siete cuentos de aparecidos del Ecuador. **50**: 103-15.
- La vida de Paul, la obra de Diego: literatura de exilio en las manos de Paul Engel y Diego Viga. **50**: 29-54.
- Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea*, de Gabriela Ponce Padilla. **48**: 157-68.
- Las vanguardias artísticas y su deseo: oscilación estética de la contradicción. **46**: 111-30.
- Linaje, territorio e imagen en *Ramal* de Cynthia Rimsky. **44**: 117-31.
- Lo sagrado y lo profano en la poesía de Ivonne Gordon. **47**: 85-92.
- Los cholos-perros: lo grotesco en los cuentos cholos de Ecuador. **41**: 65-85.
- Los conceptos clásicos de mimesis y verdad como categorías de análisis en *La caverna de las ideas*. **46**: 65-88.
- Los cuentos de Guerra y su divergencia: La Lopre, *Memoria de una presa política 1975-1979*. **49**: 59-69.
- Los manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo. **42**: 109-33.
- Mátate, Débil, Precoz*: derivas del lenguaje en la trilogía de Ariana Harwicz. **44**: 49-64.
- Metaficción y novela gráfica ecuatoriana: el caso de *El ejército de los tiburones martillo* (2019) de Fabián Patinho. **47**: 37-54.
- Michael Handelsman: crítico desde y hacia la mitad del mundo. **45**: 44-59.
- Michael Handelsman: estudioso, archivero y crítico de la prosa literaria escrita por mujeres en Ecuador. **45**: 27-41.
- Michael Handelsman: lector de Benjamín Carrión. **45**: 71-80.
- Michael Handelsman: pionero en los estudios de la literatura afroecuatoriana. **45**: 61-70.
- Mitos y utopías en las novelas *Nuestro pan* y *Don Goyo*. **42**: 73-87.
- Mujeres como islas: la herencia cultural y religiosa afrocaribeña en las obras de Mayra Santos Febres, Wendy Guerra y Rita Indiana. **48**: 111-33.
- Nefando* de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible. **44**: 175-84.
- Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción en la obra de Margarita García Robayo. **44**: 33-47.

- Rapiña y (des)politización de cuerpos marginalizados y feminizados en tres relatos del realismo social ecuatoriano. **49**: 71-92.
- Relatos salvajes: animalidad y migrancia en *Nombres y animales* de Rita Indiana. **44**: 65-80.
- Rodó-Montalvo: paradigmas intelectuales del siglo XIX. **42**: 7-18.
- Sintaxis de la violencia. **46**: 55-64.
- Sobre el poder de la literatura. La obra de Laura Alcoba y otras producciones artísticas de hijos de militantes en la Argentina. **44**: 97-116.
- Sobre el tiempo en Mimesis: Ricoeur entre San Agustín y Martin Heidegger. **46**: 21-34.
- Sumar* de Diamela Eltit: el excedente radical de la ficción. **48**: 149-55.
- Trabajar el fragmento, ser la ruina. Lectura de un tríptico en *Antropofaguitas* de Gabriela Ponce Padilla. **44**: 81-95.
- Traducción y equivalencia. José María Arguedas (1966) y Gerald Taylor (1987) frente al *Manuscrito de Huarochirí*. **50**: 119-38.
- Un principio definitivo para una crítica contemporánea. **43**: 107-19.
- Una sensibilidad transcultural como *topic* en “Good-by Lola” de Jorge Enrique Adoum. **43**: 121-39.

