

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES



59

I SEMESTRE  
2026

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

## TRIBUTO

*Pablo SALGADO JÁCOME*

Iván Oñate: anatomía de un poeta en el país  
de las tinieblas

## CRÍTICA

*Álvaro BOADA NORIEGA*

Estrategias de reconversión en la revista *Kuntur* (1928)

*Hans JIMÉNEZ COELLO*

Juego de demiurgos en *Maldeojo*,  
de Huilo Ruales Hualca

*Christian Eduardo SILVA SAMANIEGO*

La cuentística de Pablo Palacio: una respuesta literaria  
al fenómeno existencial lingüístico

*Pablo JARAMILLO-REINOSO*

La utopía de la identidad nacional en *Le dedico mi  
silencio* (2023): música, literatura y el fracaso  
del mestizaje cultural

*Christian LONDOÑO*

El futuro oscuro latinoamericano en *Angelus Hostis*  
y *Policía del Karma*

# KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

NÚMERO 59, ENERO-JUNIO 2026  
ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

DIRECTOR: Fernando Balseca

EDITOR: Raúl Serrano Sánchez [raul.serrano@uasb.edu.ec](mailto:raul.serrano@uasb.edu.ec)

**COMITÉ EDITORIAL:** Carolina Andrade F. (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil), Cecilia Ansaldi B. (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil), Marcelo Báez M. (Escuela Superior Politécnica del Litoral), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos G. (UASB-E), Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires), Fernando Iwasaki C. (Universidad de Loyola), 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), Emmanuelle Sinardet (Université Paris Nanterre), Galo Alfredo Torres (Universidad de Cuenca), Leonardo Valencia A. (UASB-E), María Augusta Vintimilla (Universidad de Cuenca).

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

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: [raul.serrano@uasb.edu.ec](mailto:raul.serrano@uasb.edu.ec) / [paola.rui@uasb.edu.ec](mailto:paola.rui@uasb.edu.ec)

GESTIÓN DEL OPEN JOURNAL SYSTEMS (OJS) Y PROCESO DE INDEXACIÓN DE REVISTAS ACADÉMICAS DE LA UASB-E:  
Annamari de Piérola (jefa de Publicaciones) y Judith Pérez.

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega. DIAGRAMACIÓN: Margarita Andrade R. CORRECCIÓN: Grace Sigüenza.

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. ARTE, Edwin Navarrete. IMPRESIÓN: Marka Digital,  
Av. 12 de Octubre N21-247 y Carrión, Quito.

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, fundada en septiembre de 1993, es una publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y la Corporación Editora Nacional, a cargo del Área de Letras y Estudios Culturales. 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 en forma bianual.

*Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* está incluida en los siguientes índices: CLASE, Dialnet, Dimensions, DOAJ, EBSCO, ERIH PLUS, el Catálogo 2.0 de Latindex y LatinREV. Desde mayo de 2014, es miembro fundador de LATINOAMERICANA, Asociación de Revistas Académicas de Humanidades.

Para la sección 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>

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

Toledo N22-80, Quito, Ecuador  
Código postal: 170525. Teléfono: (593 2)  
322 8085, 322 8088. Fax: (593 2) 322 8426  
[www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

Toledo N22-80, edif. Manuela Sáenz, 2.º piso,  
Quito, Ecuador. Código postal: 170525  
Teléfono: 099 502 2778  
[www.cenlibrosecuador.org](http://cenlibrosecuador.org)

# KÍPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## TRIBUTO

PABLO SALGADO JÁCOME 7

Iván Oñate: anatomía de un poeta en el país de las tinieblas

## CRÍTICA

ÁLVARO BOADA NORIEGA 27

Estrategias de reconversión en la revista *Kuntur* (1928)

HANS JIMÉNEZ COELLO 41

Juego de demiurges en *Maldeojo*, de Huilo Ruales Hualca

CHRISTIAN EDUARDO SILVA SAMANIEGO 63

La cuentística de Pablo Palacio: una respuesta literaria  
al fenómeno existencial lingüístico

PABLO JARAMILLO-REINOSO 85

La utopía de la identidad nacional en *Le dedico mi silencio* (2023):  
música, literatura y el fracaso del mestizaje cultural

CHRISTIAN LONDOÑO 109

El futuro oscuro latinoamericano en *Angelus Hostis* y *Policía del Karma*

PEDRO MARTÍN FAVARON PEYÓN 127

Los nudos de Garcilaso: *kipu* y escritura  
en los *Comentarios reales* (siglo XVII)

- GROVER LEÓN CAMACAS E ISIS FIORELLA CÓRDOVA MOSCOSO** 151  
La representación de la transición ideológica en un Ecuador alfarista  
a través del protagonista de *A la Costa* (1904), de Luis A. Martínez

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

- WILMER MIRANDA CARVAJAL** 177  
Cartografías del *ciborgcrip* y la geopolítica del imperio  
de la mirada en América Latina

## COLABORADORES 195

# KÍPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS  
Y ESTUDIOS CULTURALES

## TRIBUTE

- PABLO SALGADO JÁCOME 7  
Iván Oñate: Anatomy of a Poet in the Land of Shadows

## CRITIC

ÁLVARO BOADA NORIEGA	27
Reconversion Strategies in <i>Kuntur Magazine</i> (1928)	
HANS JIMÉNEZ COELLO	41
Game of Demiurges in <i>Maldeojo</i> , by Huilo Ruales Hualca	
CHRISTIAN EDUARDO SILVA SAMANIEGO	63
The Short Fiction of Pablo Palacio: A Literary Response to the Existential-Linguistic Phenomenon	
PABLO JARAMILLO-REINOSO	85
The Utopia of National Identity in <i>Le dedico mi silencio</i> (2023): Music, Literature, and the Failure of Cultural Mestizaje	
CHRISTIAN LONDOÑO	109
The Dark Latin American Future in <i>Angelus Hostis</i> and <i>Policía del Karma</i>	
PEDRO MARTÍN FAVARON PEYÓN	127
The knots of Garcilaso: <i>Kipu</i> and Writing in <i>Comentarios Reales</i> (XVII century)	

<b>GROVER LEÓN CAMACAS AND ISIS FIORELLA CÓRDOVA MOSCOSO</b>	151
The Representation of the Ideological Transition in Alfaro's Ecuador Through the Protagonist of <i>A la Costa</i> , by Luis A. Martínez	

## FROM THE CONTEMPORARY SCENE

<b>WILMER MIRANDA CARVAJAL</b>	177
Cartographies of the <i>Cyborgcrip</i> and the Geopolitics of the Empire of the Gaze in Latin America	

## COLLABORATORS 195

---

**T R I B U T O**

---



## Iván Oñate: anatomía de un poeta en el país de las tinieblas

Iván Oñate: Anatomy of a Poet  
in the Land of Shadows

**PABLO SALGADO JÁCOME**

Investigador independiente  
Quito, Ecuador  
[pablosalgadoj@gmail.com](mailto:pablosalgadoj@gmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0007-7833-9978>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.1>

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2025  
Fecha de revisión: 15 de octubre de 2025  
Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2025  
Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## **RESUMEN**

Iván Oñate es, sin duda, una de las voces más importantes de la poesía ecuatoriana e iberoamericana. A través de una relación vivencial, compartida durante años, el autor realiza un recorrido por la vida y obra del poeta; por su pensamiento y su forma de concebir el ejercicio literario. Un acercamiento a su poesía y a su narrativa; a sus ideas, a los autores que marcaron su obra, y también a sus referentes culturales como el cine y la música. Además, un breve análisis de cada uno de los libros que publicó en Ecuador y otros países, que fueron amasando no solo fieles lectores, sino también el favor de la crítica. Su repentina partida, en septiembre de 2025, nos deja un legado literario valioso, profundo y vital.

**PALABRAS CLAVE:** Ecuador, poesía, cuento, Borges, tango, docencia, nada, vacío, hacha, muerte, universidad, crítica.

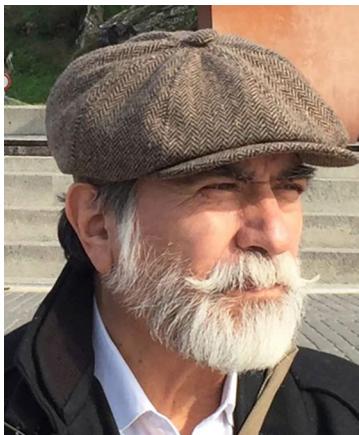
## **ABSTRACT**

Iván Oñate is, without a doubt, one of the most important voices in Ecuadorian and Ibero-American poetry. Through a lived and long-shared relationship, the author offers a journey through the life and work of the poet—his thought and his way of conceiving the literary craft. This work provides an approach to his poetry and narrative, to his ideas, to the authors who shaped his writing, and to his cultural references such as cinema and music. It also includes a brief analysis of each of the books he published in Ecuador and abroad, works that garnered not only devoted readers but also critical acclaim. His sudden passing in September 2025 leaves behind a literary legacy that is valuable, profound, and vital.

**KEYWORDS:** Ecuador, poetry, short story, Borges, tango, teaching, nothingness, void, axe, death, university, criticism.

AQUEL DÍA, 10 de septiembre de 2025, acudí a la sala Alfredo Pareja, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, seguro de que me encontraría con el poeta Oñate. Era el estreno del documental de su hijo Iñaki, *Érase una vez en Quito*, en el marco del Festival Encuentros del Otro Cine, EDOC. Incluso tenía previsto retarle porque no nos habíamos visto en mucho tiempo. “Ahora solo pasas en México”, solía reclamarle. “México me adora”, me contestaba, con ese aire de vanidad, tan suyo. Y tan único.

Pero no fue así. En el *lobby* de la sala me encontré más bien con dos buenos amigos: el escritor y diplomático Galo Galarza y el antropólogo Ramón Torres. Al iniciarse la función, Mariuxi Alemán —la directora de la Cinemateca Nacional— realizó un anuncio que nos paralizó: “Iñaki no puede acompañarnos porque el día de hoy falleció su padre”. Nos miramos, y no podíamos creerlo. “Por favor, repita”, le dijimos, casi al unísono.



El poeta Iván Oñate

“Sí, esta tarde falleció su padre”, dijo. ¿Iván Oñate? volvimos a preguntar, aún incrédulos. “Sí, Iván Oñate”, ratificó Mariuxi. Y entonces Ramón pidió un minuto de silencio. Y todos inclinamos la cabeza y guardamos un doloroso silencio en honor al Poeta.

A Iván Oñate (Ambato, 1948) lo conocí en las aulas universitarias, en Ciencias de la Información de la Universidad Central. Fue mi profesor de Semiótica. Un gran maestro. Con su voz, segura y sonora, nos adentraba en los análisis de los textos, a través de Julia Cristeva, Wladimir Propp y Ronald Barthes.

Pero sobre todo nos enseñó a amar a los grandes escritores. Las conversaciones se prolongaban fuera de las aulas. Noches enteras alrededor de Borges. En esas noches también me presentó su poesía. Recuerdo claramente cuando me entregó su libro *En casa del ahorcado*, que había publicado el Departamento de Cultura de la Universidad Central. “Para Pablito, con un saludo pleno de afecto”, había escrito en la dedicatoria. Un libro que devoré de inmediato. Incluso memoricé el poema “Los enjaulados”: “Lerdos/ bostezando en la gelatina incolora/donde flotan sus vidas, envejecen/ Vagabundos,/ de un lado a otro/ de otro a uno/ cargando papeles, envidia, caspa y/ desesperanza, bostezan...” (*Oñate 1977*, 81).

Años más tarde, en una entrevista personal para mi programa radial *La noche boca arriba* (1997), me confesaría que *En casa del ahorcado* es el libro que nunca olvida, que marcó su poética y que, por ello, siempre está presente: “Es el libro al cual más cariño le tengo. Nada puede compararse a cuando salió ese primer libro. Con lo que ahorraba de mi pequeño sueldo en la universidad, compraba el papel, las cartulinas. Y luego, rogar y hacer cola para que la universidad me publique. No tienes idea la maravilla que fue para mí cuando lo vi en el escaparate de una librería. Esa magia no la he vuelto a vivir nunca más”.

*En casa del ahorcado* fue el libro que nos juntó, porque esas conversaciones alrededor de su poesía fueron las que cimentaron una amistad

que duró el resto de su vida. Viajes y muchos libros compartidos; sueños comunes, algunos nunca realizados. Encuentros y noches felices. Visitas a los amigos cercanos, como las que realizábamos ciertos domingos a Xavier Lasso o al querido Leonardo Wild. O visitas a su casa, en Capelo, alguna vez con los Pedrados, con Iván Ney, su amigo cercano; o con Raúl Serrano Sánchez, para revisar sus textos antes de una publicación.

Lucía entonces un frondoso y negrísimo bigote y vestía, casi siempre, *jeans* y suéter, y una leva. Y, en ocasiones, un abrigo. De caminar lento, conversación pausada y reflexiva, y sonrisa fácil. Nunca abandonó su amor por Borges, la buena mesa, el mate, o el café y la Coca-Cola. Y por el cine, idolatraba a James Dean y Marlon Brandon. Y a las divas que en la pantalla se volvían diosas, únicas y divinas: “Y allí,/ delante de tus ojos,/ estaba ella: Elizabeth./ Nathalie./ Marilyn./ Y estaba yo: James Dean./ Monty Cliff./ Marlon Brando./ Los monstruos que moldearon tu vida./ Liz, hermosa Liz./ Nathalie, preciosa Nathalie./ Marilyn,/ ¿dónde estás Marilyn?” ([Oñate 2013](#), 126).

Le entusiasmaba el tango, desde que jovencito llegó a Córdoba, Argentina. Una estadía que definió su vida. Llegó a estudiar Arquitectura, pero regresó decidido a ser poeta. Allí aprendió a amar el tango, que incluso lo cantaba, con su voz a lo Goyeneche. Y hasta lo bailaba; mal, pero lo bailaba:

El Tango es como esos viejos amores que no los puedes olvidar. “El tango es un pensamiento triste que se baila”, decía Discépolo. Y es por eso que me encanta. El tango tiene mucho de metafísica y filosofía. En cada hecho de bailar se cumple un argumento total de tu existencia; hay momentos de esplendor, pero también de sombra y de agonía final. (Entrevista personal)

El tango, por tanto, también está presente en su poesía, y lo decía en voz alta: “Bendito seas tango/ porque en mis noches de rabia y dolor/ me abracé a ti/ sin importar quién ponía la música/ y quién el llanto/ quién esta niebla de adiós, quién/ el reiterado argumento./ Bendito seas pendenciero ritual/ que en tiempos lejanos/ únicamente/ te profesaron los hombres...” ([Oñate 1998](#), 73).

En Argentina, sin proponérselo y por sugerencia del poeta Amaro Nay, publica en 1968 su primer libro: *Estadía poética*. Y ya no hubo vuelta atrás. Más aún cuando se deslumbra con los cuentos de Cortázar, que lo

marcarían —más tarde— cuando decidió escribir narrativa. Pero es Borges quien lo atrapa. Por Borges guardará siempre una extrema devoción. Y Borges fue quien lo llevó al fuego y a la precisión de la poesía: “Madre/ apiádate de Borges/ el enamorado. Cuídalo/ que no resbale. Tu niño está preso/ de la peor de las cegueras, / esa que permite ver la luz/ del otro lado, de todo/ lado”. Poema que dedicó a María Esther Vásquez, quien remitió una carta al Poeta, de la que se enorgullecía ([Oñate 1998](#), 57).

Aunque también le sorprendía la tristeza, la pesadumbre y la inconformidad que se transformaba en desolación, y de Borges pasaba, sin mediación alguna, a Cioran: “En el sitio/ y la hora atroz/ donde el mar/ devuelve a sus peces/ La veré desnuda/ Desnuda/ y con el tiempo caído a sus pies/ —como un camisón de tela cruda—/ vendrá la muerte...” (53).

Luego de terminar los talleres que el gran Miguel Donoso Pareja coordinó en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, junto a Byron Rodríguez y Rubén D. Buitrón —compañeros en las aulas universitarias— y Gustavo Garzón —quien poco después fue desaparecido por las fuerzas policiales— creamos la revista *La mosca zumba*, con el afán de ejercer una crítica literaria distinta, en momentos en que la única crítica era la situación del país. Y llamamos al poeta Oñate para que nos orientara con los análisis semióticos en el quehacer poético y el ejercicio de la crítica. Y nos dijo: “No; deben ejercer la poesía, y la crítica, sin las ataduras teóricas de la semiótica”. Y le hicimos caso.

Después, por afectos y afinidades literarias, me había incorporado al grupo de *La pequeña lulupa*, esa inquieta hembrita anacobera, que devino en el periódico *Nuevadas* e inmediatamente después en la revista *Eskeletra*. Entonces, el Poeta nos sorprendió con el poemario *El ángel ajeno*, en 1983, que lo escribió en Barcelona, en donde obtuvo un doctorado en Comunicación. Ciudad a la que viajó en un momento de profunda incertidumbre personal y vivencial: “Me fui en una época de crisis total, tenía que profundizar lo que amaba: la escritura. En Barcelona descubrí la maravilla de vivir solo. Vivimos y nos llenamos de estereotipos, y allá aprendí a apreciar la soledad. Y la libertad para aislarme. Barcelona me regaló el espejo de mi soledad” (entrevista personal).

Y esa soledad y ese reconstruirse está presente en todo el libro: “Ángel, cuando di con tu vida/ yo era un hombre que venía de alguna mujer y/ de dos libros/ que encontré en alguna cama y sin asombro/ los perdí en alguna otra./ Ahora soy una disculpa” ([Oñate 1983](#), 37).

La lectura de este y otros libros motivó prolongadas noches de conversa, siempre alrededor de la literatura, el cine y la vida. Conversaciones sobre la ética y la estética, que para el Poeta siempre fueron indisolubles:

Un poeta tiene que ser consecuente con lo que escribe. Entonces estamos en el campo de la estética; si yo soy poeta, epistemológicamente estoy contra el poder, la poesía es ruptura de la norma. Es estar contra las leyes y las imposiciones del lenguaje. El verdadero poeta rompe esas leyes, pero no anárquicamente, sino que lleva la ruptura hasta los extremos del sentido de la poesía, y encuentra nuevos ámbitos y nuevos giros. Mi ética nace de mi estética. No puedo estar a favor del poder, o estar sirviendo a algún poder. La concepción poética que tengo del mundo, me lo impide. (Entrevista personal)

Años prolíficos en los que publica dos libros, uno de poesía y otro de narrativa. Editorial El Conejo edita, en 1988, la Colección Metáfora, en la que se incluye el libro *Anatomía del vacío*: “Filtrándose por entre los barrotes de las dudas y las angustias que aquejan a los seres humanos, Oñate hunde sus preguntas en un mundo inundado de certezas ‘evidentes’. Fija su mirada detrás de las sombras, debajo de los pisos y por las grietas indaga sobre la soledad. Sobre el vacío”, se dice en la contraportada. Un poemario atravesado por la metafísica y la filosofía: “Era/ una línea de luz,/ Un verso tan perfecto/ que debí ponerme lentes de soldador/ para no caer enceguecido/ por esa cicatriz que palpé/ en el ombligo del ángel” (109). “Fuego de Bengala soy,/ e innecesaria es para mí/ cualquier otra celda en el mundo. Las sombras en mi piel/ delatan/ los barrotes/ de la cárcel que me habita” (123).

Poco antes, en 1987, aparece su primer libro de cuentos. Había iniciado una novela, cuando aún tenía inconcluso un libro de cuentos. Por sugerencia de Javier Vásconez, primero concluye su libro de cuentos, y así Oñate da el salto a la narrativa y publica *El hacha enterrada*, del que se han realizado múltiples ediciones. La primera fue una coedición con Oveja Negra, de Colombia, y El Conejo, en una edición de diez mil ejemplares, dentro de la colección Biblioteca de Literatura Ecuatoriana. Entonces, me confesó que el libro nació con suerte y que el cuento “El hacha enterrada”, que da nombre al libro, ya estaba escrito:

El título obedeció a un llamado interior. Me dicen que siendo poeta, soy demasiado racionalista cuando escribo prosa. Pero este cuento me

vino como una intuición interior; me vino una imagen de alguien que saltaba un muro y enterraba un hacha. El cuento ya estaba escrito, solo tenía que ir descubriendolo. Pero el autor y el protagonista estábamos equivocados. El hombre no fue a enterrar sino a desenterrar un hacha. Y esa es la clave. (Entrevista personal)

Ediciones Libri Mundi publica, en 1992, *El fulgor de los desollados*, un poemario alrededor de sus propios mitos, aquellos que se fueron forjando desde adolescente en su natal Ambato, como cuando iba al cine en el teatro Lalama y desde la galería se quedaba alucinado con las películas en blanco y negro:

Incapaz de aceptar la superstición cotidiana de la vida, irónicamente Oñate se refugia en los mitos de la adolescencia —James Dean, el amor, el sueño de la felicidad— con un fervor tan solo comparable al desasosiego producido por sus revelaciones. El descreimiento del mito y la realidad, hacen de Iván Oñate un poeta singular [se dice en la contraportada].

Ciertamente, un poeta singular, pero ¿acaso no todo buen poeta es singular? Una voz que se ha ido puliendo con el ejercicio poético, como un escultor va moldeando, con un sensible cincel, cada figura, solo que Oñate lo hace como si se tratara de desollar cada verso, cada palabra: “Yo que arremetí contra el futuro/ Que del mundo / hice un paisaje reseco y adverso/ A último momento/ tornarme ecologista/ Y todo/ Porque habían talado/ un árbol/ El único árbol/ Que yo elegí para colgarme” (92).

Cuando nació Eskeletra Editorial, casi espontáneamente, le propusimos publicar una nueva edición —cuidada y definitiva— de *El hacha enterrada*, que había amasado una gran cantidad de lectores y, es más, fieles seguidores:

En estos ocho cuentos lo que está sucediendo, por nimio que parezca, siempre desencadena fuerzas oscuras; tanto el lector como los personajes ahondan en el presentimiento de que el verdadero juego se está dando en otro lado, que algo terrible se aproxima y que la única actitud consecuente del individuo, en cualquier situación, es acudir a la cita, transgredir los mezquinos límites de lo cotidiano, provocar la revelación, aunque su ciego esplendor conlleve el aniquilamiento [se decía en la contraportada].

Se añadió un “cintillo” en el cual el escritor Abdón Ubidia afirmó: “Felicitaciones Poeta. Por fin leo cuentos con situación, atmósfera y personajes. Creía que en este país todo el mundo andaba encandilado con el sonsonete de las puras palabras” ([Oñate 1997](#)).

Posteriormente, Mayor Books publicó el cuento “La superstición de Furio”, que forma parte de *El hacha enterrada*:

Narra las vicisitudes de Furio, un joven pintor italiano, dueño de un talento tal vez comparable al mismísimo Leonardo Da Vinci, solamente que nuestro pintor está realizando una obra tan maravillosa como la Capilla Sixtina, pero en secreto y en el sótano de la casa. De allí nace la intriga que será resuelta en el último renglón del cuento [escribieron los editores en la solapa].

Tiempos de una febril actividad artística y un activo movimiento cultural en Quito. Años inquietos y de un vértigo constante. Eskeletra se había ampliado a una corporación para la organización del Festival de Poesía y los encuentros de escritores. Invitamos a destacados poetas del continente. Y la respuesta fue sorprendente; centenares de personas ávidas de poesía llenaban el gran salón de la Fundación Guayasamín para escuchar atentamente la voz de los poetas, entre ellas la de Iván Oñate, quien fue parte de la primera edición. Entusiasmado compartió charlas con Carmen Ollé, del Perú; Carlos Nejar, de Brasil; Jaime Quezada, de Chile; Rafael del Castillo, de Colombia; Lucía Estrada, de Costa Rica; y José Luis Cendejas, de México. Al siguiente año, en la segunda edición, compartió no solo poesía sino infinitas charlas con Jotamario Arbelaez, de Colombia; y Giovana Polarolo, del Perú. Conversaciones que convirtieron a la palabra en la única luz que despertaba la noche.

Paralelamente al Festival de Poesía, publicamos la colección “La última cena, la primera del nuevo milenio”, en la cual apareció *La nada sagrada* ([1998](#)), un precioso poemario que consolidó a Oñate como un poeta mayor de nuestras letras: “Un libro donde el poeta parece decirnos que después del esplendor y la destrucción del amor solo resta un mundo inconexo y sin sentido. Un viaje que nos devuelve al absurdo mientras no agote su movimiento aquel tranvía llamado deseo”, escribimos en la tapa del libro.

Una colección que reunió a otros cinco poetas ecuatorianos: Alexis Naranjo, María Aveiga, Leopoldo Tovar, Violeta Luna, y la poesía de Hui-

lo Ruales. El propio Poeta, en el prólogo de su libro, escribió: “Porque para la poesía —y presumo que también para el amor— no hay otra musculatura que esa capacidad de nostalgia que llevas en tu sangre y se enraíza más allá de la duración, más allá de toda muerte” (10).

“Nada que surge de la nada, nada que resplandece entre dos nadas; nada que ha de lastimarnos con su rayo sagrado”, me confesaba, entonces, en una larga entrevista para la revista *Vistazo*. La nada y el vacío, juntos. Un poemario en el cual el poeta, al contrario del mito de que Orfeo rescata a Eurídice, en la última cena del milenio el vate sabe que ya no hay salvación, que después del esplendor y de la destrucción del amor, solo resta la locura: “Todos los paraísos son imprecisos, solamente el dolor tiene la precisión del infierno”, me dijo muy seguro. Entonces —le pregunté— como aseguró Nietzsche, ¿Dios ha muerto?: “No, Dios no ha muerto, está ausente; es un Dios ateo: es el único que no tiene a quién recurrir por amparo, no tiene en quién creer, a quién rogar. Dios es la imagen de un poeta: un creador solitario” (*Salgado 1998*, 84).

El escritor lojano Carlos Carrión (**2000**), deslumbrado por la poética de Oñate escribió, en la edición de Mayor Books: “Es una poesía asombrosa, grande, no sicológica, sino existencial, dueña absoluta de un poder de purga de la tiniebla del corazón del hombre. Lo acorrala dentro de sí mismo, sin un solo subterfugio de lenguaje y lo desnuda para siempre, como en una cámara de gas de Treblinka o en el juicio final” (solapa).

Después fuimos juntos a su ciudad natal, Ambato, para el recordado encuentro de escritores “Nuevos nombres, nuevos lenguajes, escribir a fines de siglo”. El Poeta vivió a plena intensidad aquel encuentro con los escritores latinoamericanos invitados: Antonio Cisneros, Rafael Courtoisie, Juan Forn, Federico Díaz Granados, Pía Barros, entre tantos otros. También con los jóvenes escritores y escritoras nacionales, irreverentes y osados, que convirtieron a aquel encuentro en un “trozo de kriptonita contra la muerte”. Días y noches intensos de reflexión y discusión. Y de disfrute.

Un día de 1999 recibí una invitación de los amigos de la revista *Ulrika*, de Bogotá, para ser parte del Festival de Poesía en la Casa Silva. Y ¡oh! grata coincidencia, también fue invitado el poeta Oñate. Viajamos juntos a Bogotá, en donde nos recibió con su amabilidad única la querida y recordada Mercedes Carranza. Compartimos habitación, así que nos acercamos aún más, a través de conversaciones más íntimas, cercanas y

familiares. Fueron días plagados de poesía. Conocimos a varios queridos poetas: Diego Maqueira, de Chile; Aníbal Beça, de Brasil; Jeanette Amit, de Costa Rica; y Margarito Cuellar, de México, con quien nos atrevimos a viajar, para un recital, hasta Villavicencio, en el límite del territorio tomado por la guerrilla. Los amigos de *Ulrika* nos dijeron: “Si no quieren ir, no hay problema. Si amanecen con dolor de estómago, lo entenderemos”. El espíritu periodístico me animó, y antes de salir a ese viaje incierto debí dejar todos mis datos, direcciones y los contactos de mi familia, en caso de que sucediera algo, con Iván. “La adrenalina te atrae”, me dijo al despedirme con un cálido abrazo.

Al poco tiempo se publicó, en la *Revista Casa Silva* (2000), una selección de poesía de los escritores que participamos en el festival, y un artículo de Oñate titulado: “Perspectivas para el tercer milenio”, en el cual confesaba: “Soy poeta por inaptitud para salvarme, porque para un poeta todo le es posible, salvo su propia existencia. Supongo que por este hecho busco auxilio en la prosa. En la prosa acepto mi capacidad de durar, de permanencia, de historia. En la poesía me niego a renunciar a la eternidad del instante” (141).

Un número, además, vaya coincidencia, que incluía un *dossier* sobre Borges.

Poco antes, en 1995, apareció una travesura que marcó un camino para las revistas en la ciudad, “*Mango*, las palabras de la piel”. Una revista que contenía artículos, crónicas, literatura y fotografía erótica. Un proyecto al que se sumaron, con entusiasmo, varios escritores: Miguel Donoso, Pedro Saad H., Solange Altamirano, Abdón Ubidia, Alfonso Reece y, claro, Iván Oñate. La revista fue dirigida por Alejandro Velasco, primero, y luego por Miguelangel Zambrano. Allí se publicó también una entrevista al Poeta, realizada por Otto Zambrano (1997), en la cual cuenta detalles de su época de rockero juvenil: “La música me condujo a la poesía. Hay momentos en que me gustaría hacer lo contrario. Crear una canción para todos aquellos hermosos seres que me acompañaron en la vida. Cuando era el muchacho que cantaba rock, todos ellos eran una ilusión, un sueño por venir”. Además, asumía que su vida solo tenía sentido cuando escribe: “Apuesto por la poesía. Por el vértigo que surge en todo riesgo. La poesía auténtica surge de extremar el lenguaje hasta su límite, hasta el vértigo del sentido. Me identifico con la literatura que pone en entredicho la realidad

que piso, ésa que me empuja hasta mi propio límite y me instala en mi propio vértigo” (4).

La entrevista estaba, además, ilustrada con una fotografía, coloreada al estilo pop-art, de un jovensísimo Iván. Ilustración de la que siempre presumía.

Sus textos empezaron a leerse en el exterior y a ser traducidos. Fue incluido en diversas antologías, por ejemplo, en *Cuentos hispanoamericanos*, de Erna Brandenberger, en Alemania, en 1992. En *Poesía viva del Ecuador*, una antología de editorial Grijalbo, curada por Jorgenrique Adoum. Y también en la *Antología de la Literatura Hispanoamericana del siglo XX*, publicada en Francia, en 1993, por Jean Franco y Jean-Marie Lemogodeuc, quienes afirmaron: “Probablemente es el poeta más original de la nueva generación de poetas hispanoamericanos” (68).

Con los años, su presencia en el exterior se fue expandiendo. Fue invitado al I Encuentro de Poetas Iberoamericanos, en Londres. Y ese encuentro, de muchas maneras, le cambió la vida, no solo porque se conectó con poetas de varios países europeos, sino porque su poesía llegó a otros públicos. Eran días —sin redes sociales— de múltiples dificultades para visibilizar la literatura ecuatoriana en el mundo. De ahí que, luego, su poesía y narrativa fueran reconocidas en otras latitudes, y traducidas a varios idiomas: inglés, francés, griego, rumano, polaco, italiano y portugués.

Surgieron, algo no muy común con nuestros escritores —más aún en aquellos años— invitaciones a ofrecer charlas, conferencias y recitales en prestigiosas universidades del exterior: University of Westminster, Londres; A&M Texas University; Universidad de Nueva York; George Mason; University Washington; Florida State University; Universidad de Lieja; Universidad de Lille, Francia; University Lovaina, Belgica; Universidad de Salamanca, entre otras. Sobre todo, invitaciones a México, país que lo acogió con calidez. Ahí se convirtió en un “mimado” de la crítica y las aulas universitarias. Su poesía había alcanzado una profundidad y madurez que sedujo a docentes, poetas y lectores del país azteca.

Pero no nos apresaremos; en 1995 publicó el cuento “La canción de mi compañero de celda”, editado por Libri Mundi, con una tinta de Oswaldo Viteri en la portada. Un cuento en el cual el autor reseña la relación de padre e hijo, pero de una manera diferente, no cimentada en las relaciones de poder. Cuento que el Poeta me dedicó con una frase: “Un abrazo por todos aquellos felices días”. Sí, eran días felices compartidos a

través de constantes reflexiones, dudas existenciales, apegos y desapegos. Pero siempre bajo la sombra de un profundo cariño. Conversar con el Poeta era también cuestionar y cuestionarnos. Hurgar en las sombras de ese “país de las tinieblas” que tanto nos asombraba y, al mismo tiempo, tanto nos dolía. Y nos duele. Y no hay más alternativa que reberlarse, subvertir el orden: “La literatura se erige como el discurso del antipoder. Es la rebelde con y sin causa de las epistemologías oficiales. Justamente, la poesía es subversiva porque cuestiona la moral, los dogmas y los encantadores almuerzos con que se nutre el poder” ([Salgado 2000](#), 85).

*El país de las tinieblas* aparece en México, en 2008. Miguel Ángel Zapata ([2016](#)), al referirse a este poemario, escribió para la edición que Editorial Summa publicó en Lima: “Iván Oñate trabaja con esmero la metáfora de la estrella y la ceniza, el cielo y el abandono del amor. Entre la tiniebla y la maravilla, el poeta descubre el faro que guía su viaje como Dante, y entre trenes y ciudades, se sumerge bajo la espesura de un país o un muro de hielo” (contraportada).

Efectivamente, Oñate lo tiene claro:

Un poeta que no sea fiel al amor, a ese fuego y búsqueda, está muerto. ¿Qué es lo que se parece al fuego del amor y al de la poesía? Es el mismo impulso. Es el movimiento que le lleva al sujeto hacia el objeto del amor, llámese poesía o llámese una mujer. Y ¿qué es lo que estás buscando? Que ese objeto se transforme en sujeto, que cobre vida, que se vuelva activo. Que te transforme a ti en objeto de amor. Entonces, se opera el milagro. (Entrevista personal)

Iván presumía también de su heredad vasca. Oñate es un apellido vasco, “un pueblo aguerrido y resuelto”, me dijo alguna vez. Por ello, cuando nació su segundo hijo, lo bautizó como Ignacio, pero lo llamaba Iñaki, como habrían hecho los vascos.

En tanto, seguía ejerciendo la cátedra universitaria. Pero llegó un momento en el que se cansó de la docencia, sobre todo cuando a menudo reñía con un decano —afiliado al movimiento político “chino”— que tenía una visión particularmente cerrada de la cátedra. Lo fastidiaba por las actividades extracurriculares que Iván solía organizar, como recitales con los poetas que visitaban la ciudad. Con ocasión del Festival de Eskeletra, los poetas acudieron a una lectura en el auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras, y el Poeta les entregó un sello de la Universidad Central que, a

manera de reconocimiento y agradecimiento, colocó en la solapa de los escritores. Eran recitales poéticos, lecturas, que los estudiantes disfrutaban.

Ese cansancio hizo que buscara la playa. Adquirió una casa en Atacames y empezó a viajar a menudo con su familia o los amigos, a conectarse con el mar, con los pescadores, con quienes —en ocasiones— salía a navegar en sus pequeñas embarcaciones. Hasta que un día, la frágil lancha naufragó. El Poeta se cubrió de mar y se llenó de angustia al sentir que la sombra de la muerte lo cubría. Se asustó tanto que, como un necesario acto de sobrevivencia y sanación, escribió el poemario *Cuando morí*, editado en 2012, cuya primera edición publicó Ediciones Sin Nombre de México; la segunda la realizó Mayor Books en 2013: “Para levantarme la tapa de los cesos/ no hizo falta una Mágnum 44/ o la Lugger/ que portaba Marlon Brandon/ en el ‘Baile de los malditos’./ Bastó mi dedo índice./ Mi dedo índice apuntando mi sien./ Fue un suicidio íntimo, discreto./ Silencioso” ([Oñate 2013](#), 134).

En [2022](#), el Ángel editor publica una antología resumida de la obra poética de Oñate. Lleva por título *Rumbbb...Trrraprrr rrach...chaz over*, en alusión a uno de los grandes poetas universales, el cholo César Vallejo, otro de los poetas cercanos a Oñate. El nombre de la antología hace referencia a un poema que apareció en *La nada sagrada*, con un epígrafe del poema de Vallejo: “Rumbbb...Trrraprrr rrach...chaz”, en “Trilce XXII”. Si bien, sus formas de entender la poesía difieren, Oñate y Vallejo se encuentran en esa pasión por la escritura y la vida, pues la una y la otra no pueden separarse, están indisolublemente juntas. El cholo vivió como escribió.

En el prólogo de esta antología, el español Rafael Soler ([2022](#)) inunda de elogios el quehacer poético de Oñate:

Decir lo justo porque en poesía lo que no suma resta, y hacerlo con el escalpelo de la ironía, para ofrecernos lo contrario de lo que se quiere dar a entender, arte que prodiga Oñate sin aspavientos ni ruido, cerrando un poema de forma inesperada, dándole ese quiebre que, desconcertado, agradece el lector. Poeta completo, asertivo cuando toca, íntimo, descarnadamente tierno pese a sus versos pedernal, poeta en militante disputa con la vida, que se escapa y, sin permiso, vuelve, poeta ángel para los ángeles poetas, guardián celoso de la palabra. (8)

En los últimos años, México fue su nueva casa. Allí encontró en los docentes universitarios a interlocutores que, a diferencia de Ecuador, le permitían entablar diálogos, reflexiones y discusiones en torno a las nuevas concepciones de la poesía y la literatura. Encontró también lectores atentos que recibían al Poeta con entusiasmo. Aunque el Poeta, en una entrevista con el diario *El Comercio*, reconoció que su vínculo con México nace desde siempre: “Mi relación con México viene desde mi infancia, desde el blanco y negro del cine mexicano, y estrellas como Ana Bertha Lepe o Lilia Prado, se irán conmigo, porque con ellas nació eso que más tarde sería el deseo. El deseo en todos sus sentidos, lingüística, epistemológica y psicoanalíticamente hablando” (*El Comercio* 2010, B2).

En esos años, también compartió lecturas y encuentros con José Emilio Pacheco, Juan Gelman, Piedad Bonet, Marco Fonz, Gioconda Belli, Rafael Cadenas, entre otros. Es más, incluso los medios de comunicación demandaban su presencia. La televisión lo invitaba a sus programas. —“Claro, en México sí hay programas de libros”, me decía, como retándome—. En una ocasión lo invitaron a CNN y me remitió la grabación. Lucía Navarro lo había invitado a platicar sobre su libro *Cuando morí*. Y otro día, orgulloso, me contaba su encuentro con Mario Vargas Llosa, cuando coincidieron en la Casa Cultural de las Américas, en Houston. Así era el Poeta. Presumía no solo su literatura, sino sus hechos cotidianos. Así lo queríamos y admirábamos. Igual a su compañera Magdalena, también docente universitaria, psicóloga y ensayista. Gracias a sus hijos es posible encontrar con facilidad sus textos. Javier, músico y diseñador, creó Mayor Books para publicar los libros de su padre; e Iñaki —cineasta— ha grabado y subido a las plataformas digitales numerosos poemas leídos por el propio Poeta, o en forma de pequeños cortos visuales.

Los poemas de Oñate no necesitan de adornos o de ornamentos, o de ese inútil juego con el lenguaje, no. Tampoco de florituras, tan comunes en cierta poesía ecuatoriana, que son como flores secas que se lleva el viento. La poesía de Oñate, en estos últimos años, es precisa, justa y contundente. Busca, y consigue, el verso que da en el blanco. No admite concesiones. Es la palabra, desnuda, la que seduce y encanta al lector.

En la antología que ya mencionamos, *Rumbbb...Trrraprrr rrach... chaz over*, se incluyen varios poemas inéditos bajo el título de “Poemas del derribo”, en los que se corrobora lo dicho: “Talvez/ Nos veremos allá / Donde cuelgan los suicidas”. U: “Hombres/ Olvidados de Dios/ Y de los

propios hombres. /Ahora soy uno de ellos/ Aquí no hay ayer/ Tampoco mañana” (2022, 180).

También en estos poemas, y en varios de los últimos años, es notoria la presencia de México, ya sea a través de lugares que el Poeta visita, o de símbolos de su cultura, de su religiosidad y su gastronomía: “Virgen de Guadalupe/ Virgencita linda/ Cuida mi amor que no muera/ ahora/ que yo he muerto...” (184).

Una vez retirado de la docencia universitaria, se dedicó a la tarea de recuperar una publicación centenaria y emblemática de la Universidad Central del Ecuador, la revista *Anales*. Le dio un nuevo concepto, conformó un cuerpo solvente de colaboradores, un comité editorial que incluía a representantes de otras universidades, un nuevo diseño y contenidos amplios y plurales. Revista —en formato libro— que el Poeta siempre cargaba en sus viajes. También incorporó la poesía, en especial de los emergentes o los poco conocidos, como el de los poetas de la provincia de El Oro, en el número 380, de 2022, una selección curada por Raúl Serrano Sánchez, con quien, a inicios de 2000, implementó un gran proyecto de difusión de nuestros autores, el sitio web: [www.literaturaecuatoriana.com](http://www.literaturaecuatoriana.com). En ese mismo número de *Anales*, Ivan dialoga, alrededor de la filosofía, con el entonces rector Fernando Sempértegui. Diálogo en el cual aparece, cuando no, Borges: “Yo comparto tu admiración por Borges. Porque, desde la poesía, conduce al lector a reflexiones insondables, que en el fondo son reflexiones sobre el ser. Son filosofía”, afirma Sempértegui (157).

Con los años, el bigote y el cabello empezaron a tornarse canos. Y el Poeta decidió dejarse crecer la barba, aún más blanca, lo que le dio una apariencia de maestro sabio y/o profeta. La Universidad Central, en marzo de 2024, le concedió el doctorado *honoris causa*, en reconocimiento a su trayectoria, su contribución a la comunidad universitaria y a la sociedad. Merecido reconocimiento. Fue uno de los últimos actos públicos a los que el Poeta asistió en Quito.

Sin embargo, su inesperada partida nos dejó un gran pendiente: su novela. Una novela que la anunció hace varios años, pero nunca se decidió a publicarla. La novela pasó por numerosas reescrituras, pero nunca quedó conforme, a pesar de que en una entrevista personal me aseguró que estaba concluida y lista:

La novela está terminada, pero sucede que me metí en camisa de once varas, quería escribir algo diferente. Mi novela tiene que ver con un biólogo, un científico, por lo que he debido estudiar arduamente biología, para darle verosimilitud al personaje, y no cometer pifias. Es una novela de gran aliento. (Entrevista personal)

Varias son las publicaciones que, en estos años, se han realizado de su poesía en varios países, ya sea reediciones de sus libros anteriores, recopilaciones o selecciones de su poesía, como el caso de *Poesía efímera*, en Honduras, 2025. O *El país de las tinieblas*, en la colección Primavera poética, de editorial Summa, de Lima, y que fue la última dedicatoria que el Poeta me escribió: “Pablito querido, este ‘País’ en homenaje a tu nobleza, a tu talento, a tu amistad, con un profundo abrazo”. Así era el Poeta, generoso y leal con sus amigos; consecuente con sus ideas y de una honestidad intelectual y humana a toda prueba.

Permanece en mi memoria lo que alguna vez, en esas tantas noches compartidas, me dijo con su voz pausada: “La poesía no es sino la ceniza, los resabios, la constancia de algo que te quemó. Y eso es lo más importante para el poeta”. Y sí, su poesía se queda con nosotros. Y nos seguirá quemando.

Que muera el cuerpo.  
Que muera el alma.  
Pero que viva la eternidad,  
esa,  
que alcancé en un instante.

Nada más,  
un instante (2016, 184). ☺

## **Lista de referencias**

- Carrión, Carlos. 2000. *En la solapa de* La nada sagrada. Quito: Mayor Books.
- El Comercio. 2010. Sección Cultura. “Oñate descifra su pasión por México”. 4 de abril.
- Franco, Jean, y Jean-Marie Lemogodeuc. 1993. *Antología de la Literatura Hispanoamericana del siglo XX*. París: PUF.
- Oñate, Iván. 1977. *En casa del ahorcado*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- . 1983. *El ángel ajeno*. Quito: El Ángel.