## Índice de reseñas y textos varios

- Alice Lovell Kellogg. Viajera. Memorias de una neoyorquina en el Ecuador de principios del siglo XX. Portovelo, 1916-1928.* **47:** 144-5.
- Andinismo en la azotea*, poemario de Sandra de la Torre Guarderas. **46:** 163-5.
- Antología bilingüe del cuento ecuatoriano de inicios del siglo XX*, Luis Aguilar Monsalve, ed. **42:** 154-6.
- Ciudad Jenga*, novela de Efraín Villacís. **50:** 194-6.
- Complejo*, novela de Santiago Vizcaíno. **42:** 149-52.
- Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez Meza. Crítica revisada, ensayos de Wilfrido H. Corral.* **41:** 125-9.
- Confesión*, novela de Martín Kohan. **50:** 197-202.
- Contra la lectura*, ensayo de Mikita Brottman. **46:** 152-4.
- Danza de fantasmas*, cuentos de Jorge Dávila Vázquez. **46:** 166-70.
- Diosas prestadas*, poemario de Ivonne Gordon. **49:** 189-91.
- Duración del esfumato*, poemario de Dalton Osorno. **45:** 127-9.
- Ecuador en corto. Antología de relatos ecuatorianos actuales*, Carlos Ferrer, ed. **49:** 197-9.
- El biznieto cimarrón de F. Dzerzhinsky*, novela de Juan Montaña Escobar. **47:** 139-43.
- El buen ladrón*, novela de Marcelo Báez Meza. **47:** 137-8.
- El cóndor de Pere-Lachaise*, cuentos de Fernando Iwasaki. **47:** 131-3.
- El Hogar*, novela de José Henríque. **49:** 192-4.
- El lobo*, novela de Sandra Araya. **41:** 134.
- El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era poscine*, ensayo de Christian León. **50:** 211-3.
- El regreso y otros relatos*, de Calvert Casey. **41:** 131-3.
- El silenciero*, novela de Antonio Di Benedetto. **41:** 135-6.
- El trópico de Hegel*, novela de Cristian Mitelman. **43:** 153-5.



- En caso de emergencia, (no)rompa el vidrio*, novela de Marialuz Albuja. **43**: 147-8.
- Ensayos literarios*, de Gonzalo Zaldumbide. Edición y prólogo de Gustavo Salazar Calle. **50**: 204-8.
- Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX. Filiaciones y memoria de la crítica literaria*, ensayo de Alicia Ortega Caicedo. **45**: 140-4.
- Hoteles del silencio*, novela de Javier Vásconez. **41**: 137-41.
- If Winter Comes: Microrrelatos*, de Luis Aguilar Monsalve. **49**: 194-6.
- La ciudad que te perdió*, novela de Carlos Carrión. **50**: 202-4.
- La escalera de Bramante*, novela de Leonardo Valencia. **49**: 183-8.
- La hoguera huyente*, novela de Abdón Ubidia. **47**: 129-31.
- La sonrisa hueca del señor Horudi*, novela de Efraín Villacís. **46**: 155-8.
- La vida exterior. Jardines Lewis Carroll*, novela y cuentario de Carlos Vásconez. **41**: 142-3.
- Levitaciones*, cuentos de Solange Rodríguez Pappe. **46**: 149-50.
- Lo que ayer parecía nuestro*, cuentos de Raúl Serrano Sánchez. **42**: 144-5.
- Magia cruda*, de Paul Alexander. **43**: 149-50.
- Miguel Riofrío. El hombre y el escritor*, ensayo de Hernán Rodríguez Castelo. **46**: 151-2.
- Nefando*, novela de Mónica Ojeda. **42**: 137-9.
- Niños de agua*, relato de Sandra de la Torre Guarderas. **47**: 134-6.
- Nunca más Amarilis*, novela de Marcelo Báez Meza. **45**: 131-4.
- Objects in mirror are closer than they appear*, poemario de Javier Rivera. **45**: 129-30.
- Para la gestación del cansancio*, poemario de Edison Lasso Rocha. **46**: 158-63.
- Perfil 20*, poemario de Jacqueline Goldberg. **42**: 142-4.
- Personal e intransferible*, poemario de Jorge Dávila Vázquez. **41**: 130-1. **42**: 153-4.
- Siega*, poemario de Felipe García Quintero. **42**: 146-8.
- Teoría del manglar*, novela de Luis Carlos Mussó. **45**: 134-9.
- Todo eso*, ensayo y fotografías de Pascal de Neufville y Flora de Neufville. **50**: 189-94.
- Tormenta de arroz*, relato de Sandra de la Torre Guarderas. **43**: 150-3.
- Tríptico de la ciudad. Ciudad pretextó*. **42**: 140-2.
- Un animal parecido al desco*, poemario de vicente Robalino. **45**: 123-6.
- Un pianista entre la niebla*, novela de Raúl Serrano Sánchez. **43**: 143-7.