- . 1988. *Anatomía del vacío*. Colección Metáfora. Quito: El Conejo.
- . 1992. *El fulgor de los desollados*. Quito: Ediciones Libri Mundi.
- . 1995. “La canción de mi compañero de celda”. Quito: Ediciones Libri Mundi.
- . 1997. *El hacha enterrada*. 5.ª ed. Quito: Eskeletra.
- . 1998. *La nada sagrada*. Colección La Última Cena. Quito: Corporación Cultural Eskeletra.
- . 2000. “Perspectivas para el tercer milenio”. *Casa Silva* 131-2.
- . 2013. *Cuando morí*. Quito: Mayor Books.
- . 2022. *Rumbbb...Trrraprrr rrach...chaz over*. Antología. Quito: El Ángel Editor.
- Salgado Jácome, Pablo. 1997. Entrevista personal para el programa radial *La noche boca arriba*. Quito.
- . 1998. “El éxtasis y la agonía del poeta Oñate”. *Vistazo*, 750 (noviembre).
- . 2000. “Éxtasis y agonía del poeta Oñate”. *Vistazo*, 750 (noviembre).
- Soler, Rafael. 2022. “Prólogo. Poeta de raza, maestro de todos”. En *Rumbbb... Trrraprrr rrach...chaz*. Quito: El Ángel Editor.
- Zambrano Otto. 1997. “Iván Oñate: Memorias de un ex cantante de rock”. *Mango*, año 3 (9) (abril).
- Zapata, Miguel Ángel. 2016. En *El país de las tinieblas*. Lima: Summa.

**DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.



---

## CRÍTICA

---



## Estrategias de reconversión en la revista *Kuntur* (1928)

*Reconversion Strategies  
in Kuntur Magazine (1928)*

**ÁLVARO BOADA NORIEGA**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Lima, Perú  
[alvaro.boada@unmsm.edu.pe](mailto:alvaro.boada@unmsm.edu.pe)  
<https://orcid.org/0000-0002-8302-2947>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.2>

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2025  
Fecha de revisión: 19 de septiembre de 2025  
Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2025  
Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## **RESUMEN**

La revista *Kuntur* (1927) fue una publicación de inicios del siglo pasado que tuvo como fin la ruptura con el orden centralista de la capital peruana y todos los valores que representaba. Para ello, precisó de varios mecanismos discursivos frente a la estructura jerárquica que simbolizaba Lima. El objetivo del presente trabajo es demostrar cuáles fueron esas estrategias y su finalidad en el último número de la revista. Para resolver dicho propósito, se empleará la noción de *habitus* y *campo* del sociólogo Pierre Bourdieu. Nuestra hipótesis señala que los mecanismos respondieron a un intento por posicionar al Cuzco como un nuevo centro cultural y simbólico frente al dominio limeño.

**PALABRAS CLAVE:** indigenismo, *Kuntur*, campo cultural, centralismo, *habitus*.

## **ABSTRACT**

*Kuntur* magazine (1927) was a publication from the early 20th century that aimed to break away from the centralist order of the Peruvian capital and all the values it represented. To achieve this, it relied on various discursive mechanisms to confront the hierarchical structure symbolized by Lima. The aim of this paper is to show what those strategies were and what their purpose was in the last issue of the magazine. To address this objective, the study employs the notions of *habitus* and *field* developed by sociologist Pierre Bourdieu. Our hypothesis is that these mechanisms responded to an attempt to position Cuzco as a new cultural and symbolic center in opposition to Lima's dominance.

**KEYWORDS:** indigenism, *Kuntur*, cultural field, centralism, *habitus*.

## **INTRODUCCIÓN**

LA CULTURA PERUANA es una construcción constante que busca integrarse. No obstante, la validación de un cuerpo sólido y homogéneo no ha sido una característica inherente a ese proyecto de nación. Por el contrario, se reconoce que la heterogeneidad constituye un punto cardinal de nuestra identidad. Pese a ello, la aspiración de consolidar un ideario cohesionado y uniforme fue una consigna compartida por diversos sectores intelectuales.

Un grupo, radicado en el Cuzco, planteó, a inicios del siglo XX, una posible transformación del centralismo dominante. Bajo el nombre de Grupo Ande, durante la década de 1920, estos intelectuales impulsaron una serie de iniciativas que culminó en la publicación de la revista *Kuntur*. La finalidad principal de esta producción fue evidenciar las falencias del centralismo limeño y proponer, en contraposición, al Cuzco como el centro hegemónico del porvenir. Pese a su poca duración, son sus ensayos y declaraciones programáticas los que nos permiten detectar el ideario que movilizó a dicho grupo para una reconversión nacional.

Con el paso del tiempo, la revista se tornó cada vez más radical y las tendencias a una ruptura con diversos grupos provocó su temprana desaparición. Desde el primer número hasta el último (segundo), se puede observar una radicalización no solo en cuanto a la figura del indígena, sino en el mismo mensaje y propuesta que manejó el grupo editorial de *Kuntur*.

Por tal motivo, el presente trabajo propone un análisis del último número diagramado por el Grupo Ande debido a la radicalización que se expone en dicha publicación, con respecto al primero. Para ello, se recurrirá a los conceptos de *habitus* y *campo cultural* elaborados por Pierre Bourdieu, que resultan fundamentales para comprender las estrategias discursivas empleadas por la revista *Kuntur* desde su particular posición dentro de la estructura de poder.

### **EL HABITUS Y EL CAMPO CULTURAL**

El individuo es un ente que se compone a través de sus relaciones. El sistema busca moldearlo y capacitarlo según ciertos criterios para así mantener un estatus libre de polémicas y distensiones. Toda esta red de construcciones y modificaciones lo capacitan sobre la base de criterios jerárquicos, según su posición en la sociedad. A saber, el individuo se forma a partir de sus relaciones en un entorno predeterminado, lo cual conlleva, casi indefectiblemente, a modelarse bajo ciertas premisas que solo pueden ser aceptadas dentro de ese ambiente. Sus valores, gustos y acciones se entienden, por tal motivo, como una serialización construida a partir de su entorno socioeconómico.

En ese sentido, Pierre Bourdieu (1998) explica que la relación del ser humano no nace desde un libre albedrío religioso; su constitución es, en mayor medida, formada por sus relaciones, el *habitus*. No es, pues, un solo criterio, ni siquiera dos, sino la mezcla de diversas variantes lo que consolida la existencia de un ser. Dichas presiones se solidifican con el estatus socioeconómico. Sin embargo, no es una regla inamovible, puesto que “no están completamente definidos por las propiedades que poseen en un momento dado del tiempo y cuyas condiciones de adquisición sobreviven en los *habitus*” (108). En efecto, no es un condicionante total, pero sí es una construcción a tener en cuenta.

Es más, el individuo, en su libertad otorgada, puede rebelarse de su *habitus*. En otras palabras, desprenderse de la maquinación y serialización que involucra su entorno para definirse personalmente. Bourdieu identifica dos maneras en las cuales puede ocurrir dicho fenómeno: por “sus propiedades, que pueden existir en estado incorporado, bajo la forma de disposiciones, o en estado objetivo, en los bienes, titulaciones, etc.” (108). El individuo puede modificar su identidad a partir de las valoraciones objetivas o subjetivas. Para ello, recurre a distintas modalidades y movimientos que descentran su posición.

Entonces, se puede entender al *habitus* como “la posición de origen [...] el punto de partida de una trayectoria, el hito con respecto al cual se define la pendiente de la carrera social” (110). Es un origen, mas no es la clara, tajante, imborrable marca de un individuo. No obstante, sí nos ayuda a comprender muchas de las acciones que el mismo puede presentar a lo largo de sus relaciones.

Es claro que la constitución de modos de existir y construir se basa por entero en una división social. Las modificaciones que establece el *habitus*, para Bourdieu, “son producto de la aplicación de idénticos esquemas (o mutuamente convertibles), y sistemáticamente distintas de las prácticas constitutivas de otro estilo de vida” (170). En otras palabras, se instauran diferencias que sirven como aval de una separación entre clases sociales.

Ahora, que se establezcan modos de ser y producir de diferente raigambre connota una valoración jerarquizada. Esto quiere decir que las clases dominantes estatuyen lo positivo de lo negativo, lo admisible de lo que no lo es. Para Bourdieu, estas buscan una diferenciación constante y, por tal motivo, construyen nuevas modalidades:

Estrategias todas ellas que, como todos los procesos de competencia, carrera seguida con vistas a asegurarse la constancia de las distancias distintivas, tienen como efecto el de favorecer una constante inflación nominal, frenada sin embargo por la inercia de las taxonomías institucionalizadas (convenios colectivos, tablas de salarios, etcétera), a las que están vinculadas unas garantías jurídicas (492).

Los nuevos criterios representan una contrastación del poder de las clases dominantes. Son capaces de moldear, definir y esgrimir las nuevas formas de vivir aceptables y, en contraposición, las menos valorables. En ese sentido, las clases dominantes entablan una conversación entre los gus-

tos ajenos y el propio. Así, la presentación de un esquema social y subjetivo se construye desde una sólida presentación de diferencias: “También la nobleza cultural tiene ascendencia” (Bourdieu 2002, 87), sentencia.

Toda esa estructura que perpetúa los valores y señala las diferencias será definida como *campo*. Precisamente, Bourdieu sostiene que

se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas) (119).

La creación de los *campos* consolida todo un sistema que se arraiga desde el *habitus*. En otros términos, se instaura una secuencia que grafica a los individuos para saber su pertenencia en ciertos sectores. En síntesis, el *habitus* los moldea para adentrarse en un *campo* que está destinado a marginar a quienes surgen de un estrato inferior o no actúan como se les pide. La conjugación de ambos es, en efecto, la consolidación de un sistema donde las clases dominantes segregan y se perpetúan. El *campo*, en esencia, regula los comportamientos de los individuos.

Asimismo, cuando la creación de un individuo a partir de un *habitus* se conjuga con un *campo* (la estructura sin rostro) se crea lo que se conoce como *illusio*. Bourdieu (1995) lo define como el “reconocimiento del juego y de la utilidad del juego, creencia en el valor del juego y de su envite que fundamentan todas las donaciones de sentido y de valor particulares” (260-1). Los individuos se adentran al *campo* para certificarse como parte de la sociedad; sin embargo, ya hay una secuencia de por medio, una marginación que se instaura desde el inicio. Reconoce parcialmente en qué entorno se inmiscuye, sus límites y sus reglas, pero desde su *habitus* (origen) tiene signado su devenir.

No obstante, no es una estructura perenne. La construcción del *campo* es una oposición constante, puesto que el individuo, en búsqueda de su desclasamiento, adquiere los valores necesarios. Por tal motivo, debe modificarse y crear nuevas fórmulas para centrar su poder en la clase dominante. Aun así, la nueva valoración logra ser alcanzada o cuestionada por el integrante de un *habitus* inferior; por tanto, de nuevo se recurre a la modificación. Por lo que nos encontramos ante un cambio constante de la *illusio*.

Agregado a dicha premisa, habría que recordar la posibilidad de cambio que surge en el mismo individuo. Su valoración como actante activo permite consolidar una posición crítica con respecto al *campo*. Entonces, surge un revanchismo sobre el mismo que permite la entrada, pero no la permanencia:

simple revés de la pretensión, disposición característica de los grupos condenados a ocupar subjetivamente una posición que no les es objetivamente reconocida, el resentimiento es lo propio de todos los que condenan el orden establecido en la medida, solamente, en que éste no les conceda el reconocimiento que ellos le conceden, con su misma rebeldía, y en que no sepa reconocer en ellos los valores que dicho orden establecido reconoce oficialmente (Bourdieu 1998, 448).

La lucha ya no es dentro del propio *campo* para cambiar su *illusio* debido a la adaptación de otros individuos; sino que se construye una pugna contra los concientizados de su *habitus*. El grupo que se genera, cuyo punto focal es el giro copernicano de los valores establecidos dentro del *campo*, se convierte en la amenaza de la institucionalidad del entorno.

Sin embargo, los mismos individuos, lejos de las atribuciones que el *campo* compone y estructura, crean su propia institución. Dicha creación, según Bourdieu,

permite engendrar o prever la infinidad de los juicios y de los actos políticos inscritos en el algoritmo y únicamente éstos; y puede ser, por último, el producto de una elección en dos grados, es decir, del reconocimiento, operado sobre el modo del saber, de las respuestas conformes a la “línea” definida por un partido político —en el sentido, esta vez, de organización que suministra una “línea” política sobre un conjunto de problemas que el mismo contribuye a constituir como políticos— pudiendo a su vez la adhesión implicada en esa delegación tácita o explícita tener por principio, como se verá, el reconocimiento práctico operado por el ethos o la elección explícita con arreglo a un “partido”. (429)

Se crea una institución que es la contraposición de la oficial. Los valores se forman para cambiar al individuo dentro del *campo* y las relaciones que se obtengan del *habitus*. Pero la principal tarea es demostrar las contradicciones que devienen de la creación de la clase dominante. Entonces, se da la dialéctica entre dos posturas en búsqueda de la integración entre

los profanos y los profesionales, los oficiales y las figuras principales de los marginados.

Porque, en efecto, estos últimos necesitan un *ethos*, un juicio encarnado en un individuo. Bourdieu lo catalogaría como el *opus operatum*, el cual, en pocas palabras, deviene en el “sujeto original” para los desclásados. Esto involucra un modo de ser y continuar las relaciones que los marginados apoyan directamente. Son, en resumen, un “conjunto de principios generadores de proposiciones no constituidas todavía (‘la línea’), es sin duda lo que hace que, utilizando una fórmula de Durkheim, nunca sea todo contractual en el contrato de delegación política” (437). Entonces, se vuelve una tarea cardinal mostrar una nueva senda para los individuos lejos de lo propuesto por el *habitus* dominante.

Dichas fórmulas componen una de las tantas *estrategias de reconversión* definidas por Bourdieu. Según el sociólogo,

Las estrategias de reconversión no son sino un aspecto de las acciones y reacciones permanentes mediante las cuales cada grupo se esfuerza por mantener o cambiar su posición en la estructura social; o, con mayor exactitud, en un estadio de la evolución de las sociedades divididas en clases en las que no es posible conservar si no es cambiando, cada grupo se esfuerza por cambiar para conservar (156).

Sirven, pues, no solo para mantener una jerarquía preestablecida, sino que se pueden emplear para subvertir los criterios de un *campo*. Es decir, pueden ser utilizadas tanto por el *habitus* dominante como por el dominado. Esta pugna se mantiene vigente gracias a la búsqueda de legitimación. Es claro, entonces, que los grupos (ora dominantes, ora dominados) utilizan las *estrategias de reconversión* para mantenerse o cambiar su estatuto.

En ese sentido, los grupos “pretenden el monopolio de la legitimidad cultural y el derecho a detentar y discernir esta consagración en nombre de principios profundamente opuestos” (38). Sin embargo, el conjunto de los dominados elabora su propio proceso de legitimación dentro de su propio *campo* paralelo. Surge, entonces, la figura de un proceso marcado, antelado, “Lo que confiere a su empresa, a posteriori, las apariencias de la predestinación” (355). La oposición, pues, se convierte en el sentido máximo de la existencia de este paralelismo. Solo con la raigambre distinta, las valoraciones contradictorias al centro del *campo* dominante, el

individuo puede gestar su afirmación y el posible cambio total que tanto anhela.

## CASO *KUNTUR*

La revista *Kuntur*, publicada en Cuzco (1927-[1928](#)), representó uno de los casos de desclasamiento en las revistas peruanas. Surgida del Grupo Ande, esta revista significó un puente de apertura para las clases dominadas frente a las injusticias. El contexto de su aparición resulta a partir de la huelga de 1926 debido a unas elecciones que consideraron fraudulentas. El producto fue una serialización de documentos que mostraban un corte marxista, cuyo énfasis era la separación de la capital o, mejor dicho, el cambio de centro: Lima por Cuzco.

Para tal motivo, la revista sirvió como una propuesta en contra de la situación de marginación que experimentaban los ciudadanos de Cuzco y el centralismo de Lima. Sus publicaciones fueron, en gran medida, una separación del espacio en dos para entronizar al primero sobre el segundo. Sin embargo, es en el último número donde la radicalización del programa del Grupo Ande se hace más visible. En tal sentido, para comprender el proceso de *Kuntur*, es menester analizar este archivo, en especial, los ensayos en los cuales se data el ideario del grupo editorial. De igual forma, el testimonio de Julio Gutiérrez ([1986](#)), miembro colaborador de dicha revista, en *Así nació Cuzco rojo*, será fundamental para la comprensión de su mecánica de realización.

En primer lugar, hay que recordar la propuesta de Bourdieu ([1998](#)). Las revistas, para el sociólogo francés, son como un punto de foco que concentra las opiniones de un *habitus* frente a un *campo* determinado. En el caso de las revistas culturales, confirma que estas “dan al lector bastante más que las opiniones ‘personales’ que necesita; le reconocen la dignidad de sujeto político, capaz de ser si no sujeto de la historia, al menos sujeto de un discurso sobre la historia” (457). Claro, establecen una función de *comunidad imaginada*, entendida desde el punto de vista de Benedict Anderson.

Efectivamente, Rossana Calvi ([2011](#)) aporta este punto de vista con respecto a las revistas de literatura. Hace énfasis en dos: *Boletín Titikaka* y *Kuntur*. En ambas, coincide en la impronta de una respuesta ante su con-

texto como tarea cardinal. No obstante, en cuanto la última, encuentra un tono más radical. La razón de dicha radicalidad se centra en la búsqueda y “reclamo de la independencia cultural del continente, y en la elaboración y propagación de una serie de nociones esencialistas sobre su identidad” (197). Era una clara muestra de ruptura contra la hegemonía que representaba la capital.

Además, Calvi encuentra que la revista *Kuntur* precisó de una herramienta empleada por la *intelligentsia* capitalina: la oposición. Desde el Grupo Ande, se identificó la característica centralista de oponerse, en todos los sentidos, a los departamentos marginados; por tanto, emplearon dicha fórmula como parte fundamental de la creación de *Kuntur*. La oposición se invertía ya que no se sometía a una subordinación Lima/el resto, sino que se supeditaba a Cuzco sobre Lima.

Por su parte, Manuel Valladares (2005) contextualiza la revista. Para el autor, la creación de *Kuntur* responde a la modernización de la conciencia andina; “es decir, modernidad basada en la articulación del logos y el mito” (39). Sin embargo, hubo una tendencia radical sobre las posturas filosóficas. En especial, la propuesta por el fundador de la publicación, Román Saavedra (Estaquio K'allata), lo cual derivó en la ruptura con grupos disidentes del marxismo. Consecuentemente, el fin de la revista por disputas intestinas. Por supuesto, la radicalidad de la revista se ve expresada de manera paulatina a través de los números presentados. Es el último de ellos el que delata las intenciones separatistas y agresivas del Grupo Ande. Por tal motivo, se escogió este número para el análisis en cuestión.

Dichas premisas permiten conocer las tareas principales de la revista. Para aunar en ello, Julio Gutiérrez (1986) cuenta las reuniones que precedieron a la creación de las publicaciones. En primer lugar, destaca la localización como uno de los factores primordiales de las primeras rebeliones que se gestan en Cuzco: “Los sucesos y el acontecer político de la capital, se conocían mediante lacónicos despachos telegráficos enviados por corresponsales oficiosos y los diarios limeños llegaban a sus poquísimos suscriptores con un retraso de diez a quince días” (16). De tal forma, se demuestra una subordinación tecnológica sobre Lima, la cual presenta los medios posibles para distribuir la información a su antojo. Por tanto, son capaces, detecta el colaborador, de manejar el juego del *campo* (*illusio*).

La detección del problema trae como consecuencia el señalamiento del culpable: Lima. Por supuesto, la dicotomía se genera a partir de

dos puntos que buscan su centralidad. Para el grupo Ande, Cuzco debíaemerger, por razones históricas y sociales, como la hegemónica capital. La razón de que no sucediese es por el antagonismo: “La política centralista era la culpable de que el Cuzco y otros departamentos se hayan reducido a una situación de retraso y pobreza...” (17). Es el gran culpable no solo del atraso cuzqueño, sino el de otros lugares aledaños.

Por ejemplo, Ramón Saavedra ([1928](#)), dentro de la revista, reconoce a Lima desde el punto inicial del primer número. En su producción “Beligerancia Serrana” publicada en *Kuntur*, explica:

La capital sea Lima o Huacho nada tiene que ver con nuestros problemas sociales. Se cree todavía que el palacio de Pizarro es el centro vital de toda la actividad nacional, por eso la cobardía serrana salta estrellándose contra el fantasma capitolina, contra esa Lima zamba y libidinosa. (1)

En este punto, se establece la relación de subordinación con respecto a Lima. Dicha conjugación es percibida como una flaqueza para el grupo serrano, del cual se percibe el foco de sus publicaciones. Por tanto, marca un distanciamiento frente al centro del *campo cultural* limeño. Asimismo, ya otorga una designación de los dos polos, en el maniqueísmo interino: los serranos frente a la capital, designada como un fantasma, un pasado por superar.

Al haber encontrado a los culpables, se necesita una resolución: “en consecuencia, para emanciparse de esta dependencia oprobiosa, había que emprender la lucha por la autonomía regional proclamando el sistema federal del gobierno” ([Gutiérrez 1986](#), 17). Al detectar al causante de los problemas, se debe gestar un mecanismo mediante el cual poder solucionar lo que acontece en su realidad, en el *campo* y su correspondiente *illusio*. Por tanto, son necesarias *estrategias de reconversión* para cambiar las rúbricas.

Los intelectuales del Cuzco formaron, entonces, un grupo: Ande. El reconocimiento es la partida de una distancia con respecto al *habitus* dominante. Bourdieu ([2002](#)) confirma la búsqueda de una integración para deshacer un *campo*. Tal proceso se conocería como un “desplazamiento transversal”, lo que conlleva “una transformación de la estructura patrimonial que es la condición de la salvaguardia del volumen global del capital y del mantenimiento de la posición en la dimensión vertical del

espacio social” ([Bourdieu 1998](#), 129). Dichos grupos pueden confirmar o retarla. Sin embargo, dicha rebeldía es un reconocimiento tácito sobre el poderío del centro. En ese sentido, la creación de dicho corpúsculo es la médula que busca deshacerse de una hegemonía perfilada como perniciosa para ellos.

Para la creación del nuevo centro, se debe partir de nuevas oposiciones. Para ser la génesis de un nuevo cambio, se procura moldear una identidad. Esta surge a partir del antagonismo con la capital. Dicha valoración se puede apreciar en el artículo de Luis Casanova ([1928](#)), “*Kuntur y la juventud avanzada*”: “Los hombres del Ande escogen fervorosamente la redención de la caza nativa, sin las jeremiadas de los falsos apóstoles del indigenismo hipócrita [...] que tanto abundaban en la afeminada capital de los virreyes” (29). En este sentido, se construyen dos ideas base sobre la diferenciación.

En primer lugar, se mantiene un maniqueísmo que separa en dos a los indigenistas: los falsos (aquellos que no mantienen la línea que busca la editorial) y los verdaderos (caso contrario, aquellos que sí lo hacen). La equivalencia de dicho presupuesto es demostrar que no solo basta creer en un indigenismo para salvaguardar la posición venidera; se debe, por el contrario, realizar con base en una premisa lógica, a unas consignas tácitas que solo el grupo nuevo (el nuevo *campo*) puede construir.

Luego, se observa la feminización como muestra de subalternidad de Lima sobre Cuzco. Claro, demostrar que es femenino es síntoma inequívoco de ataque y comprueba una supuesta inferioridad por parte de los limeños sobre los cuzqueños. Esta es una técnica de las *estrategias de reconversión*, puesto que “como el índice de una doble negación de la virilidad, de una doble sumisión tiene el lenguaje ordinario, que piensa naturalmente cualquier tipo de dominación en la lógica y el léxico de la dominación sexual, está predisposto para expresar” ([Bourdieu 2002](#), 389). Lo viril se resalta en contraposición de lo femenino.

La comparación se hace más evidente en la misma publicación. Ya no es implícita, sino que la desarrolla con mayor profundidad:

Una marcada diferencia existe entre el petimetre limeño y el hombre de la sierra, mientras que el primero es un cazурro, acomodaticio, relamido y decidor, dúctil y maleable, como el metal de poco precio; el segundo pertenece a una raza fuerte, zahareña, rebelde, indómita que irrumpie broquelazos con mano certera; es por esto que el pradismo no encontró

eco en la almitarada ciudad de “Los Reyes”, en donde, según la frase de un pensador, “hasta los perros son más humildes que en parte alguna de la tierra. ([Casanova 1928](#), 30)

La tendencia a las antinomias permite construir un relato en el cual se establece la identidad del futuro individuo, ensalzado por la editorial. La base oposicional muestra que el serrano es férreo, de un solo camino, contrario a quienes se vuelcan en varias posiciones. Es decir, para que sea considerado un individuo correcto y justo, para la revista, debe seguir algunas consignas.

En este punto, se estrechan las posiciones del nuevo individuo. La revista toma, de manera implícita, la tarea de remodelar a quienes formarían parte del nuevo *campo*, según el *habitus*. Luis Velazco ([1928](#)) en su “Idearium andino”, tonifica dicha postura en cuanto a la calificación que brinda a quienes se desalinean de los postulados de *Kuntur*: “Nuestros intelectuales sin masculinidad nativa, sin fortaleza racial, no son actualmente más que las indias entregadas por la fuerza al celo del conquistador extranjero que las posee y las empreña” (7). Se mantiene la idea de una sumisión masculinizante sobre la feminidad; sin embargo, se delata la intención de notificar sobre los falsos intelectuales, aquellos que no saben la verdadera consigna del nuevo *campo*.

Es entonces cuando toma relevancia la tarea de *Kuntur* como mediadora de las nuevas reglas. Se busca, en pocas palabras, motivar y moldear a los nuevos individuos bajo las nuevas consignas. Dicha consigna la destacó Gutiérrez ([1986](#)):

Nuestro “indigenismo” después de *Kuntur*, fue un indigenismo militante que no se detuvo en la mera denuncia de los crímenes del gamonalismo y sus cómplices, sino que se abocó a la organización de los indios de haciendas y comunidades en ligas campesinas y sindicatos agrícolas, infundiéndoles conciencia revolucionaria y levantando el espíritu de rebelión y de lucha por sus derechos como seres humanos y, sobre todo, por su derecho a la propiedad de la tierra que fructifican con su trabajo. (45)

*Kuntur* se convierte en una revista que busca hacer-hacer a sus lectores, adentrarlos a nuevo *campo* para que conozcan las nuevas reglas. Infunde, asimismo, la pertinencia de una oposición entre los cuzqueños y los

limeños. La base diferencial es construir esa pugna con base en sus propios ideales, para así ser considerados, recién entonces, como “seres humanos”.

La revista debe manejar los hilos, el ideario (nombre de uno de sus artículos) para una correcta enseñanza y no una desviación que sería considerada femenina. Ya Bourdieu (2002) entendió que ese era un manejo de opiniones que las revistas buscan para “producir unas opiniones opuestas a las que les prestan y les atribuyen sus portavoces autorizados, poniendo así en tela de juicio la validez del contrato de delegación” (433). Es decir, desarrollan un puente entre la crítica y la realidad con tal de consolidar un nuevo modelo.

La síntesis de todo lo expuesto se puede retratar en el artículo de Oscar Rozas (1928), “El problema del indígena”. En dicha publicación se expresa lo que se considera la visión de un nuevo mundo a partir de las disyuntivas resueltas, según las bases de la revista. Explica, con mayor profundidad, lo que aqueja al indígena y el motivo de su atraso. De la misma forma, explica la solución ante ello: “Para nosotros el único camino está en la revolución” (28). En efecto, toda la construcción de todos los números de la revista se basa por entero en la tarea de revolver al *campo*.

## CONCLUSIONES

El análisis de la revista *Kuntur* permite constatar que, pese a su breve existencia, se erigió desde una estrategia de disputa por la centralidad cultural en el Perú. A partir de las nociones de *habitus* y *campo* propuestas por Pierre Bourdieu, se evidencia que el Grupo Ande desplegó un conjunto de *estrategias de reconversión* que, mediante una oposición sistemática al centralismo limeño, buscaba instituir al Cuzco como nuevo núcleo simbólico y cultural. La exaltación de la identidad serrana, la distinción entre “verdaderos” y “falsos” indigenistas, así como la revalorización del pasado histórico como capital cultural, constituyeron mecanismos orientados a conformar un *habitus* alternativo capaz de sostener un *campo* propio, dotado de legitimidad y autonomía frente al dominante.

En este marco, *Kuntur* se configuró como un espacio de socialización política y cultural que trascendía la mera denuncia para incidir en la movilización de sus lectores hacia la acción organizada. Su indigenismo militante articuló de manera coherente discurso y práctica. De dicha for-

ma, se evidencia que la pugna en el *campo cultural* es inseparable de las luchas sociales concretas. Aunque de trayectoria efímera, la revista dejó un legado que demuestra la capacidad de los grupos dominados para emplear recursos simbólicos con el fin de cuestionar las jerarquías establecidas y proyectar horizontes alternativos, cuya huella perdura en la memoria política e intelectual del país. ☰

### **Lista de referencias**

- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- . 1998. *La distinción*. Buenos Aires: Taurus.
- . 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Barcelona: Montresor.
- Calvi, Rosana. 2011. “Heterogeneidad de los discursos sobre lo indígena en las revistas indigenistas peruanas de vanguardia”. Tesis doctoral. Georgetown University. <https://repository.digital.georgetown.edu/handle/10822/553234>.
- Casanova, Luis. 1928. “Kuntur y la juventud avanzada”. *Kuntur* 1.
- Gutiérrez, Julio. 1986. *Así nació Cuzco rojo*. Lima: Perú Tarea.
- Kuntur*. 1928. Grupo Ande.
- Rozas, Óscar. 1928. “El problema del indígena”. *Kuntur* 2
- Saavedra, Ramón. 1928. “Belligerancia Serrana”. *Kuntur* 1.
- Valladares, Manuel. 2005. “Las letras que forjaron el indigenismo cusqueño”. *Guaca* 1 (2): 39-60.
- Velazco, Luis. 1928. “Idearium andino”. *Kuntur* 1.

### **DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

**Juego de demiurgos en *Maldeojo*,  
de Huilo Ruales Hualca**

*Game of Demiurges in Maldeojo,  
by Huilo Ruales Hualca*

**HANS JIMÉNEZ COELLO**

Investigador independiente  
Loja, Ecuador  
[jimenezhans611@gmail.com](mailto:jimenezhans611@gmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0006-8050-2650>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.3>

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2025  
Fecha de revisión: 18 de septiembre de 2025  
Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2025  
Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## **RESUMEN**

Considerando que en los estudios esperpéticos sobre la obra de Ruales Hualca se ha ignorado la figura del demiurgo, este análisis se centra en su caracterización en el personaje de Fetiche y la presencia de un segundo demiurgo a través de Fantoché. El demiurgo permite criticar cómo los arquetipos y expectativas que norman los cuerpos y modos de ser impactan individual y colectivamente. Además, este estudio profundiza en la demurgia empleada por Huilo Ruales, y enriquece los estudios que consideran al escritor ibarreño como heredero de la estética de Valle-Inclán. La metodología se basa en el análisis de la novela *Maldeojo* (2018), y se apoya en la bibliografía sobre el esperpento, la crítica literaria y algunos apuntes de Roland Barthes.

**PALABRAS CLAVE:** Ecuador, novela, Valle-Inclán, Huilo Ruales, narrativa, grotesco, deshumanización, esperpento, demiurgo.

## **ABSTRACT**

Considering that the grotesque studies on the work of Ruales Hualca have overlooked the figure of the demigod, this analysis focuses on its characterization in the character of Fetiche and on the presence of a second demigod through Fantoché. The concept of the demigod allows for a critique of how the archetypes and expectations that regulate bodies and ways of being have both individual and collective impacts. Furthermore, this study delves into the use of demurgy employed by Huilo Ruales, enriching the scholarship that regards the Ibarra-born writer as an heir to Valle-Inclán's aesthetic. The methodology is based on an analysis of the novel *Maldeojo* (2018), drawing on the bibliography on *esperpento*, literary criticism, and selected reflections by Roland Barthes.

**KEYWORDS:** Ecuador, novela, Valle-Inclán, Huilo Ruales, narrative, grotesque, dehumanization, esperpento, demiurge.

## **INTRODUCCIÓN**

EN SU EJERCICIO literario, Huilo Ruales Hualca aborda en sus obras los problemas de una sociedad moderna. Para aproximarse a las dinámicas deshumanizantes y a la sordidez de la naturaleza humana, Moret (2017) señala que el escritor ibarreño se aparta de la narrativa canónica para practicar un estilo transgresor que emplea un lenguaje crudo y poético a la vez. En su estudio, señala que los personajes de Ruales están caracterizados por el exceso, situados en un entorno grotesco y miserable. Además, resulta interesante que Moret mencione muy superficialmente la presencia demíúrgica de la Chela en *Fetiche y Fantoché*, observación incluso acertada si la extrapolamos a la novela homóloga *Maldeojo* (2018) en la que se centra esta investigación.

Entre otras investigaciones relevantes, Villavicencio (2017) se enfoca en la ironía y el lenguaje esperpéntico de Huilo Ruales, mientras que Escobar Páez (2017) profundiza en este último aspecto subrayando su naturaleza antiacadémica. Además, señala que técnicas como las de despersonalización, la farsa, la parodia y la hipérbole están presentes en la obra de Ruales. Por su parte, Oviedo (2012) se enfoca en la visión de Huilo Ruales sobre el dolor que genera la sociedad en *Qué risa, todos lloraban*. Nombrando a Albura como “un circo esperpéntico” (8), revela una sociedad acostumbrada al espectáculo, donde la tragedia y la miseria de un individuo se convierten en la fuente de disfrute para los demás.

Asimismo, se puede considerar mi trabajo (Jiménez Coello 2024), donde analizo la caracterización de cinco personajes de la novela *Qué risa, todos lloraban*, evaluando la relación de Huilo Ruales con la estética valle-inclaniana mediante el uso de técnicas despersonalizantes, cómicas y temas propios de este enfoque artístico. Sugiero que estas criaturas perseguidas y acosadas representan al individuo instrumentalizado por factores que lo obligan a desempeñar papeles ajenos en un espacio que bien podría interpretarse como un entablado guiñolesco. En mi análisis destaco a los personajes animalizados o cosificados, así como la falta de individualidad que los caracteriza, la carencia de autonomía de los fantoches y la degradación de los valores sociales y culturales.

Bajo este contexto, es presumible que en las obras de Ruales Hualca lo trágico y lo grotesco se fusionen como una estrategia para desenmascarar lo fársico de situaciones y personajes que hallan sus raíces en la vida real. Las observaciones de las investigaciones en las que se habla de las técnicas que emplea Ruales Hualca parecen alinearlos con la estética valle-inclaniana. La afinidad que muestra el escritor ibarreño con el esperpento permite plantear la hipótesis de que, conscientemente o no, ha interiorizado los conceptos clave de esta teoría.

## HACIA LA TORRE

Los estudios esperpénticos sobre la obra de Ruales se han enfocado mayormente en la distorsión y la deformación, marginando el concepto base para el empleo de estos recursos: el demiurgo. Este elemento, por algunos teóricos adjudicable a la postura del autor frente a su creación y por

otros a una figura específica de la narrativa, unifica la teoría de Valle-Inclán. El esperpento, nos dice Morales Ladrón (1994), surge de personajes arquetípicos frente a situaciones de los tiempos modernos en las que no hallan correspondencia. Mediante la desconexión de los personajes con la vida, el escritor esperpético plasma su compromiso ético con la sociedad como en aquel entonces lo haría Valle: tomando piezas enteras de la vida y la literatura para trasladarlas a su obra con un valor y contexto diferente, en la que los arquetipos, formas y valores consagrados son contrastados para superficializar, en una crítica severa, la crudeza de una sociedad moralmente corrupta (Ynduráin 1999).

En literatura, la crítica social es de raíces antiguas, por lo que la estética de Valle como postura de denuncia no supone una innovación en sí misma. No obstante, Barros Ramalho (2005) entiende que la diferencia de Valle con el resto de escritores contestatarios radica en su estética reveladora que subraya la deformación como medio para reflejar los problemas internos de la condición humana y la aplicación de valores inveterados en el panorama moderno. Esta responsabilidad sobre la crítica social y los medios para expresarla es encarnada en el demiurgo que, desde lo alto, personifica la objetividad en tanto figura insensible y superior a sus personajes que, como menciona Juan Bolufer (2000), ostenta altura moral, control, poder de creación y, según Zavala (1970, 280), hasta de destrucción sobre el universo narrativo.

Dichas cualidades requieren de una posición distanciada que no solo separa al demiurgo de los personajes, sino que también lo diferencia del narrador. Juan Bolufer diferencia al narrador del demiurgo al mencionar que este último es la fuerza creativa desde fuera del texto. Con esto, acepta que, de existir un narrador, Valle optaría por uno heterodiegético para evitar que intervenga y se limite a narrar. Al no participar en los eventos de la historia, este narrador puede mantener la distancia con sus personajes y presentarlo al modo de Valle: mediante una imagen de ellos actuando.

Es evidente que al mencionar a una voz que narra “desde fuera”, Juan Bolufer parece remitir la figura del demiurgo a la persona firmante de la obra, dejando de lado al personaje interno. Como menciona, si bien es cierto que la figura del demiurgo responde a la necesidad de unificar la estética de Valle y ser el portavoz de sus ideas estéticas y literarias, según se observa en esperpentos, hay que considerar que en términos narrato-

lógicos y en lo que se refiere a este trabajo, el agente físico que escribe la obra no tiene pertinencia. Esta consideración se fundamenta en las ideas de Barthes (1987) en *La muerte del autor*, donde libera la obra de la autoridad del creador, permitiéndonos centrar la figura del demiurgo en un sujeto dentro del texto, pues el lenguaje al cual se remite la acción enunciativa del texto conoce a un “sujeto” y no a una “persona”.

Por otro lado, Etreros (1994) presenta una perspectiva mucho más amplia a la de Juan Bolufer al señalar que el demiurgo puede manifestarse en un personaje que actúa como narrador. Lo que ofrece Etreros es un juego entre agente demiúrgico y observador en la narración por el que se filtra la voz del primero. Tomando como ejemplo a don Estrafalario de *Los cuernos de don Friolera*, Etreros dice que Valle-Inclán se vale de él para captar la totalidad cronológica de la narración debido a que este personaje conoce el espacio diegético y sus conflictos. Pese a la disponibilidad de un demiurgo como personaje, al final Etreros parece optar por un agente externo al mundo diegético. Salvados los problemas narratológicos de estas observaciones, resulta interesante que la voz del demiurgo se pueda ceder a un narrador presente en el mundo ficcional, siempre y cuando posea información cronológica de la historia y no intervenga en ella.

En *Maldejo*, la protesta social de Ruales Hualca se transmite mediante el desdoblamiento de la Chela a Fetiche en la que se personifica el concepto de demiurgo. Dicha transformación se debe a la manera en que su pasado influye en su destino y en el de los personajes que la rodean. Sin embargo, para ello no basta únicamente la fuerza enajenante de un sistema sociopolítico, cuyos arquetipos heredados y transmitidos condicionan los aspectos ideológicos de la conciencia comunitaria. Solo al entender su situación y cómo los ejercicios de poder la condicionan, la Chela puede apropiarse de su sufrimiento, del cual obtiene la altura suficiente para desafiar y cuestionar las estructuras de poder que la dominan. Pero irremediablemente, al igual que observan Cardona y Zahareas (1988) en el proceso de elevación de Max Estrella en *Luces de Bohemia*, la dignidad demíúrgica solo puede ser alcanzada tras su descenso a fantoche que empieza en la despersonalización de la Chela.

La caracterización de este personaje no solo define su función y valor ante el resto de agentes narrativos, sino que evoca arquetipos literarios que Ruales Hualca parodia para satirizar algunos aspectos sociales. Sobre la Chela se plasma el arquetipo de la *femme fatale*, Enriquecido por

lo sagrado para construir una alteridad en la que queda doblemente atrapada. Mientras que el arquetipo que representa la impregna de parte de las cualidades del estereotipo de mujer peligrosa y seductora, a la vez justifica el impulso incontenible de los otros de poseerla o destruirla. Del mismo modo, la aproximación de la Chela a lo divino, además de construir la idealización de la perfección que pone en relieve la belleza sobrenatural de la Chela, paradójicamente la deshumaniza al estereotiparla como símbolo de la perfección estética.

Ortega Mantecón (2021) define el arquetipo de la *femme fatale* como una expresión misógina que limita a la mujer a la dimensión estética y sexual. Si la representación física que se le impone a la Chela es de por sí degradante, fuera de lo que refiere al cuerpo y la sexualidad del arquetipo, aspectos como la inteligencia seductora y la agentividad quedan excluidos en su caracterización. De esta manera, la Chela ni siquiera alcanza la integridad como trasunto de la *femme fatale*, quedando reducida a algo mucho más bajo que el arquetipo. No existe manipulación de la Chela hacia otros, sino que son los otros quienes voluntariamente se condenan a su figura y se autodestruyen: “Se hizo moda matarse por la Chela, volverse loco por la Chela” (Ruales Hualca 2018, 45).

Por lo tanto, si bien la Chela podría ser leída bajo el paradigma de la mujer fatal, es innegable que no posee las características mitificadas de esta figura, quedando reducida solo a su cuerpo sobre el cual no puede tener voluntad. Así se entiende que la fatalidad que se le atribuye a la Chela —y que se asocia a la mujer— no es sino el resultado de un contexto social sexista que hereda y perpetúa valores machistas que rigen el comportamiento individual y social. Sobre esta base de deshumanización se construye la parodia satírica en *Maldeojo*, combinación posible según Bruzos Moro (2005), en la que el fin satírico apunta, en este caso a valores sociales para reflejar que los paradigmas y prejuicios, más que ser unidireccionales, son cíclicos, y afectan también a quienes los aceptan y validan.

Al decir que la Chela era “una hembra, un bombón, una bomba” (Ruales Hualca 2018, 43) se crean connotaciones que definen su cuerpo como símbolo del erotismo y la sexualidad. Los dos primeros adjetivos implican una reducción del sujeto a su potencial reproductivo, sexual y a su valor estético que lo vuelven deseable, pero sobre todo es el adjetivo “bomba” el que hace que la Chela sea una *femme fatale* en potencia. La imagen que evoca esta palabra sugiere que la Chela es un personaje con

agencia que si bien pasiva en los primeros momentos, al poseerla implicaría que tiene capacidad de llevar a cabo acciones para superar las dicotomías de objeto y sujeto. Hasta eso, la Chela queda limitada a la condena social de su cuerpo, como se observa en la siguiente cita donde las características de la *femme fatale* se acentúan con el simbolismo de su presencia que connota las cualidades de lo divino:

La luz del poste le dio un tinte pálido de virgen de iglesia pero con una boca roja de puta nuevecita [...]. Dos ojos por varón para tanta belleza les resultó una misería. Las narices resultaron muy cortas para devorar ese misterioso perfume de ángel, de hembra, de carne fresca [...]. Era demasiado para que la Chela no fuera un milagro. (57)

Las descripciones que se hacen implican una dualidad entre lo religioso y lo sensual condensado en la Chela. Al otorgarle la apariencia de una “virgen de iglesia” y asociarla con imágenes de “ángel” o “milagro” se la idealiza como figura de lo inalcanzable y lo sublime, pero que al señalar su aspecto como el de una “puta nuevecita” junto a términos que la reducen a “hembra” o “carne fresca”, se crea una disonancia entre las imágenes producidas. Como mencioné anteriormente, las características de lo divino en la Chela se subordinan a lo vulgar para enfatizar que su cuerpo —que refiere siempre a lo sexual— escapa de lo humano para entrar en lo divino.