## C O L A B O R A R O N en el presente número de *KIPUS*

**Carina González.** Argentina. Vive en Buenos Aires y trabaja en la Universidad Nacional de San Martín, en el Laboratorio de Investigaciones en Ciencias Humanas. Es investigadora adjunta en el Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnica dentro del área de literaturas y vanguardia. Ha publicado artículos en revistas académicas internacionales sobre escrituras migrantes, exilio y bilingüismo. Actualmente sus temas de interés se centran en los estudios de género, la narrativa de mujeres y la tradición del modernismo anglosajón en América Latina. En sus últimas publicaciones internacionales analizó las poéticas de Leandro Katz, Calvert Casey, Armonía Somers y Fina Warschaver. Ha editado el libro *Peronismo y representación* (Buenos Aires: Final Abierto, 2015).

**Carlos Huamán López.** Peruano. Doctor en Literatura y doctor en Antropología; maestro en Estudios Latinoamericanos. Es investigador del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI), nivel I. Ha impartido seminarios, conferencias y ponencias sobre literaturas en lenguas originarias y español, en Sudamérica, Centroamérica, Asia y Europa. Es autor de diversos libros como *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno* (2015); *Atuqkunapa pachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno* (2010); *Pachachaka. Puente sobre el mundo: Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* (2004) y otros.

**Andrés Landázuri Suárez.** Ecuatoriano. Licenciado en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, magíster en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (en convenio

con la UNED, España) y doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E). Ha publicado los libros *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra* (2011) y *Espejo, el ilustrado* (2011), además de algunos artículos de crítica literaria en diversas revistas dentro y fuera del país. Autor de los poemarios *El final de los días* (2014) y *Diario de piedras* (2018), además de coautor de la publicación digital de crónicas *Sudamérica a pedal. Memorias de un viaje en bicicleta* (2011). Actualmente trabaja como profesor en la Universidad de las Artes (Guayaquil), en donde coordina la carrera de Literatura y dicta cátedras de literatura ecuatoriana y latinoamericana.

**Fernando Montenegro.** Ecuatoriano. Licenciado en Relaciones Internacionales con un *minor* en Literatura Latinoamericana por la Universidad San Francisco de Quito (2009). Maestro en Literatura Latinoamericana (2011) y Letras Modernas (2017) por la Universidad Iberoamericana de México. Académico invitado por la Universidad de Duke. Ha sido docente en la Universidad San Francisco de Quito y en la Universidad UTE; director editorial de la Universidad de las Artes (2017-2019). Autor de varios artículos de crítica literaria en las revistas *Crítica* (BUAP), *Recodo.sx*, entre otras. Coautor del libro *Poder y resistencia en la literatura latinoamericana* (2019). Actualmente es docente e investigador en la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes del Ecuador y director editorial de la revista *F-ILIA*, del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes.

**Vicente Robalino.** Ecuatoriano. Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), doctor en Literatura y máster en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Licenciado en Ciencias Públicas y Sociales y abogado por la Universidad Central del Ecuador. Profesor principal, titular de la Escuela de Lengua y Literatura de la PUCE, coordinador de la Maestría en Literatura, con mención en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana de la PUCE. Profesor invitado de la UASB-E. Presidente de la Comisión del Congreso Internacional de Literatura: memoria e imaginación de América Latina y el Caribe (por los derroteros de la oralidad y la escritura) (2014-2017). Miembro de dos redes nacionales de investigación: la Red de Pedagogía para la Enseñanza de la Lengua y la Literatura y la Red de Escritura Académica. Ha participado como ponente en varios congresos nacionales e internacionales sobre Lengua y Litera-

tura (desde 2008 hasta la fecha). Como escritor ha publicado ocho poemarios y dos libros de ensayos. Ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales.