La mirada lasciva de los hombres que más que mirarla la “devoran”, la define en la narrativa como objeto de deseo que, al mezclarse con su imagen idealizada por lo sagrado simbolizan el cuerpo de la Chela —y no a ella en sí— como objeto también de devoción y contemplación. La articulación de estas dos ideas aparentemente inconexas señala que lo sacro y lo sensual se fusionan, atrapando a la Chela en la imagen de divinidad sensual inalcanzable de la que hombres y mujeres son víctimas. De esta manera, el personaje queda caracterizado con las cualidades arquetípicas de una mujer cuya belleza y sexualidad exageradas hasta lo divino determinan el comportamiento de los agentes sociales de su entorno. Solo desde la comprensión de la parodia que representa la Chela es posible acercarse a la caracterización esperpéntica en la siguiente cita:

Al mar se fue niña linda y volvió hembrón [...]. Su piel de oro oscuro, de canela clara [...]. Su boca hinchada, roja y jugosa. Sus caderas y sus nalgas engrandecidas. Y también sus pantorrillas. Y encima había

venido con un dengue para caminar como que se rascara atrás, pero sin necesidad de las manos [...]. Eso es magia, decían los varones. Brujería, murmuraban las viejas chuchumecas. (44)

La hiperdescripción de su cuerpo sexualizado no solo la tipifican como objeto de deseo, sino que paralelamente produce una bifurcación en dos significados en relación a qué evoca su cuerpo en quien emite un valor del mismo. Así, la magia que atribuyen los hombres al cambio en el cuerpo de la Chela exalta su atractivo, mientras parece eximirlos de cualquier responsabilidad, lo que pueda devenir a raíz del cuerpo de la Chela. Así, el acoso y los deseos posesivos de los hombres con ella quedan justificados porque es “normal” caer en la magia de su cuerpo. Su posición como “cosa” ante los hombres no queda limitada a la contemplación, sino que queda sujeta a los deseos obsesivos de posesión y profanación: “—Un polvo con ella, uno solo, y después que me caigan todas las desgracias, Dios mío” (109).

Además de los hombres, las mujeres más jóvenes perciben el cuerpo de la Chela como una amenaza a su valor dentro de un sistema patriarcal. Ante la amenaza, las mujeres jóvenes expresan su rechazo hacia la Chela mediante los celos y la envidia. No obstante, pese al rechazo que expresan hacia ella, la ven como modelo externo con el que definen su identidad: “Las rivales de la Chela [...] se hicieron coser vestidos de colores chillones, escotados, sin mangas como los de la Chela [...]. Imitaron el caminar y los gestos de la Chela” (53). Como se verá en la parte final del trabajo, la cosificación de la Chela se vuelve un proceso de ida y vuelta. En el odio y la imitación las mujeres se delatan como muñecos, ya que no actúan de manera autónoma, sino que se comportan como una masa que se moldea según la influencia de otro sujeto. Esto no solo las configura como el fantoche esperpéntico, sino que revela que los ideales impuestos socialmente tienden a adaptarse pasivamente. En este caso, las mujeres inconscientemente aceptan un cuerpo construido por las normas y expectativas de los hombres, rebajándose voluntariamente al fantoche vacío.

Con las “viejas chuchumecas” (13) el cuerpo se vuelve mucho más problemático a razón de que estas simbolizan el conjunto de las normas y valores inveterados que definen la sociedad de Ríoseco. Para ellas, el cuerpo de la Chela representa una amenaza a las estructuras sociales al desafiar las normas de recato y decencia que deben regir en la conducta femenina. Por

ejemplo, en las citas donde se dice que “la Chela volvía porque [...] seguía siendo un demonio. Un pecado en carne y hueso. Sobre todo en carne” (51) se puede observar cómo en torno a ella se crea un campo semántico de corrupción moral, tentación y pecado. La figura del demonio como símbolo del mal refuerza la idea del cuerpo sexualizado de la Chela como fuente de la tentación, lo prohibido y la corrupción moral.

Los juicios de las mujeres jóvenes y de las viejas chuchumecas sobre la Chela se convierten en un mecanismo igual de destructivo que los estereotipos que los hombres le atan. La envidia y el odio operan como una herramienta que mantiene el sentido cosificador al recordarla únicamente como objeto de admiración u odio. Todo esto refleja cómo la Chela es sometida a un proceso deshumanizador en donde pierde cualquier rasgo de identidad y su figura la representan un conjunto de características físicas. Se puede entender que estas reducciones de la Chela a objeto, según Morán Paredes (2006), es solo una de las formas de despersonalización esperpéntica en donde el sujeto puede ser cosificado, animalizado o amuñecado.

Junto a la cosificación, su figura además queda relegada a la pasividad, en donde su cuerpo solo existe para ser mirado, deseado y poseído. No tiene voluntad ni agencia sobre su vida que termina siendo configurada como cosa bajo las expectativas estéticas y eróticas de los hombres y el rechazo de las mujeres. Bajo estas consideraciones, las normas y valores sociales que la oprimen son el medio por el cual la figura del fantoche del que habla Dougherty (2008) encuentra su realización en la Chela. Sin voz ni agencia sobre su vida, reducida a un conjunto de rasgos físicos que la estereotipan como objeto de deseo, privada de autenticidad y voluntad propia, la Chela refleja la figura del humano afantochado, es decir, alguien a quien se le ha impuesto la figura del muñeco.

El papel de la Chela no se limita a ser víctima de un arquetipo, normas y valores sociales, sino que funciona como elemento que expone y critica esos mecanismos de poder y dominación. En la Chela el amuñecamiento no llega a su culmen porque, a diferencia del resto de personajes, su condición de fantoche no es autoimpuesta y porque la Chela es capaz de sobreponerse a la trágica mojiganga que representa. Así se muestra en el estudio que hacen Cardona y Zahareas (1988), donde Max Estrella puede trascender al plano demiúrgico al ser consciente de cómo la alienación social degrada su situación individual. Para el propósito, las observaciones de Fernández Oblanca (2002) y Barros Ramalho (2005) son indispensables.

bles. El primero menciona que las deformaciones que proyecta el espejo cóncavo de Valle, extrae y refleja la esencia de los sujetos que, según Barros Ramalho, al mirarse en el espejo pueden acceder a la conciencia de su situación absurda y de entes alienados, como ocurre con la Chela tras escuchar:

Un chillido como si la Chela en ese ratito se despertara y descubriera de golpe lo que le había pasado en la vida. Como si por primera vez desde que tuvo doce años se viera en el espejo grandote de su dormitorio. (Ruales Hualca 2018, 32)

Este fragmento refleja un momento de súbita conciencia que podría estar ocurriendo en la mente de la Chela. El punto clave de esta cita radica en la frase: “Como si por primera vez desde que tuvo doce años se viera en el espejo”; se sugiere que la Chela a esa edad ya experimentó un despertar simbólico que la confrontó con su realidad. Esa visión deformada que le produce el espejo de su persona la obliga a reflexionar sobre cómo su entorno la convierte en poco menos que un muñeco y finalmente a enfrentarse a su deshumanización como único recurso para liberarse de su condición de títere.

Como mencionan Cardona y Zahareas (1988), solo en el esperpento el hombre se ve verdaderamente degradado, y quizás de esto la idea que menciona Dougherty (2008) al decir que la verdadera lucha esperpética no se trata tanto de permanecer noble, como de permanecer hombre cobre más relevancia. Pero para mantenerse humana, es preciso que la Chela abandone el cuerpo al que redujeron a títere, es decir, debe desdoblarse de su infancia afantochada. La conciencia que le produce la visión del espejo la desdobra y la ubica en una posición superior a su “yo” anterior, la “Chelita Linda” (Ruales Hualca 2018, 13), “que era como decir ella misma pero en muñeca” (32).

La muñeca de la que se desprende Fetiche –nombre que recibe su estado demiúrgico– muestra en dos rasgos las mismas características cosificantes del arquetipo que representó. Por ejemplo, al ver que el cuerpo de la muñeca “era de porcelana como las tazas y decía ‘Made in France’ en el culo” (23) se advierte que la blancura y suavidad del material con que está hecha simboliza lo bello y delicado. Esto, junto a la etiqueta “Made in France” en la base de la muñeca, remite al arquetipo francés de *femme*

*fatale* que representó la Chela, cuya belleza y sexualidad amenazadora está contenida en su “yo” anterior amuñecado.

En oposición a la Chela como soporte de belleza y sexualidad sobrenatural contenida en la muñeca, tras el desdoblamiento vemos que:

ya no era la Chela. Era un esqueleto de pelo canoso. Un esqueleto blanco y fosforecente. Y lleno de pecas. Y forrado de pellejo sin planchar [...]. La Chela ya estaba a disposición de quien fuera, pero demasiado tarde. Vestida de quinceañera siendo un esperpento. Bruja parecía. (140, 143)

Quizá la parte más significativa de la cita se encuentra en la identificación de la Chela como “un esperpento”. Los conceptos de la estética esperpética cuya naturaleza rompe con las ideas de perfección mediante la transgresión se traducen de la misma manera en la Chela al deconstruir su cuerpo normado. Esa descomposición de lo estético no la degrada como comúnmente ocurre con los personajes representados por el esperpento, sino que la reviste de su esencia desafiante y transgresora. La frase final en donde se la menciona como bruja le reatribuye a la Chela la agencia sobre sí misma que le había sido despojada. La transmutación a lo feo, lejos de ser monstruoso, en la Chela se vuelve un símbolo de control y poder contenidos en la figura de la bruja.

El siguiente elemento es definitorio en su transformación a demiurgo, ya que le confiere la posición distanciada que le da objetividad e impasibilidad sobre los personajes y sus acciones. La transformación de la Chela a Fetiche ocurre cuando su padre, don Ramírez, “hizo construir sobre el segundo piso una torre de cuento. Una torre con una hilera de ventanas del tamaño de un pañuelo. Una torre de piedra que por poco no tiene puerta (62).

Al pie de las ideas de Juan Bolufer ([2000](#)) sobre distancia y distanciamiento, la esencialidad de Fetiche como demiurgo yace en las capacidades que adquiere de la distancia. Esta posición alejada a la cual Juan Bolufer empata con la objetividad e indiferencia es lograda en la altura de la torre en donde se recluye a la Chela. La distancia de la torre la separa no solo física, sino emocionalmente del resto de personajes. La contemplación desde “el aire” es solo una metáfora que produce la torre de la altura moral que alcanza la Chela al superar las condiciones sociopolíticas que la condenan al encierro. Al impedir que se vea como igual al resto de entes

diegéticos desde la distancia, la adjetivación de Fetiche como jueza “distantiada”, además de contemplar a los personajes como grotescos, ahora puede expresarlos como tales mediante mecanismos de deshumanización como forma de exposición crítica de los fallos de la sociedad.

Uno de los grandes atisbos del poder de Fetiche se ve mediante la deformación general que hace de los agentes y el espacio narrativo. Desde la posición elevada que le da la torre donde “oyó y espió la vida, pasión y muerte de Rioseco” (149), su capacidad de acción reorganiza y reconfigura el espacio y los personajes de la diégesis, percibiéndolo como un escenario donde:

No hay camas, ni sillas, ni armarios, sino las calles de Rioseco. Rioseco idéntico al verdadero. Rioseco en persona pero chiquito como rompecabezas grande [...]. Aquí, desparramados en sus vidas pero sin moverse está toda su gente [...]. Montones y montones de muñecos y muñecas. Y todos tienen caras conocidas. Sí. Caras y cuerpos que vivieron en Rioseco [...]. Pero en lugar de carne son de trapo. De madera. De caucho. De aserrín. (149-50)

Desde la torre, la Chela no solo contempla, sino que transforma Rioseco. En tanto contenedora de la teoría esperpéntica, como menciona Juan Bolufer ([2000](#)) acerca de la misma, no halla funcionalidad ni trascendencia en la crítica desde la mimesis de Rioseco. Solo mediante la reinterpretación antirrealista del esperpento es posible llegar a lo esencial de las cosas. De esta manera, al representar a los personajes como muñecos y al espacio como una maqueta del pueblo que habitan, refleja la verdad de las vidas y las limitaciones de estos fantoches humanos. Con todo esto, es claro que Fetiche adquiere el poder de control, creación y destrucción sobre el universo diegético.

Dichas capacidades se pueden observar mediante la siguiente cita en donde Fetiche confiesa que el destino de los personajes —no muertos, sino amuñecados— no fue producto de la sequía por sí misma:

No les mató la sequía solamente. Mejor dicho, yo envié la sequía. Yo fui la sequía y soy la lluvia. Me basta decir párese la lluvia y la lluvia se corta. Hágase el día y por los huecos, las ventanas y las puertas se ve que amanece. Yo soy lo que me da la santa gana. (29)

En *Maldejo*, la presencia de la lluvia y la sequía son formas simbólicas de renacimiento y destrucción que están bajo el control de Fetiche. Mientras que la lluvia representa la vida “cuando el sol endiablado bajaba la cólera, unas nubes bullangueras rompían el cielo y enseguida se sentía en los párpados el agua, el granizo, la vida” (129), la sequía se relaciona directamente como elemento de desolación. Cuando dice “yo envié la sequía” Fetiche demuestra su poder sobre el lugar. En este contexto, al decir “Yo fui la sequía y soy la lluvia”, Fetiche asegura representar el medio de desolación y de renovación de Rioseco.

Junto a esto, la frase “—Esta sequía viene con dedicatoria” (129), se sugiere que no es un fenómeno natural sin dirección o propósito, sino un acto intencionado, con un objetivo específico con un grupo de personas en particular. De este modo, el control sobre los elementos que posee Fetiche ponen en relieve su capacidad para transformar la materia preexistente en una nueva. Tras haber experimentado la opresión y aoso, motivados por una estructura política deshumanizante, Fetiche decide convertirse en el agente de cambio del *status quo* que solo puede ocurrir en la ruina de lo viejo.

Sin embargo, con el contexto de la Chela, las capacidades creativas de la demiurgo Fetiche pueden volverse conflictivas si consideramos que existen razones suficientes por las que su interpretación puede perder objetividad: “[La Chela] se había vuelto rencorosa, vengativa, resentida” (147). Visto de ese modo, que Fetiche adquiera además la voz narrativa comprometería la visión objetiva del ente demiúrgico. Para cumplir con el compromiso de distanciamiento, Fetiche renuncia a participar en la narración de los hechos delegando un narrador que se mantenga imparcial a los personajes y las situaciones que ocurrieron en Rioseco.

## DESDE EL PRETIL

Bajo estas circunstancias, resulta imprescindible la presencia de un ente capaz de manipular el lenguaje deliberadamente deformador del esperpento como una herramienta para captar la esencia grotesca de Rioseco y sus personajes. Para que parte de la naturaleza demiúrgica de Fantoche pueda recibirla otro personaje, como mencionaba Etreros (1994), es necesario que este conozca la dimensión histórica y cultural del mundo circun-

dante y sea capaz de extraer sus consecuencias, ya que solo así es posible que alcance una visión totalizadora. Además, volviendo a las consideraciones de distanciamiento de Juan Bolufer ([2000](#)), se precisa que este agente se aleje del espacio narrativo para que no existan sesgos emocionales y para que asegure la percepción y reflexión adecuada del espectador.

De esta forma, la crítica sobre los valores culturales, así como las acciones y situaciones de cada personaje no quedan bajo el criterio subjetivo del observador, sino de la cualidad de los hechos mismos que expone. En estos términos, Fantoché es el candidato más idóneo para desempeñar la función como demiurgo en menor jerarquía, no solo porque su personalidad lo vuelve propenso a adoptar la figura que evoca su nombre y que con ella simbolice su subordinación a otro agente, sino porque aun siendo ajeno a la deshumanización de la Chela, conoce su historia y la de Rioseco en general. Para que la figura de Fantoché demiurgo no quede en la misma posición de Fetiche, primero tiene que ser amuñecado, siendo esta la metáfora perfecta para demostrar que su voluntad queda supeditada a Fetiche.

Pero primero se ha de agudizar su visión y su juicio sobre los hechos que, tal como expresan Morales Ladrón ([1994](#)) y Trouillhet Manso ([1999](#)), se consigue mediante el alcohol o las drogas que catalizan y potencian la distorsión y la deformación. Después de ser llevado a la casona de Fetiche, Fantoché ingiere una sustancia que esta le administra, tras lo cual lo “llevó gateando de sueño y borrachera hasta el ala de la casa que tenía los diez candados” ([Ruales Hualca 2018](#), 39). El punto de interés de la cita se encuentra en los elementos con los que se parte hacia la configuración de Fantoché como demiurgo. El brebaje que ingiere le produce un estado de alteración señalado en la borrachera de la que no sabemos si se recupera. Ese estado del que se intuye permanencia le otorga la visión distorsionada del esperpento por la cual se alcanza la esencia de las cosas.

Más adelante se ejecuta el amuñecamiento de Fantoché cuya transformación se observa con mayor fuerza cuando lo escuchamos decir: “Me siento muy raro. Me siento yo mismo pero también me siento otro. Mitad yo, mitad otro. Creo que me han cambiado el cuerpo o el interior” (148-9). La voz de Fantoché nos dice que ha experimentado un proceso mediante el cual ya no es enteramente él, sino que una mitad suya pertenece a algo o alguien más. La identidad de ese “otro yo” se revela al ver la

alteración física se corresponde con las características del muñeco al verse “asustado por gusto, como si no fuera de trapo” (151).

El trapo que complementa su totalidad señala que parte de Fantoche es la de un muñeco que, sin embargo, aún retiene la suficiente autonomía para no quedar privado de la conciencia individual a la que Fetiche no puede controlar. La expresión “como si no fuera de trapo” es una afirmación de Fantoche sobre su cuerpo. No queda espacio para suposiciones con respecto a su condición de muñeco porque en él no existen dudas de que sea uno a disposición de Fetiche. Esta jerarquía se puede observar en las connotaciones que surgen de la presencia de la Chela al ver que “se va acercando con pasos que estremecen como terremotos” (148). Tras eso vemos que sobre Fantoche, Fetiche: “Se agacha, me empinza y me coloca en el pretil de la iglesia” (150).

La fuerza de los pasos y actos como agacharse para tomar a Fantoche con la punta de los dedos y colocarlo en el “pretil de la iglesia”, generalmente ubicado al borde del techo, crean un contraste entre ambos personajes en el que se observa que la figura Fetiche, además de ser físicamente superior, tiene el control de Fantoche. Más importante aún es que con la ubicación en el pretil de la iglesia se establece que, aunque no esté a la misma altura que Fetiche en la torre, sí goza de una posición mucho más elevada ante el resto de personajes. De esta forma, posado en el pretil simbólicamente, Fantoche adquiere la altura suficiente para someter a los personajes y situaciones al revelador lenguaje del esperpento. En este caso, las consideraciones de Juan Bolufer sobre la necesidad de un narrador que no se inmiscuya en la historia se cumplen al ver el destino que le impone Fetiche a Fantoche.

Su designio queda claramente marcado en el siguiente fragmento donde Fetiche le dice: “Vos eres la memoria de Rioseco, Fantochito, cuenta todo lo que has visto y oído en este pueblo infeliz” (151). Al asignarle a Fantoche ser “la memoria de Rioseco”, Fetiche no solo carga a este personaje con la tarea de registrar y comunicar el sufrimiento y decadencia del lugar, sino que lo convierte en un portavoz de la desdicha colectiva, lo cual lo establece como agente narrativo. Limitando narratológicamente al demiurgo al interior de la historia, Fantoche queda posicionado como narrador testigo de los personajes y hechos que tuvieron lugar en Rioseco. Con todo esto, Fantoche cumple con los requerimientos necesarios para funcionar como un demiurgo en segundo nivel.

No hay que olvidar que pese a adquirir la calidad del demiurgo, Fantoche no goza, por así decirlo, de toda la plenipotencia que ostenta Fetiche. A diferencia de ella que tiene agencia sobre todo cuanto existe en la diégesis, las funciones de Fantoche se limitan al acto narrativo donde sí puede representar, por medio del lenguaje, el mundo diegético para mostrar su crudeza interior. No interfiere, sino que emplea un lenguaje descriptivo afín a las actitudes y comportamientos de los personajes para ayudarlos a presentarse en su verdadera imagen.

## RIOSECO

No existe demiurgia sin crítica social y solo al expresarla Fetiche y Fantoche pueden llegar al pináculo de la transformación a demiurgo. La distancia que impide que estos se identifiquen con los personajes y puedan mantener una aptitud objetiva no asegura que el espectador vaya a sentir lo mismo. La receptividad crítica del fondo de las imágenes esperpénticas en la audiencia se produce solo en la distancia estética que genera el demiurgo. Y esta distancia estética que refiere al distanciamiento, permite al demiurgo, a la par que contempla los aspectos grotescos de los personajes, implementar recursos de la farsa, el grotesco y otros elementos para enriquecer la parte visual de las presentaciones que hacen los personajes de sí mismos en sus acciones.

Según Iniarreta Núñez (1998), esto puede observarse en los cambios bruscos de lo trágico a lo cómico grotesco y en la introducción de elementos ajenos a la tragedia clásica. Las intromisiones de lo fársico y otros recursos meta teatrales señalan a la obra como un vehículo para alcanzar la superación de una realidad ilusoria y no como una verdad en sí misma. Al destruir todas las posibilidades por las que el espectador pueda identificarse con un personaje y con ello quedar su juicio limitado a una respuesta emocional, se encamina al espectador a una actitud reflexiva de los personajes y hechos presentados. Así, mientras el demiurgo mira “desde el aire”, abstrae la verdad del fondo de las criaturas y situaciones para que el espectador, consciente de la teatralidad que se efectúa en frente suyo, contemple “de pie” a los esperpentos como su igual y pueda reflexionar sobre ellos. Las consideraciones que hace Morales Ladrón (1994) sobre la distancia del demiurgo y la cercanía del espectador a las acciones del drama apuntan

a la misma voz de Valle que, refiriéndose a una gestante demiurgia, dijo: “solo convive el infortunio de los iguales” ([Serrano Alonso 2019](#), 130).

Habiéndose ubicado los demiurgos en la posición que les corresponde, solo queda situar al espectador en un lugar donde pueda apreciar el esperpento como si fuera parte de él. Esto se logra mediante la ruptura de la cuarta pared cuando Fantuche, comentando sobre los ruegos hechos a don Ramírez para que permita la participación de la Chela a reina del cantón, se dirige al público para decir que este último terminó aceptando: “como prueba de afecto a Rioseco y a ustedes amigos y fundadores del pueblo” ([Ruales Hualca 2018](#), 44). Al situar al espectador dentro de la narrativa mediante la apelación directa de “ustedes amigos y fundadores”, su papel de inactividad como observador cambia de tal manera que queda identificado como parte de la degradación social apelando a su responsabilidad dentro del colectivo. Con esto el narrador advierte que la pasividad del espectador con la que acepta figuras y costumbres sociales deshumanizantes lo vuelve cómplice del malestar social. Ahora ha de verse reflejado en la narrativa junto a los personajes que de una u otra forma lo representan, y deberá reflexionar sobre esa realidad descarnada que muestra Fantuche.

La mutación y el ocaso de valores empiezan en el desdoblamiento de la Chela a Fetiche. Su papel deconstrutivo respecto a Rioseco se complementa con la capacidad de Fantuche para revalorizar y exponer los modos y medios por los que ocurre la deshumanización de la Chela. Las formas de despersonalización que recaen en ella la terminan figurando como el humano al que se le impone la figura del fantoche, condición a la que, sin embargo, supera. En cambio, los habitantes de Rioseco representan el muñeco que busca comportarse como humano. Esa diferencia entre quienes son fantoches por elección y quien por obligación agrava la situación de los primeros que se autoimponen la caracterización del muñeco. Por ejemplo, la tensión interna de su propia artificialidad se genera cuando vemos que:

Los enamorados de la Chela bebían y conspiraban con papel y lápiz [sic] y regla. El pepe se mandaba unos dibujos de película llenos de escaleras y unos muñecos que eran ellos invadiendo la torre [...]. También se mandaban dibujos chistosos. El Gerardo Castañeda y el Constancio Mena de soldados mamarrachos disque defendiendo la torre. El Otto Paz en la punta de la torre vestido de príncipe azul y en lugar de una espada una botella de mallorca. En eso se pasaban los pendejos. (67)

El arquetipo del caballero que rescata a la princesa del encierro es pasado por la distorsión grotesca que menciona Gil (1968), donde un personaje o circunstancia se subvierten para poner en relieve la valoración que se hace de los individuos y la situación. La base de la escena está construida en las historias caballerescas, donde las figuras heroicas, como el príncipe que rescata a la princesa, son reemplazadas por personajes degradados y patéticos. Capdevila (2017) señala que Valle-Inclán explora la distorsión, la sátira, la parodia —ambas con matices irónicos— y las deformaciones como técnicas que fisuran la tragedia para revelar una verdad más profunda y para exponer la naturaleza absurda de la condición humana.

Los escenarios que dibujan los enamorados de la Chela rayan en la fantasía y en la caricatura. Ver al príncipe azul que en lugar de espada lleva una botella de alcohol rebaja la figura del héroe al personaje ridículo. El valor esperpéntico que adoptan surge de verlos como “unos muñecos que eran ellos invadiendo la torre”. La ambigüedad que se produce al decir “unos muñecos que eran ellos” permite pensar que más allá de una representación visual de lo que se imaginan haciendo, es una declaración irónica sobre su naturaleza de muñecos. Finalizar con la expresión: “En eso se pasaban los pendejos”, sugiere una actitud pusilánime frente al llamado del heroísmo, así como ingenuidad frente a la farsa que representan.

Los intentos de los héroes enamorados para rescatar a la Chela se quedan en acciones vacías cuando al exigirles que actúen realmente “se acojonaban y se ponían en coma de un golpe borrachísimo. Querían pararse y se iban contra las mesas, o se caían y no podían levantarse. Puro teatro” (Ruales Hualca 2018, 70). Los muñecos sueñan con el rescate porque no pueden enfrentar una situación que demanda valores como la valentía o la nobleza de los que carecen. La expresión final del narrador que indica que todo es “puro teatro” expone la teatralidad de la escena sobre la que ha de reflexionar el espectador. La parodia que representan los desdibuja hasta convertirlos en simulacros de muñecos cobardes y patéticos que intentan actuar como héroes humanos.

Además de las mujeres jóvenes a las que vimos anteriormente presentarse como muñecos, en el resto de mujeres conformadas por las viejas chuchumecas se articula el argumento en donde se expone que la raíz de los problemas sociales es ideológica, según Juan Bolufer (2000), blanco habitual del esperpento. Sus acciones, lejos de ser prácticas de fe, se muestran como una serie de mecanismos de poder con los que se aliena al individuo.

Por ejemplo, cuando discuten sobre el encierro de la Chela en la torre, una de ellas exclama: “A Dios Gracias que don Angelito Ramírez la encerró como se merecía” ([Ruales Hualca 2018](#), 79). La aceptación del castigo no solo es señal de conformidad con los valores religiosos de por sí opresores, sino que refleja que la ideología del control social y la dominación ha sido interiorizada. La legitimación del castigo transforma la imposición de arquetipos a prácticas sociales deseables y, por ende, reproducibles.

Al final, la renovación social exige que esta se erija sobre un suelo exento de raíces ideológicas. Para tal fin, en tanto demiurgo, creador y destructor, Fetiche actúa sobre la materia preexistente en Rioseco. Al decir “Yo escupí el polvo en Rioseco” (19) es posible vincularlo con la sequía que envía al pueblo tras la que los santos quedan “sin cabeza, sin brazos y sin narices. Agujereados por la sequía” (21). La destrucción de los ídolos en estos fragmentos simboliza el colapso de los valores sobre los cuales se sustenta Rioseco. Este proceso llega a su punto máximo al ver que “Cristo se había ido de boca con la cruz encima [...] en el suelo boca abajo y partido en diez pedazos. La cabeza parecía cortada con machete [...]. Ver tanta sangre por todo el cuerpo [de Cristo] hacía pensar que lo habían matado con saña” (22).

La violenta imagen de un Cristo despedazado y mutilado refleja tanto la crítica directa a la decadencia moral de Rioseco como la necesidad de depurar los prejuicios que rigen y norman las expectativas y formas de percibir al otro. Así como los santos han sido desmembrados, la destrucción de esta figura religiosa encarna la caída de los valores que han gobernado el pueblo. La imagen de Cristo “matado con saña” sugiere una ruptura intencionada y violenta, una manifestación simbólica contra las normas y estereotipos que justificaron el acoso de la Chela en la novela. De este modo, el sufrimiento de la Chela se convierte en un catalizador que desmantela la corrupción social de Rioseco, revelando el problema de sostener valores caducos.

La destrucción de los ídolos no solo representa el deterioro social que mediante estos se tienden a mantener, sino también la necesidad de reinterpretarlos y reconstruir una identidad individual desde la consideración de la heterogeneidad y la individualidad del otro. Solo al cuestionar los valores y normas es posible reconfigurar el tejido social para alcanzar la liberación del humano de esa condición de figuras espiritualmente vacías.

## DISCUSIÓN

La advertencia que hace Moret sobre la presencia del demiurgo en la Fetiche es acertada. Sin embargo, hay que destacar que Fantoche, como demiurgo que narra, es inevitablemente el elemento con el que Fetiche alcanza su plenipotencia. Sin la capacidad narrativa que en Fetiche se ve comprometida por el pasado de la Chela, la demisurgia en la novela no podría alcanzar el pináculo de su desarrollo. El lenguaje tendenciosamente esperpéntico que observan Villavicencio y Escobar Páez es visible en la caracterización de los personajes deformados y situaciones distorsionadas. No obstante, una observación sobre el mismo es que no se mantiene en una tonalidad directamente grotesca, sino que tiende a ser más simbólico y visual, adaptándose a las situaciones en las que los personajes se presentan.

Junto a las investigaciones presentadas en el marco introductorio, se puede corroborar que, como apunto en el análisis que realicé sobre *Qué risa, todos lloraban*, es bastante común que Huilo Ruales aborde los problemas relacionados con la decadencia de valores reflejados en personajes alienados por una sociedad cuyos mecanismos de poder son cada vez más silenciosos y opresivos. Por otra parte, las consideraciones de pertinencia narratológicas permiten hablar no solo en Huilo Ruales, sino en el esperpento en general de un demiurgo con capacidades narrativas, considerando los requisitos que plantearon Etreros y Juan Bolufer.

## CONCLUSIONES

En este análisis se demostró cómo la figura del demiurgo en la obra de Huilo Ruales parte de la comprensión de su situación como sujeto previamente alienado por un sistema de valores, arquetipos y estereotipos deshumanizantes. Del mismo modo, se observó cómo la práctica, legitimación y normalización de estas normas y paradigmas resultan perjudiciales de manera general. A través de la figura de Fantoche como elemento con el que Fetiche evita comprometer la presentación objetiva de los hechos, se comprobó que un personaje sí puede interpretar el papel del demiurgo y del narrador al mismo tiempo. Este estudio no solo contribuye a la comprensión de la estética del esperpento manejada por Huilo Ruales, sino que también

abre la puerta a nuevas exploraciones sobre el concepto de demiurgo en la teoría de Valle-Inclán. ☺

## **Lista de referencias**

- Barros Ramalho, Marcelo. 2005. “El esperpento valleinclanesco”. *Revista de Estudios Universitarios* 31 (2): 43-60. <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/2651>.
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós. <https://ayciunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/barthes-roland-el-susurro-del-lenguaje.pdf>.
- Bruzos Moro, Alberto. 2005. “Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico”. En *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, coordinado por J. J. Alonso Perandones, J. Matas Caballero y J. M. Trabado Cabado, 199-212. Universidad de León: Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=8104>.
- Capdevila, Jaume. 2017. “El esperpento gráfico: breve historia de la caricatura con Valle-Inclán al fondo”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 42 (3): 565-89. <http://www.jstor.org/stable/26636755>.
- Cardona, Rodolfo, y Anthony Zahareas. 1988. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia.
- Dougherty, Dru. 2008. “Valle-Inclán y la tragedia moderna”. *Anales de la literatura española contemporánea* 33 (3): 469-500. <https://www.jstor.org/stable/27742566>.
- Escobar Páez, Fernando. 2017. “Huilo Ruales, cultor de la estética del esperpento”. *El Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/huilo-ruales-cultor-de-la-estetica-del-esperpento>.
- Etrerros, Mercedes. 1994. “Las estrategias discursivas en las representaciones literarias de Valle-Inclán. Función y sentido del narrador demiurgo”. *Docencia: Estudios de lengua y cultura españolas* (12): 103-10. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90847>.
- Fernández Oblanca, Justo. 2002. “Literatura y sociedad en el esperpento de Valle-Inclán”. *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX*. I Congreso Nacional Literatura y Sociedad. Coruña: Universidade da Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/11037>.
- Gil, I. Manuel. 1968. “En la base del esperpento”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (224-225): 611-22. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/en-la-base-del-esperpento-982796/>.
- Iniarte Núñez, Amalia. 1998. *Tragedia de fantoches. Estudio del esperpento valleinclaniano como invención de un lenguaje teatral*. Bogotá: Plaza & Janés. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/3130>.

- Jiménez Coello, Hans D. 2024. "Huellas del esperpento en la novela *Qué risa, todos lloraban* de Huilo Ruales Hualca". Tesis de grado. Universidad Nacional de Loja. <https://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/30517>.
- Juan Bolufer, Amparo de. 2000. *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. <https://www.academia.edu/4589811>.
- Morales Ladrón, Marisol. 1994. "El demiurgo como base para las teorías estéticas de James Joyce y Ramón del Valle-Inclán". En *Joyce en España: IV Encuentros de la Asociación Española James Joyce*, editado por F. García Tortosa y A. R. de Toro Santos 1: 73-81. <http://hdl.handle.net/2183/9276>.
- Morán Paredes, Ángel. 2006. "El esperpento cinematográfico: de *El pisito a Crimen Perfecto*". *Cuadernos de Documentación Multimedia* 17: 3-24. <https://core.ac.uk/download/201189854.pdf>.
- Moret, Marlene. 2017. "Transgresiones y construcciones". *La casa. Revista de la Casa de la Cultura* (27): 155-63. <https://hal.science/hal-01682549v2>.
- Ortega Mantecón, Alfonso. 2021. *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine*. Toluca: Río Subterráneo / Universidad Panamericana.
- Oviedo, Ramiro. 2012. "De la imaginación periférica a la novela transnacional". Ponencia presentada en Ecuador Francia, miradas cruzadas. Nanterre, Francia. <http://eskeletraeditorial.com/pdf/orimagina.pdf>.
- Ruales Hualca, Huilo. 2018. *Maldeojo*. Quito: Eskeletra.
- Serrano Alonso, Javier. 2019. "Valle-Inclán explica el esperpento". *Anales de la literatura española contemporánea* 44 (3): 109-48. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26818727>.
- Trouillhet Manso, Juan. 1999. "La génesis del esperpento en *La Pipa de Kif*". En *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*, editado por C. Cuevas García y E. Baena. Málaga: Universidad de Málaga. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8165>.
- Villavicencio, Manuel. 2017. "Narrar el miedo: representación de la ciudad de Quito en tres novelas ecuatorianas de los últimos años". *Acta Literaria* (55): 69-90. <https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n55/0717-6848-actalit-55-00069.pdf>.
- Ynduráin, Domingo. 1999. "Préstamos en los esperpentos de Valle-Inclán". En *Valle Inclán universal: La otra teatralidad*, editado por C. Cuevas García y E. Baena. Málaga: Universidad de Málaga. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8165>.
- Zavala, Iris M. 1970. "Valle Inclán y sus críticos". *MLN* 85 (2): 279-86. <https://doi.org/10.2307/2908334>.

#### DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

**La cuentística de Pablo Palacio:  
una respuesta literaria al fenómeno  
existencial lingüístico**

*The Short Fiction of Pablo Palacio:  
A Literary Response to the Existential-Linguistic Phenomenon*

**CHRISTIAN EDUARDO SILVA SAMANIEGO**

Universidad de Alicante  
San Vicente de Raspeig, España  
[css128@alu.ua.es](mailto:css128@alu.ua.es)  
<https://orcid.org/0009-0003-7102-2178>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.4>

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2025

Fecha de revisión: 17 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 28 de octubre de 2025

Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## **RESUMEN**

El presente trabajo pretende desentrañar el sentido animal-lingüístico presente en la obra cuentística del escritor ecuatoriano Pablo Palacio, a partir de la metafísica heideggeriana y la deconstrucción derridiana. Para esto, resulta necesario reconocer los diversos aspectos que propone esta narrativa, en la que confluyen una multiplicidad de personajes estrambóticos, yacentes en el límite entre lo humano y lo no humano. Cabe señalar que este ejercicio se inserta en la búsqueda de las características de la obra cuentística de Palacio como síndicos de un breve acercamiento dialéctico con el entramado lingüístico-existencial. Para ello, se revisan los sentidos y las formas de los personajes, acontecimientos y temporalidades, adheridas siempre a un espacio ya no únicamente histórico, sino también ontológico.

**PALABRAS CLAVE:** deconstrucción, humanidad, animalidad, lenguaje, cuentos, límites, Pablo Palacio.

## **ABSTRACT**

The present work aims to unravel the animal-linguistic meaning found in the short stories of Ecuadorian writer Pablo Palacio, based on Heideggerian metaphysics and Derridian deconstruction. To achieve this, it is necessary to recognize the variety of aspects proposed by his narrative, where a multiplicity of eccentric characters, situated on the boundary between human and non-human existence, converge. In order to analyze this work, it is essential to perceive Palacio's short stories as synods of a brief dialectical approach to the linguistic framework of existence. To this end, the meanings and forms of the characters, events, and temporalities are examined, always tied to a space that is not only historical but also ontological.

**KEYWORDS:** deconstruction, humanity, animality, short stories, boundaries, Pablo Palacio.

## **INTRODUCCIÓN**

LA OBRA CUENTÍSTICA de Pablo Palacio (Loja, Ecuador, 25 de enero de 1906-Guayaquil, 7 de enero de 1947) ha sido largamente analizada, no ya únicamente por la crítica académica, sino también por una gran diversidad de perceptores, hurgadores, artistas y deconstructores, que se han sumergido en múltiples encrucijadas analíticas o ejercicios ficcionales, para dar cuenta del material simbólico y fáctico que se presupone. Para la labor que a este texto corresponde, es indispensable delimitar el objeto de estudio, con la finalidad de no incurrir en gregarismos o particularidades escleróticas, que dinamiten el análisis. Es por esto que, en las líneas que continúan, se examinará únicamente la producción cuentística del autor lojano, a la luz de una problemática fundamental dentro de su escritura: el ser animal.

Las lecturas realizadas sobre la literatura palaciana han sido diversas y enriquecedoras, en cuanto a su carácter enigmático, lleno de personajes turbios y estrambóticos, espacios delimitados por el lenguaje humano, acciones que rayan con la ilegalidad y espectros lingüísticos introducidos en los lindes narrativos. Amigos, lectores y detractores de su obra han sabido edificar un marco de perspectivas que invita a la reflexión y al cuestionamiento, a partir de una dinámica de reflexión que yace en medio de un espacio histórico, en el que los ideales socioculturales y literarios pasaban por una reivindicación de lo nativo o autóctono.

## FORMULACIÓN DEL ASUNTO

Ahora bien, para acercarnos a la obra de Pablo Palacio es preciso estipular una consideración fundamental, que tiene que ver con los diversos espacios en los que se desarrollan los acontecimientos. Este elemento narrativo permite reflexionar acerca de las circunstancias excepcionales por las que atraviesan los personajes, y que producen en ellos una serie de transformaciones singulares. Debido a las descripciones particulares de cada uno de los espacios, atendemos a una síntesis especular de las sensaciones, los sentimientos, los caracteres y las proyecciones que tendrán lugar de inmediato. Si bien los narradores no recurren a las descripciones exhaustivas, como sucede en las narraciones románticas del siglo XIX, sí que podemos observar detalles específicos que permiten identificar con claridad los múltiples ambientes. Pero, nos preguntamos, ¿acaso estos ambientes están determinados por una especulación primaria de los sentidos de los personajes y sus intenciones primitivas?, o más bien, ¿es la forma primitiva de los personajes (sujetos existenciales) la que condiciona el devenir de los espacios? Esta cuestión bien podría sobrellevar un análisis particularizado e histórico de toda la creación literaria, que es, en cierta medida, una de las intenciones de la obra palaciana, puesto que buscaría los pormenores específicos de aquellos que habitan mundos de ficción en contraparte al supuesto mundo real al que pertenecemos los seres de carne y hueso. En este sentido, podemos señalar que todas las construcciones de espacios narratológicos cumplen una función no únicamente de acogida de los seres ficcionales, sino también de configuración de un universo para-

lelo y semejante al nuestro, cargado de especificidades propias, que ponen en tela de juicio nuestras existencias sin iguales.

Naturalmente, esta fundación de los mundos literarios, que bien puede ser la creación de nuestro propio universo, se ve permeada por una elucubración primordial; es decir, que el pensamiento (*cogito sum*) antecede y se corresponde con toda formulación. Vemos, pues, que la narrativa palaciana se presenta como una configuración de espacios que buscan ser morada y determinación de los seres que en ellos habitan. Gracias a los estudios narratológicos, hemos podido atender a una serie de divisiones y caracterizaciones de los diferentes elementos que componen un texto narrativo. Todorov, Genette, Greimas, entre otros, han sabido determinar este análisis estructural bajo sus propias y particulares metodologías, que bien pueden darnos ciertas luces para identificar los componentes universales de una narración. Debido a esto, podemos establecer una serie de estructuras metódicas que permiten identificar las partes de una totalidad que se manifiesta con una identidad sólida.

En la obra de Palacio vemos que uno de los elementos más importantes para el desarrollo de las tramas es la constitución de los espacios de significación, puesto que ponen de manifiesto los acontecimientos que tienen lugar en las manos de diversos perpetradores específicos. Con esto en mente, cabe señalar también que los espacios configuran y son configurados por los demás elementos de las narraciones, puesto que intervienen constantemente en la formación y transformación de los sentidos que interactúan en la obra; es decir, pues, que los sistemas espaciales dentro de las narraciones, guiados por unas voces estigmatizadas, se construyen en torno a sí mismos y por órdenes específicos de quienes a ellos anexan, acogen, representan y determinan. Tenemos, por ejemplo, a uno de los personajes más simbólicos de la obra palaciana, el antropófago, quien (¿acaso continúa siendo quién o se ha transformado en un qué?) ha cometido un acto social y legalmente indebido en contra de su mujer y su hijo, por el que ha debido ser juzgado y encarcelado, por tanto, excluido del entorno social que apenas hace poco habitaba. En este sentido, tenemos que el espacio

del que es expulsado (“alienado”,<sup>1</sup> en términos derridianos<sup>2</sup>) es, a su vez, el que lo constituye como entidad auténtica. A esto, vemos un cuestionamiento de facto que se hace Gadamer (1998) en su “Giro”:

es precisamente la respuesta del otro la que me muestra mis limitaciones y por qué debo aprender a experimentarlas siempre de nuevo y una vez más si es que quiero llegar a verme ni siquiera en la situación de poder superar mis límites. (23)

Es así que en la expulsión, en el desencuentro de las facultades que determinan una humanidad natural y una criatura anormal, se puede encontrar la superación del límite, la transacción entre lo humano y lo no humano. Es decir que, como veremos más adelante, en el entorno en el que se desenvuelven estos personajes se produce una ruptura inevitable del concepto normalizado de humanidad social; por tanto, todo ejercicio lingüístico, en el sentido heideggeriano de la pobreza de mundo<sup>3</sup> del animal,<sup>4</sup> se quiebra ante el presupuesto de una lingüística (huella original

1. El estado de alienación al que se refiere Derrida tiene que ver con la expulsión del entorno social como medio existencial-lingüístico, para otorgar un sentido y un acercamiento novedosos a la entidad interpelada.
2. Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo* propone un análisis sobre el “en cuanto tal” del ente, que figura como la negación del logos apofántico, que tiene que ver precisamente con la forma del lenguaje que adopta en su propio devenir lingüístico. Y, para explicar justamente la alienación de lo animal o lo bestial del entorno social, señala: “el habitante de la ciudad que ha perdido incluso el sentido del terruño, que se ha deshecho de la nostalgia, que ha perdido la nostalgia (“la nostalgia ya no es lo que era”, en cierto modo...), el habitante de la modernidad es un “mono” de la civilización. Se ríe cuando se le habla de nostalgia” (Derrida 2008, 173).
3. Heidegger (2007) determina: “mundo significa primeramente la suma de lo ente accesible, ya sea para el animal o para el hombre, modificable según el alcance y la profundidad del penetramiento” (244).
4. Este postulado se presenta justamente en el estado de la existencia como tal en medio de un entorno denominado mundo, al que pertenece y determina. Es decir que toda entidad existencial está constituida en sí misma como tal, con sus principios y particularidades esenciales; por tanto, el contraste entre lo animal y lo humano en el mundo radica, principalmente, en el acto lingüístico. Dice Heidegger (2007): “Pero el mundo de todo animal singular no solo está limitado en su alcance, sino también en el modo de la penetrabilidad en aquello que es accesible al animal. [...] Frente a ello, el mundo del hombre es rico, mayor en cuanto a alcance, va más allá en cuanto a penetrabilidad, es constantemente incrementable no solo en cuanto a alcance (solo hace falta aportar ente), sino también cada vez más profundizable en cuanto a penetrabilidad” (244).

derridiana<sup>5</sup>) que no sujet a o ase o atrapa una entidad, sino que más bien la determina en su sentido más ínfimo y connatural al hecho mismo de la existencia.