**Traci Roberts-Camps.** Profesora de español y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas en University of the Pacific en California. Sus áreas de especialización incluyen cineastas latinoamericanas, literatura latinoamericana del siglo XX y novelistas mexicanas. Autora de los libros *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives* (2017, University of New Mexico Press) y *Gendered Self-Consciousness in Mexican and Chicana Women Writers: The Female Body as an Instrument of Political Resistance* (2008, Edwin Mellen Press). Ha publicado ensayos sobre varias cineastas latinoamericanas como Marisa Sistach, Dana Rotberg, María Novaro, Claudia Llosa, Alicia Scherson y Lucía Puenzo; y estudios sobre las novelistas Rosario Castellanos, Cristina Rivera Garza y Bárbara Jacobs.

**Alex Schlenker.** Ecuatoriano. Doctor en Estudios Culturales. Investigador, artista audiovisual y traductor. Docente del Área de Letras y Estudios Culturales de la UASB-E, en el campo de las visualidades, los estudios culturales, el cine y la literatura.

**Magdalena Suárez Pomar.** Peruana. Prepara su tesis de licenciatura sobre los artículos que José María Arguedas publicó en el diario *La Prensa* de Argentina. Actualmente es egresada de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Integra el Comité Editorial de la revista *Entre caníbales* e investigadora adscrita al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Además, es cofundadora de Ediciones Achawata, donde se reeditó el libro *Huillca. Habla un campesino peruano* de Hugo Neira. Sus temas de investigación son los circuitos intelectuales y editoriales de inicios del siglo XX en el Perú, las nociones de traducción y oralidad en José María Arguedas, las agendas programáticas de las revistas peruanas de vanguardia y las representaciones discursivas del indigenismo.

## NORMAS PARA COLABORADORES

*KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES* aplica el subsistema de referencias autor-año (SRAA) y los criterios de citación del *Manual de estilo* de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), 5.ª ed., 2018 (adaptación del *Manual de Chicago*), en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no normalicen lo observado por el *Manual de estilo* de la UASB-E, no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación del *Manual de estilo* que se indican en la presente guía. El idioma de la revista es el castellano.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor o autora debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas: «raul.serrano@uasb.edu.ec», «paola.ruiz@uasb.edu.ec»; o través de la plataforma OJS: «<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>».

– <i>KIPUS: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales</i>	– <i>KIPUS: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales</i>
Corporación Editora Nacional	Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Código postal: 170523	Área de Letras y Estudios Culturales
Quito, Ecuador	Código postal: 170525
	Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación serán notificadas a la dirección proporcionada por el autor o autora.
- Luego del título del artículo se debe incluir: nombre y apellido/s del autor o autora y su filiación académica. En caso de no tenerla, anotar que es “investigador o investigadora independiente”; la ciudad y país a la que corresponde su filiación académica o lugar de residencia; el correo personal o institucional y el Código ORCID (indispensable). Si no lo tiene, se puede acceder al mismo a través del siguiente link: <https://orcid.org/register>.
- Los artículos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor o autora (de 100 a 150 palabras).
- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor o autora declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la UASB-E, manteniendo su derecho de autoría. Si el autor o autora ha propuesto el mismo texto a otra publicación, deberá notificárselo al editor.

- Los artículos propuestos para la sección *Legados* (destinada a celebrar a autores y autoras y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4750 palabras; los de *Crítica* 7260 palabras, incluidas las notas a pie de página y la lista de referencias. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra Times New Roman, 12 puntos, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección *Reseñas* no deben sobrepasar las 1650 palabras.