Esta escritura nos dirá también que no todo ejercicio humano-lingüístico tiene que concluir en la determinación conceptual, sino que más bien se puede diluir en un espacio de incomprendimiento, de inoperancia, incluso de agravio contra el sentido mismo de existencia. Y es precisamente allí donde los personajes palacianos yacen, situados siempre en el límite entre la variable humana y la variable no-humana, por no decir animal o bestial. Este es, pues, uno de los momentos cumbres de la obra del autor lojano, puesto que se presenta como el debate mismo entre las determinaciones de la sociedad y sus habitantes, frente a la idea primaria de existencia; y, a partir de esta formulación, se produce todo un ejercicio de manifestaciones irónicas, exposiciones sardónicas, críticas a las nociones de sociedad, sentido e identidad, que terminan siempre en un despojamiento de los parámetros establecidos humanos, para dejar al ser (sea cual fuere su cariz) adherido a la imposibilidad lingüístico-fáctica, pero ligada a la existencia primigenia y, de cierto modo, auténtica. Veamos unos ejemplos que nos pueden dar luces para comprender este factor imperante.

## INTERRELACIONES HUMANAS Y ANIMALES

En *Un hombre muerto a puntapiés* se presenta un entorno en el que se establece el enfrentamiento entre la criatura que, por sus acciones y formas, ha sido tomado prisionero, y la sociedad que lo rechaza y reprueba, pero que, de todas formas, obtiene placer en el juicio. Esta relación se obtiene a partir de las conclusiones de un narrador en primera persona identificado con un lector-investigador, que se inserta (en tono

5. Para Derrida, la huella representa el principio de la existencia, aquello similar a un lienzo que funda, inscribe y da origen a toda entidad, sin la que toda posibilidad fenoménico-existencial es imposible. Señala:

“La huella (pura) es la diferencia. No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive aunque no exista, aunque no sea nunca un ente-presente fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión, etc.), concepto u operación, motriz o sensible” ([Derrida 1986](#), 81-2).

burlesco) en la historia del sujeto que lo ha asombrado. Este es un detalle superlativo, puesto que el narrador se construye en torno a la figura de un hombre común que busca desenmarañar una historia en función de su propia satisfacción, pero sin saber que al hacerlo revela, justamente, un símbolo escondido entre lo moral y lo no moral, lo social y lo asocial, lo que determina la humanidad y lo que lo aliena de la misma. Nuestro narrador menciona:

Pero a mí llegó a obsesionarme. Me perseguía por todas partes la frase hilarante: ¡Un hombre muerto a puntapiés! Y todas las letras danzaban ante mis ojos tan alegremente que resolví al fin reconstruir la escena callejera o penetrar, por lo menos, en el misterio de por qué se ataba a un ciudadano de manera tan ridícula. ([Palacio 2006, 22](#))

Esta “obsesión” puede traducirse como deseo o voluntad comunicativa, que se produce a partir del misterio oculto en los entresijos de una historia hilarante. En principio, nuestro personaje se ve intrigado por la circunstancia poco cotidiana de atender a un suceso que carece de explicación, además de que posee un carácter irónico con el que se pretende captar la atención del perceptor de la noticia. Y, al mismo tiempo, se produce un acto de commiseración taimada por la muerte de *Un hombre muerto a puntapiés*, situación que determina el decurso de la historia. Frente a este narrador-personaje se opone la otredad a la que se busca, la que causa commoción, y que yace en el centro del dilema propuesto. Ese hombre que ha sido asesinado a puntapiés carece de voluntad para intervenir en su propia historia, en el efecto de su causa y en la propensión a la risa, por lo que no puede más que diseminarse en el entorno como el artífice de su desgracia particular. Introducimos aquí un punto de inflexión total entre el que mira, narra y ofrece la historia, frente a aquella entidad que es la receptora de la condena. Por esto, a partir de la digresión de los actos que continúan, se propone la anulación de las posibilidades reflexivas e ingresamos lentamente en el territorio de la incomunicación. En este espacio, ceñidos a los preceptos heideggerianos y derridianos que guían este texto, nos acercamos a una constante que se repite a lo largo de la literatura palaciana: la animalidad; esta se presenta bajo diversos símbolos o manifestaciones, que pueden ser de índole bestial o lívida, y poseen un rasgo común que tiene que ver con la imposibilidad de nominación de lo otro, por tanto, la negación del lenguaje humano que puede otorgar una

determinación abstracta de signos lingüísticos. Es así que el circuito se cierra en torno a la diferencia explícita entre lo animal y lo humano, y su manifestabilidad en el mundo;<sup>6</sup> es decir, la capacidad que tiene lo uno y lo otro para su existencia e interrelación de facto en el entorno descrito.

Como se ha señalado, toda posibilidad existencial requiere de un entorno fáctico para ser y manifestarse, por lo que no puede eludirse la expresión fenomenológica de la misma; es decir que la existencia se expresa, se comunica o se manifiesta dentro del espacio bajo sus propias condiciones particulares, por tanto, no puede ser otra cosa que lo que es. Bajo este presupuesto, podemos intuir que aquello que ha sido de un modo no puede cambiar ni modificar su ser o forzarse a ser lo que no ha sido llamado a ser. Vemos así que la entidad tiene sus propias características y condicionamientos, que motivan un comportamiento específico. Por ejemplo, el hombre actúa a partir de un conjunto de cualidades que lo determinan como hombre; una de ellas, y quizás la de mayor importancia para este texto, es el razonamiento, que motiva la construcción lingüística de conceptos y nombres con los que ciñe la otredad. Por el contrario, lo no humano presenta una carencia de esto y, por tanto, según Heidegger, tiene negada la posibilidad de asimiento de esa otredad. A esto llamamos imposibilidad, puesto que determina el límite (ya no biológico o físico) entre lo humano y lo animal.

Ahora bien, tras esta diferenciación podemos incidir en un punto clave para la comprensión de la obra palaciana, que tiene que ver con aquel razonamiento que, en principio, permite al ser humano diseñar, crear y producir espacios de nominación y determinación de las diversas otredades y de sí mismo. En la obra de Palacio, la humanidad está caracterizada por la creación de espacios sociales, en los que se produce la agrupación de los miembros y su correspondiente adhesión a sistemas ideológicos, civiles y legales, de los que no se puede desprender sin, al mismo tiempo, separarse de aquello que lo ha determinado como ser humano. ¿A qué apelamos con esto? Pues, como se ha dicho, a la capacidad que tiene el hombre para nombrar, mientras que al animal se le es negada, por tanto, sus colectivos no se circunscriben a perspectivas racionales, sino más bien a impulsos,

---

6. Categoría heideggeriana que refiere el devenir del ser en su forma particular y propia dentro del mundo. “Dasein: estar sosteniéndose dentro de la nada del Ser [Seyn]; sosteniéndose en cuanto comportamiento [Verhältnis]” ([Heidegger 2015](#), 18).

sensaciones y reacciones. Pero también juzgamos aparente este postulado, puesto que el mismo ser animal yace en un espacio lingüístico que se sustenta no ya en la representación, sino más bien en la existencia perceptible e inasible que solo se determina a partir de sí misma. En otras palabras, nos enfrentamos a una pugna que divide al hombre del animal en función de sus capacidades auténticas, pero que no evade la experienciación de la existencia ni de todo lo que a ella presupone. Palacio, por tanto, como veremos a continuación, no construye al animal o a lo no humano a partir de la carencia, sino, por el contrario, en torno a la búsqueda de aquel territorio lingüístico en el que su existencia se determina como auténtica.

Y si volvemos al sujeto que ha sido asesinado a puntapiés, podemos preguntarnos en qué lugar puede ser ubicado frente a estas postulaciones. Pues bien, por un lado, es natural que su componente humano prevalezca, en un principio, como objeto de una normativa jurídica y, por tanto, sea juzgado por sus acciones; por otro, como sugiere el narrador, se pudo saber que “el difunto era vicioso” ([Palacio 2006](#), 22). Este detalle, en el que se fundamenta el relato, permite al lector (y al narrador) indagar en el asunto no ya únicamente desde la perspectiva jurídica, sino también de la moral; pues, hallar a un hombre sumergido en el vicio no supone otra cosa que la anomalía y, por tanto, la alienación del espectro social. Nuestro narrador, convertido ya en un protoinvestigador ceñido a su pipa y sus métodos deductivo e inductivo, se acerca como perro de caza a una reconstrucción de los acontecimientos, sin dejar de lado ni un solo detalle y con pretensiones inequívocas de edificar no solo al sujeto asesinado, sino también las motivaciones que se presentaron para el asunto. Pero bien, podemos preguntarnos qué de animalesco tiene el asesinato de un hombre (que era vicioso). Es en este punto en que ingresa la identidad del muerto, un tal Octavio Ramírez, que, después de reconstruida la escena de su muerte, se da cuenta de que aquel hombre quiso vulnerar la ley, estar en el costado opuesto a lo legal, para emplazarse en la búsqueda de la satisfacción personal a partir de un chiquillo vulnerable. ¿Es así que, tras transgredir la ley, nuestro vicioso ha obtenido su merecido? En apariencia, lo ha recibido en manos del padre del muchacho a quien quiso viciar, mas no desde una perspectiva legal, puesto que no hubo tiempo siquiera para enfrentar a este aparato social. Sin embargo, podemos intuir que la respuesta por sus actos, constituidos por la defeción de su ser social e inclinados por el instinto de tinte animal, ha sido ejecutada por Epaminondas, quien se

ha adjudicado el poder moral y social (humano-lingüístico) para condenar a Ramírez al exilio de toda humanidad.

Este acto constituye un método de anclaje entre lo que determina lo humano y lo no humano: la espera y la obtención de la muerte. Pero, ¿es posible que, por sus propios actos, Ramírez haya perdido la capacidad de razonamiento y se haya alejado de la toma de conciencia sobre la muerte, inscribiéndose, por tanto, en esa naturaleza instintiva que yace reciamente sobre lo lingüístico original? Para atender a esta cuestión, hace falta introducir un concepto central de la obra derridiana, que se opone rotundamente al postulado sobre el asimiento de mundo heideggeriano: determina que toda existencia fáctica habita un entorno lingüístico que “No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica” ([Derrida 1986](#), 81). A este postulado, Derrida ha dado en llamarlo “huella primigenia”, que equivale a cimentar una cadena de huellas que habitan una huella original, anterior, y de la que deviene todo sentido real, ideal, fáctico y sensible; es decir que, “La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general” (85). ¿Y cuál es ese sentido general del que habla el pensador francés? Pues tiene que ver con un pensamiento anterior a la metafísica y a toda idea y pensamiento posibles, que alberga, posibilita y permite las existencias posteriores bajo cualquier signo y constitución. Es precisamente en este espacio analítico en el que se inscribe la obra de Palacio, puesto que pretende desentrañar las condiciones naturales del ser humano, que están veladas por la creación de las máscaras lingüísticas llamadas nombres, a partir de la oposición de este frente al animal que, en principio, carece de lingüística, pero que realmente está en contacto con ella, incluso quizás más profundamente.

Para ejemplificar esto, tenemos a varias figuras vitales dentro de la obra palaciana, pero es posible que una de las más importantes sea Nicanor Tiberio, el antropófago, hijo de un matarife y una comadrona abacera, que incurrió en la negación de su máscara lingüística por medio de su instinto voraz por la carne cruda y sanguinolenta, que no provenía precisamente de seres a los que, socialmente, fuera aceptado sacrificar como alimento. Para esto, Tiberio (haciendo alusión evidente al emperador romano), tras enfrascarse en una borrachera en San Roque, un barrio popular de Quito, capital del Ecuador, regresó a su casa; veamos la escena:

El alcohol le calentaba el cuerpo y el recuerdo de la conversación le producía abundante saliveo. A pesar de lo primero, estaba en sus cabales.

Según él, no llegó a precisar sus sensaciones. Sin embargo, aparece bien claro lo siguiente:

Al principio le atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas. ([Palacio 2006](#), 32)

Después del deseo y vertiéndose desaforadamente en el instinto, acudió a su residencia y mordió el seno de su mujer hasta ensangrentarlo, para después acometer a su hijo pequeño con sendas mordidas en el rostro. Tras el impulso salvaje (animalesco), se produce el acto que define la condición de alienación del sujeto: “Y como no hay en la vida cosa cabal, vinieron los vecinos a arrancarle de su abstraído entretenimiento. Le dieron de garrotazos, con una crueldad sin límites; le ataron, cuando le vieron tendido y sin conocimiento; le entregaron a la Policía...” (32). Vemos así que nuestro antropófago, fuera ya de su máscara lingüística, se inclina sobre su instinto dejándolo actuar libremente e inscribe su huella existencial allí donde le es negada; por tanto, la sociedad, que crea las máscaras y determina sus comportamientos y límites, juzga a Tiberio no ya como un hombre, sino como una bestia, un ser que no pertenece a su entorno y, por tanto, merece la exclusión, que, en este caso particular, se produce a través del encarcelamiento. Es decir que Nico Tiberio se reconstruye a partir de la eliminación del entramado lingüístico humano, para sumergirse en el instinto animal que se acerca presuntamente a la huella original en la que ha sido constituido como ser irracional e irreflexivo. Naturalmente, como hemos señalado, estas condiciones vienen provistas por el aparataje lingüístico y legal que ha diseñado el colectivo humano descrito.

Frente a esto, podemos intuir que el entorno lingüístico-literario de los personajes que propone Palacio se configura en función de las divergencias entre sí mismos; es decir, en virtud del enfrentamiento de dos formas fenoménicas de acceso a las entidades y la asimilación del mundo en que habitan. Por tanto, los personajes se describen siempre desde un marco referencial humano y otro no humano, en el que intervienen diferentes factores existenciales, para dar lugar a la pugna que deja resultados escleróticos, fraguados siempre en torno al lenguaje que permite la creación social y legal, y determina la pertenencia de una u otra entidad.

Vemos, por ejemplo, al personaje de “Luz lateral”, quien, a partir de la enfermedad, se reconoce como un ser al límite de la existencia social, que evalúa, medita, reflexiona sobre sus memorias, y paulatinamente se aleja de las mismas para introducirse irremediablemente en la locura, o, visto desde otra perspectiva, en la carencia del lenguaje humano que determina su alienación total. Nuestro enfermo señala: “He recordado la urna de cristal que guarda los pedazos del viejo cacharro, a quien amo con reverencia porque no puede decir... ¡No! No pongo la palabra, escupo la palabra en la escupidera, que son peligrosas las bascas...” (43). Esas bascas que recuerdan a los vómitos de las bestias permiten descifrar el conflicto en el que se encuentra el personaje, puesto que evocan evidentemente unas ansias indescriptibles por deshacerse de aquello que tiene en su interior. ¿Y qué es lo que provoca el vómito del personaje? Pues lo dice claramente cuando recuerda a su amada Amelia y la corrupta palabreja que lo atosiga continuamente: ese “claro” nefasto que anticipa la locura:

Tenía ella una manera petulante de decir, repetir, encajar a todas horas en su conversación una palabreja que me pone hasta ahora los pelos de punta. Ese ¡claro! que parecía arrojármelo a la cara con su risita cínica y que me congestionaba, me templaba las mandíbulas. (43)

Esta expresión resulta irónica y pérfida para el personaje que se encuentra al borde de la desesperación y la muerte, y se convierte en el principal motivo de su angustia, por lo que busca la forma de deshacerse de ella. ¿Pero qué significa este “claro”? Pues sospechamos que es una metonimia del lenguaje humano, ese que tiene en estado de perturbación a nuestro personaje, y del que se quiere librar a toda costa. Es en este punto en que ingresa la enfermedad, proferida por el treponema sifilítico, y da lugar a la elucubración y la memoria que, finalmente, inducen a la pérdida de la humanidad lingüística y al ingreso en un estado de alejamiento. El enfermo dice para dar término a sus pensamientos:

¡Ah! Ya es de noche. El cielo está completamente negro; y como en él lucen las diminutas cabezas de alfiler de las estrellas, tengo que salir al campo, muy lejos para que no me oigan, y gritar altísimo, aunque me rasgueña la laringe, a la cóncava soledad: ¡Treponema pálido! ¡Treponema pálido! (45)

Este síntoma final perpetra en el personaje como una necesidad no volitiva, que evidencia su interiorización de la enfermedad y de la alienación. Se escabulle entre los altos campos simulando ser un animal herido y va en busca de la anulación del lenguaje humano, para encontrarse con su ser yacente sobre el lienzo lingüístico y amistarse con la muerte inevitable. Este episodio da cuenta del rasgo particular que hemos venido describiendo en el texto, a partir de la pérdida del lenguaje humano, dado por la enfermedad en este caso, que introduce el motivo de ruptura y el acercamiento a un entorno lingüístico-poético que se dirige paulatinamente a la anulación de las nominaciones. Esa cóncava soledad aunada al treponema pálido que experimenta el personaje nos catapulta hacia la inconexión con el mundo sensible y, por tanto, la imposibilidad de nombrarlo. Este hecho bien pudo intuir un rasgo de animalidad que se presenta como símbolo de la alienación del espectro social-humano; pero nos queda preguntarnos si esto sucede efectivamente: ¿es entonces la muerte un ocaso de humanidad y una investidura de la carencia lingüística? Cuando el ser humano muere, se transforma en carne putrefacta que alimenta y se une a millares de seres ínfimos y partículas minúsculas; por tanto, el ser no deja de pertenecer a ese entramado lingüístico que bien nos señala Derrida, sino que más bien se adhiere a él sin ninguna máscara adicional.

### **LA VIOLENCIA, LA DESINHIBICIÓN, LA DESVINCULACIÓN Y LA MUERTE**

Hasta este punto hemos hallado varios elementos comunes, que se desarrollan conforme estos avanzan. Los principales, quizá, tienen que ver con ese alejamiento de la humanidad-lingüística por medio de la ruptura con el entorno y el despojo de las máscaras o nominaciones relativos a la especie humana. Seguidamente, los personajes que ingresan en el panorama del cuestionamiento de su ser se tornan ingrávidos frente a las críticas sociales y se despojan de aquella que les pesa, que bien puede ser la normativa legal o el juicio moral, y cometan actos que definitivamente promueven su alienación. A la luz de este panorama, tenemos que las múltiples relaciones que existen entre personajes están propensas al enfrentamiento, que, de un modo u otro, viene cargado de violencia. Es así que, por medio de estos actos violentos, los personajes se ven reflejados en los múltiples

componentes de todo aquello que no es humano o que ha dejado de serlo, para reconocerse a sí mismos como existencias dentro de un entorno in-nominado, bestial, agreste y natural, del que se desprende necesariamente una actuación desinhibida. Es decir que el enfrentamiento de los personajes contra todo aquello que simboliza la humanidad produce, consecuentemente, la crítica y el desarraigo instintivo, que los ubica justamente en el límite de la desvinculación y el volcamiento hacia una animalidad instintiva y lúcida. Para Derrida, esta visión de las identidades humana y animal

me hace ver el límite abisal de lo humano: lo inhumano o ahumano, los fines del hombre, a saber, el paso de las fronteras desde el cual el hombre se atreve a anunciarse a sí mismo, llamándose de ese modo por el nombre que cree darse. ([Derrida 1986](#), 28)

Frente a esta sentencia, podemos comprender que esa anunciaciόn o nominaciόn autόnoma del hombre sobre sí mismo equivale a una categorización particular, de la que se desprenden diferentes señalamientos singulares. Es a esto a lo que hemos denominado como máscara, aludiendo naturalmente al juego heideggeriano de diferenciación de lo humano y lo animal en torno a la pobreza y la riqueza del mundo.<sup>7</sup> El ser humano requiere de estas máscaras para crear entornos privativos de su ser existencial, por lo que no puede desprenderse de ellos fácilmente, pero sí notar el envilecimiento que guardan. Y es precisamente en este punto en el que se encuentran los personajes palacianos, puesto que su cuestionamiento pasa principalmente por el sentido de su humanidad y su pertenencia social; es decir, que yacen en el límite de la desvinculación de los componentes que los vuelven humanos racionales y ligados a un entorno estricto. Estos sujetos, alucinados ya por el devenir de las máscaras y los nombres, sufren

---

7. Se ha mencionado que el concepto de mundo depende de forma exclusiva, según Heidegger, de la entidad particular que lo habita; es decir, que las entidades poseen un estado de penetrabilidad en el mundo según su fenoménica particular, por tanto, se produce la diferenciación entre lo animal y lo humano a partir de la carencia. Entiende que “El animal es pobre de mundo. Tiene menos. ¿De qué? De aquello que le es accesible, de aquello con lo que puede tratar en tanto que animal, por lo que puede ser afectado en cuanto animal, con lo que guarda una relación en tanto que viviente. Menos a diferencia de lo más, de la riqueza de la que disponen las relaciones de la existencia humana” ([Heidegger 2007](#), 243).

cambios importantes en su ser, que bien pueden encaminarlos al delirio y al exilio social.