### Guía editorial

- Para las citas y lista de referencias se seguirán los criterios del SRAA del *Manual de estilo* (2018) de la UASB-E, al que se puede acceder en [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec).
- Las palabras en otros idiomas deben aparecer en letra itálica o cursiva.
- La primera vez que se utilice siglas o acrónimos, debe ir entre paréntesis después de la fórmula completa.
- No se utilizarán expresiones de origen latino que en otros sistemas se emplean para resumir la información bibliográfica, tales como “ibíd.”, “ídem”, “id.”, “loc. cit.” y “op. cit.”. Sin embargo, dentro del paréntesis se pueden añadir pequeños comentarios de corte editorial e incluso de contenido, siempre y cuando se los separe con un punto y coma (;) de los datos bibliográficos.
- Sobre imágenes, mapas, cuadros, gráficos, figuras y tablas:
  - Deberán incorporarse en el texto de forma ordenada.
  - Deberán contener fuentes de referencia completas.
  - Cada uno contará con un título y un número de secuencia. Ejemplo: Tabla 1. Nombre de la tabla.
  - El texto en las tablas deberá estar en interlineado sencillo, fuente Times New Roman en 10 puntos y las notas al pie de la tabla en 9 puntos.
  - Los gráficos deberán enviarse de forma separada en cualquier formato legible estándar (indicar el formato), siempre que en el texto se mencione la ubicación sugerida por el autor o autora. Para asegurar la calidad final el autor hará llegar al editor un archivo digital con alto nivel de resolución (en CD, USB u otra forma de archivo). Si fueron elaboradas en un programa estadístico deberán acompañarse de un PDF generado directamente por el programa.

*Kipus* se reserva el derecho de realizar la corrección de estilo y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

La revista no mantiene correspondencia sobre los artículos enviados a su consideración, limitándose a transferir el dictamen de sus lectores en un tiempo no menor de ocho meses. Igualmente, señalará a los autores y autoras una fecha probable de publicación.

La publicación de artículos y reseñas en *Kipus* no otorga derecho a remuneración alguna.

## UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

César Montaña Galarza  
RECTOR

Fernando Balseca  
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Toledo N22-80 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 322 8088 • Fax: (593 2) 322 8426  
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

## CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983)  
FUNDADOR

Simón Espinosa  
PRESIDENTE

Luis Mora Ortega  
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2021  
Roca E9-59 y Tamayo • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558, 256 6340 • Fax: ext. 12  
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## SUSCRIPCIÓN ANUAL (dos números)

**Precio: USD 33,60**

	Flete	Precio suscripción
Ecuador	USD 6,04	USD 39,64
América	USD 59,40	USD 93,00
Europa	USD 61,60	USD 95,20
Resto del mundo	USD 64,00	USD 97,60

Dirigirse a:

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES  
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL  
Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558  
Fax: ext. 12; ventas@cenlibrosecuador.org  
www.cenlibrosecuador.org

## CANJE

Se acepta canje con otras  
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:

CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA  
UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094  
Fax: (593 2) 322 8426  
biblioteca@uasb.edu.ec  
www.uasb.edu.ec

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Traci **ROBERTS-CAMPS**

El género y la interseccionalidad en las cineastas  
ecuatorianas Viviana Cordero y Tania Hermida

Fernando **MONTENEGRO**

Para una hermenéutica de La Frontera

## RESEÑAS

Alicia **ORTEGA CAICEDO**

*Todo eso*, ensayo y fotografías de Pascal  
de Neufville y Flora de Neufville

Juan José **POZO PRADO**

*Ciudad Jenga*, novela de Efraín Villacís

Alan Matías **FLORITO MUTTON**

*Confesión*, novela de Martín Cohan

Glenda Andrea **JIMÉNEZ ABARCA**

*La ciudad que te perdió*, novela de Carlos Carrión

Paúl **CEPEDA MIRANDA** y Juan José **POZO PRADO**

*Ensayos literarios*, de Gonzalo Zaldumbide

Marcelo **BÁEZ MEZA**

*El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era poscine*,  
ensayo de Christian León



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

30 años



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

**KIPUS**  
REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