Varios personajes de la cuentística palaciana, como el huerfanito, el joven Z o los narradores de “Comedia inmortal” o “Novela guillotinada”, se preguntan constantemente sobre la definición del ser humano, de su existencia en el mundo como moduladores de este, de la posibilidad de nombrar como instauración de la máscara y, finalmente, inquieran sobre el silencio como mecanismo de alienación e introducción en el panorama no humano. Por ejemplo, en “Novela guillotinada”, nos enfrentamos a un ejercicio metaliterario, en el que un narrador, ávido ya de palabras y acontecimientos, se acerca lentamente a la muerte. A partir del juego creativo, en el que el narrador da voz y ordena el mundo que está constituyendo, entiende que su ejercicio burlesco no representa más que un frío limbo cargado de acepciones y construcciones ingeniosas, de las que no se puede desprender sino a través de la idea de muerte que halla junto a su personaje principal. Dice:

Ya está encontrado el hombre y lo acecho como un fantasma, para robarle sus reacciones interiores.

Pero, para qué un tendero limpia su escopeta tras la puerta de la esquina.  
Mi hombre pasa y ¡tan!, un tiro le raja la cabeza.

He aquí la novela guillotinada. ([Palacio 2006](#), 169)

Vemos aquí que la visión de la muerte de la otredad permite constatar la presencia de ese límite de desvinculación social y de alejamiento de toda consideración humana. En *El huerfanito* sucede lo mismo, pero ya no es un narrador el que busca a sus personajes, pues no hay una intención metaliteraria, sino que es un niño, sumido en su infancia e indefensión, el que choca de frente con el sentido de muerte por medio de su madre. Inicia así:

Tres años tenía Juanito cuando su madre moría. Hay momentos de infortunio terribles en la vida, momentos en que se nos presenta el destino horriblemente despiadado, momentos en que se siente de veras, se llora de veras, pero Juanito no pensaba, no sentía cuando su madre moría. (129)

Desde el primer momento, el narrador (omnisciente en este caso) nos presenta el enfrentamiento de un niño con la muerte a una edad tan

tierna, que no permite la asimilación o el entendimiento. Pero Juanito fue creciendo y la muerte cayó sobre él como un soprido, no ya como un concepto enmascarado por una palabra, sino a la luz de la ausencia, el vacío. El huerfanito “se cansa de llorarla y de llamarla: ‘¡Vuelve, madre!’ ‘Cuánto tardas’. Y hoy ya no espera a la pobrecita que duerme entre los muertos” (129). Tras este episodio, nuestro personaje, ya de quince años, se acerca al acto final rodeado no solo por el sentimiento de pérdida, sino también por todas las formas no humanas que lo circundan y acompañan en la muerte:

Y las manos del huerfanito se agitaban ante el espacio inmenso.

Y en el azulado fondo, como el continuo parpadeo de vírgenes con sueño, titilaban las estrellas, iluminando el rostro del huerfanito que parecía más pálido que ellas.

Y los perros aullaban tristemente, fieramente...

Y las hojas secas, empujadas por la brisa, producían algo como un glosado, algo como un preludio para un canto celestial...

Y así se encontró el huerfanito en su verde tálamo cubierto de cruces y cipreses, con sus grandes ojos negros y lánguidos a medio cerrar, su boquita, contraída como para elevar su última oración, sus mejillas pálidas, muy pálidas y húmedas aún, todo su cuerpecito aterido estaba de frío, su cabecita blanca estaba por las canas, en una sola noche había envejecido ya. ¡Había sufrido tanto! ¡Había llorado tanto! (130)

Nuestro personaje entra definitivamente en el espacio de la inacción. Vemos que el narrador describe un entorno boscoso, durante la noche, como si se tratara de la inmolación de un mártir o un santo, en el que el huerfanito abandona la vida sin más remedio. Este abandono se produce en torno a la ausencia de la madre, no solo sentimental, sino también educativa, puesto que evita que el hijo pueda adherirse completamente al mundo social y cultural que percibe. Habita siempre un limbo que se ubica entre lo lingüístico y lo no lingüístico, en el límite de lo humano y lo no humano, sin poder salir de allí sino solo a través de dos elementos: el silencio y la muerte. Con la mención del silencio no sentenciamos la imposibilidad de diálogo del muchacho, sino que determinamos la necesidad volitiva como medio para evadir el constructo racional lingüístico del ser humano, y unirse plenamente con las sensaciones de su experiencia existencial. Por esta razón, la vida racional se aleja del huerfanito a medida que la asimilación de la muerte de la madre, entidad de protección y refle-

jo, se torna diáfana. El narrador finaliza: “Así murió el tierno huferanito, porque amaba a la pobrecita muerta” (130). Este cierre nos catapulta precisamente a esa proveniencia primigenia del fenómeno existencial, puesto que alude a la experiencia interaccional entre un ser y otro, que están íntimamente conectados no ya por una máscara lingüística, sino por una pertenencia genitiva a la misma huella original en la que yacen tanto en vida como en muerte. Este es, quizás, un signo singular en la literatura palaciana, puesto que su búsqueda, no ya únicamente literaria, sino también como propuesta filosófica, pasa a cada instante por un filtro que ataña al sentido del fenómeno existencial general, ligado siempre a la creación de los constructos lingüísticos humanos como medios de enmascaramiento de todas las entidades que yacen en el lienzo mundial.

A la luz de estas sentencias, podemos ver que todos los personajes de la narrativa palaciana están constantemente preguntándose por la muerte, que viene dada no ya como la anulación de su existencia humana, sino, primordialmente, como el alejamiento de la máscara que los ha gobernado y el distanciamiento del entramado en el que han habitado. Palacio y Derrida entienden esta noción de máscara bajo la seña de la imposibilidad de una borradura del acto lingüístico, es decir, que las entidades como fenómenos existenciales no pueden borrar o eliminar el acto que enfrentan dentro del lienzo de la huella primigenia. Este señalamiento bien podría conducirnos a la pregunta sobre la negación de diversas entidades por medio del nombre. El ser humano, bajo su particular forma de interrelación con el mundo a través de la máscara lingüística, niega la autenticidad de lo ente en cuanto tal en el momento en que designa una nominación particular; por ello, la única acción posterior radica únicamente en una especie de tachadura conceptual o de deslegitimación de la huella original, que “consiste en tornar ilegible o imperceptible una huella sensible” (Derrida 1986, 161). Ejemplo claro de esto tenemos en “El cuento”, que se constituye en torno a la opinión pública como elemento regidor de la verdad del entorno: “¡La opinión pública, morigeradora de las costumbres políticas, de las costumbres sociales, de las costumbres religiosas!” (Palacio 2006, 55). O también tenemos a “Señora”, relato en el que se pone en tela de juicio el acto de robo que se endilga a un muchacho que niega haberlo cometido:

—Usted fue, sí, usted fue.  
—¿Señora...?

- Le digo que fue usted; no sea sinvergüenza.  
—Pero... ¡señora!... perdone: no sé de lo que se trata.  
—¡Ah! cínico... Devuélvame enseguida lo que ha cogido. (57)

Esa inscripción de los actos o de la modulación del entorno nos sitúa frente a esa íntima relación que guarda el hombre con su lenguaje convencional (máscara), con su posibilidad de enunciación mediante la palabra textual, para reconocerse y reconocer al otro dentro del mundo. La actitud del lenguaje sentencia su autenticidad no solo en la verdad, en la huella, sino en el fingimiento de esta. La manifestación de la borrhadura no es propia del hombre o del animal, sino, como bien pretende Palacio, del lenguaje, del mismo acto de impronta de la huella. Tanto la señora como la opinión pública buscan instaurar una máscara lingüística propia del ser humano, para conseguir sus fines y sus imposturas. En oposición a esto tenemos una noción particular de la animalidad, que no se enfrenta con la máscara o impostura, sino que se complace en torno a su desnudez. Esto, naturalmente, se refleja en la alienación de los personajes que abandonan su máscara para introducirse en la búsqueda de la huella original, la archi-huella. Solo allí, que bien puede ser por medio de la muerte, la desinhibición, la desnudez o la prisión, estas entidades pueden erguirse frente a su existencia y aceptarla en tanto que autenticidad y despojo. Podemos intuir que el ser humano, condicionado por su desnudez en tanto que entidad, se reviste y se esconde por medio de la máscara lingüística que ha forjado y le es propia; mientras que lo animal y lo no humano se reviste con su propia desnudez como hecho fáctico dentro del gran lienzo existencial.

Frente a esto, tenemos a “Una mujer y luego pollo frito”, cuento en el que avizoramos una relación amorosa permeada por el silencio y la palabra, que se configuran en torno al arte amatorio. Tenemos dos personajes, un hombre sentimental y una mujer libidinosa, que atraviesan una serie de desdichas que los ubican en el límite de la desvinculación con el entorno y la saciedad de sus pasiones e instintos. Esta señal nos deja ver ya el sentido de la desnudez y la impostura, ligados al alejamiento paulatino de la máscara. El personaje masculino describe así a su querida Adriana: “sentaba bien en mi esperanza de hacer una figura sentimental de mi gusto, por estar la vida un poco seca y bastante tonta” (172). Vemos aquí el principio del enmascaramiento, puesto que nuestro personaje, sirviéndose

de los artilugios de la palabra textual, pretende construir una imagen de una entidad ajena que, probablemente, no puede comprenderse bajo este precepto. Adriana, refulgente frente a los placeres de la sensualidad, aparece en incontables ocasiones con uno u otro hombre, para saciar sus ansias carnales. El personaje masculino, agobiado por el ir y venir de su construcción simbólica femenina, cae en desesperación, pero no puede deslindarse de su máscara ni aceptar la desnudez primordial que tiene frente a sus ojos, puesto que la comprensión de esta entidad como relativa a la existencia original le es negada. Nuestro personaje no entiende que la única forma de relación con su opuesto es a través del silencio, de la oscuridad rutilante, la seducción propia del instinto y, por tanto, de la desvinculación con un entorno normativo y de simulación lingüística. Finalmente, las entidades enfrentadas como dos animales en celo entran en declive, agobiadas no solo por la máscara de la palabra, sino también por el absurdo incomprendible que las rodea. El narrador-personaje refiere la desesperación: “le habría dicho ‘eres una bestia’. Pero entonces tenía que quedarme callado, afianzando las mandíbulas, templando los músculos maseteros, sintiendo fuego en los ojos” (174). Después, el enfrentamiento se oscurece y las palabras se anulan hasta dar con la sentencia que da cuenta de la imposibilidad del finigimiento: “¡Cualquier día amanecerás muerto y a quién le importa esto!” (181). Y, como es de esperar, los síntomas de la muerte vinieron de visita tras la separación y nuestro hombre se vio solo, tendido en un camastro agobiante, y sin entender todavía aquello que la muchacha mostró, ese ser instintivo yacente en el entorno del que se despegaba únicamente en la anulación de la palabra.

## CONCLUSIONES

El camino transitado por los narradores de la cuentística palaciana, en su mayoría narradores-personajes en primera persona, recorre los límites latentes entre la humanidad enmascarada y normativa, y la animalidad violenta y desinhibida. Estos relatos proponen ejercicios en torno a la ironía como medio para producir una recia crítica no únicamente en contra de los derroteros sociopolíticos y culturales del entorno, sino también del mismo acto humano de concepción de lo otro a partir de la máscara lingüística. A lo largo de las historias, el lector se enfrenta con una serie de

personajes complejos, que se encuentran en crisis frente al ordenamiento de su mundo particular, normalmente citadino. Estas entidades literarias, siempre en cuestionamiento con su nivel existencial, yacen en el límite entre el afuera y el adentro de la textualidad (máscara lingüística humana); comprenden que para reordenar su ser, se necesita desvincularse del espacio social, por lo que se producen rupturas simbólicas o fácticas con sus semejantes. En consecuencia, el personaje queda, según la mirada del sistema cultural y social retratado, expulsado del medio y condenado bajo la norma regente. La condena es la figura crítica que propone el autor lojano frente a los actos reprobables cometidos por los personajes que fugan de la ley y, como se ha apuntado hasta el momento, del ser de su humanidad.

De esta manera, la alienación social se perpetúa en la anulación de la humanidad y, por tanto, la condena risible de la que los narradores y los personajes desinhibidos se mofan a cada instante se ejecuta en la transfiguración animal. Singularmente, la cuentística palaciana propone, por un lado, un cuestionamiento a todo el aparataje social y cultural que rige el entorno retratado; por otro, sigue el camino de la pregunta fundamental que muchos años después se haría Derrida acerca del ser. Con esto, podemos señalar que esta construcción literaria se presenta como una escritura de cuestionamiento, que no figura exclusivamente en una época, sino que yace en un limbo eterno de conflictos y preguntas en cuantos lectores abran sus páginas. La pregunta que interroga por el ser y que genera esta confrontación entre lo animal y lo humano, lo bestial y lo racional, lo civilizado y lo limítrofe, conduce el decurso de los relatos desde una perspectiva descreída, que subyace de las cenizas gramaticales, para convertirse en un prolegómeno de búsqueda del lenguaje originario y dador de la existencia. Así, cada uno de los personajes en crisis define su existencia siempre en distanciamiento con su entorno, por lo que el proceso de alienación humano-lingüística requiere siempre de un acto fenoménico que se corresponda con la elusión de la máscara. Para estos personajes, abandonar y abandonarse en el interior de la archi-huella derridiana equivale, pues, a un salto al vacío existencial, a la anulación de toda manifestación de la palabra humana como medio de acercamiento a la otredad.

En conclusión, el artefacto cuentístico palaciano sigue el trayecto que ronda los entresijos de una filosofía del ser, en el que se figuran, irónicamente, las cuestiones acerca del ser de la humanidad y el ser del animal como dos ontologías contrapuestas o, más bien, diferenciadas. De esta

forma, el camino recorrido siempre encuentra el límite en el que se inscriben los personajes que, de alguna manera, vislumbran la pregunta que interroga por el ser y, posterior a ello, ingresan en un nuevo plano existencial, extrínseco a las condiciones y normas sociales del entorno, y cercano a la vitalidad animalesca que, a pesar de todo, sigue siendo controversial.

La revisión y el análisis de esta narrativa conducen hacia un espacio de duda, que puede generar ciertas confrontaciones en el interior de los lectores. Pero ¿no es esa la intención de toda escritura? ¿Remover hasta las entrañas de los lectores? A partir de la deconstrucción, la cuentística de Palacio se torna extravagante y compleja, puesto que pone en tela de duda todo el sistema de creación de conocimiento lingüístico, por tanto, literario. Este análisis brinda una cuestión fundamental respecto a la cuentística palaciana: los límites entre lo animal y lo humano son totalmente difusos, confusos y problemáticos, puesto que poseen la intención de trastornar el sistema de pensamiento tradicional y reventar las convenciones lingüísticas que, de algún modo, dirigen el decurso de las sociedades descritas. De este modo, la cuentística palaciana ingresa en el seno de un cuestionamiento irresoluto acerca del ser humano-lingüístico, que solo puede extenderse en el tiempo sin vislumbrar un fin único. ☺

### **Lista de referencias**

- Derrida, Jacques. 1986. *De la gramatología*. Traducido por Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Madrid: Siglo XXI.
- . 2008. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Traducido por Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez. Madrid: Trotta.
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- Heidegger, Martin. 2007. *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Traducido por Alberto Ciria. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2015. “Primera parte. Primera sección: Análisis fundamental y preparatorio del ‘ser ahí’”. En *El ser y el tiempo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Palacio, Pablo. 2006. *Obras completas*. Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas.

**DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

**La utopía de la identidad nacional  
en *Le dedico mi silencio* (2023): música, literatura  
y el fracaso del mestizaje cultural**

*The Utopia of National Identity in Le dedico mi silencio (2023):  
Music, Literature, and the Failure of Cultural Mestizaje*

**PABLO JARAMILLO-REINOSO**

Universidad Internacional del Ecuador (UIDE)  
Quito, Ecuador

pabjaramillo@uide.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0001-7381-8469>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.5>

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2025

Fecha de revisión: 12 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2025

Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

Este artículo analiza cómo *Le dedico mi silencio*, de Mario Vargas Llosa, problematiza la identidad nacional a través de la música criolla y el fracaso del mestizaje en Perú. A partir de un enfoque interdisciplinario, se examina el papel de la música como símbolo de una nación idealizada, así como el silencio final del protagonista como una metáfora de la desilusión nacional. El estudio se basa en los aportes teóricos de García Canclini sobre hibridez cultural, Huyssen sobre memoria y Sarlo sobre construcción de discursos nacionales. Los hallazgos sugieren que Vargas Llosa no solo ofrece una crítica a la utopía de la identidad peruana, sino que plantea una reflexión sobre el papel del arte en la formación de la memoria colectiva.

**PALABRAS CLAVE:** identidad nacional, mestizaje cultural, música criolla, literatura latinoamericana, Mario Vargas Llosa, memoria colectiva, hibridación cultural, simbolismo en la literatura.

## ABSTRACT

This article analyzes how *Le dedico mi silencio*, by Mario Vargas Llosa problematizes national identity through *criollo* music and the failure of *mestizaje* in Peru. Using an interdisciplinary approach, the study examines the role of music as a symbol of an idealized nation, as well as the protagonist's final silence as a metaphor for national disillusionment. The analysis is based on the theoretical contributions of García Canclini on cultural hybridity, Huyssen on memory, and Sarlo on the construction of national discourses. The findings suggest that Vargas Llosa not only offers a critique of the utopia of Peruvian identity but also reflects on the role of art in shaping collective memory.

**KEYWORDS:** national identity, cultural miscegenation, criollo music, Latin American literature, Mario Vargas Llosa, collective memory, cultural hybridity, symbolism in literature.

## INTRODUCCIÓN

“SERÁ LO ÚLTIMO que escribiré”. Esas son las palabras con las que termina una breve declaración que hace Mario Vargas Llosa, al final de la que manifestó sería su última novela: *Le dedico mi silencio* (2023). En esta, el autor peruano explora el dilema que se deriva de la búsqueda de una identidad nacional en un país donde el mestizaje se erige como una suerte de ideal para este propósito; no obstante, en la práctica, termina exponiendo sus limitaciones. Los intentos para construir una identidad nacional en gran parte de las naciones de América Latina se han establecido alrededor de narrativas híbridas que tienen el objetivo de conciliar, en alguna manera, las innumerables diferencias étnicas y, sobre todo, culturales dentro de un mismo discurso nacional. Es preciso señalar que fueron los lenguajes

impresos que daban forma a estas narrativas los que jugaron un papel esencial en la formación de la identidad nacional a pesar de que, en la mayoría de ocasiones, el idioma nacional no era ocupado por toda la población ([Anderson 2016](#)). Los distintos procesos históricos han demostrado que este intento de integración no ha sido equitativo ni homogéneo, por lo cual la obra que nos ocupa resulta clave para entender cómo se expresan las tensiones de la identidad y la cultura en un discurso literario.

La literatura latinoamericana ha abordado el conflicto identitario desde varias perspectivas que comprenden un abanico de posibilidades que van desde la imposición de valores europeos hasta la idealización de la cultura indígena, intentando encontrar una especie de punto intermedio en la propuesta del mestizaje como una síntesis de armonía. Son varias las obras que han conjugado la tensa relación entre la historia, la cultura y la identidad; un ejemplo de esto es *Los ríos profundos* (1958), del también peruano José María Arguedas; *El siglo de las luces* (1962), del cubano Alejo Carpentier; e incluso *Cumandá* (1877), del ecuatoriano Juan León Mera. Por otro lado, Vargas Llosa, a lo largo de su trayectoria literaria, se mantuvo alejado de estas posturas esencialistas o incluso puristas al realizar una propuesta más crítica y desencantada sobre la construcción de una identidad nacional, donde destaca la incidencia del fenómeno político como rol fundamental y motivo nuclear en la diégesis de varias de sus novelas. Sarlo ([2012](#)) destaca que existe una tensión entre la necesidad de recuperar una identidad a partir de recuerdos [o testimonios] y la fragmentación de esas experiencias que podrían construir narrativas que respondan más a una urgencia de reivindicación que a una representación de la realidad.

*Le dedico mi silencio* se establece como una relación sinecónica de los conflictos culturales de la identidad peruana en la que la música busca convertirse en el vínculo identitario, al mismo tiempo que refleja las divisiones sociales y raciales de la nación. El protagonista, Toño Azpilcueta, se adentra en la obsesiva búsqueda por resignificar el papel de la música criolla en la historia e identidad del Perú a través de la biografía del personaje Lalo Molino “a quien pretendo hacer justicia en un libro que estoy escribiendo” ([Vargas Llosa 2023](#), 134). La cruzada de Azpilcueta representa la lucha entre un pasado idealizado con la modernidad para, en cierto modo, reconciliar la identidad peruana fragmentada. A través de la multitud de discursos que conforman la diégesis, la obra expone las contradicciones del criollismo y el consecuente fracaso del mestizaje como factor unificador.

La tesis de la que parte la empresa quijotesca del protagonista es establecer a la música criolla peruana como un elemento que propiciaría la unificación de la identidad nacional “¡Imáginate! [...] Que la música criolla va a tener ese papel fundamental: unir a los peruanos. Es una tesis bastante enloquecida, ¿no te parece?” (202). De hecho, la novela nos revela que esta construcción identitaria está invadida por exclusiones y contradicciones debido a que se evidencia la apropiación de la música criolla por medio de una suerte de monopolio del estudio por parte de ciertas élites intelectuales, como es el caso de Toño Azpilcueta. Esto acentúa la distancia entre la realidad sociocultural de los sectores populares y la visión ideal del criollismo. La constante contraposición entre Toño y los músicos populares no limita a la música tan solo al papel de expresión cultural, sino que la establece como un sitio de lucha ideológica donde se busca definir los conceptos de autenticidad y pertenencia.

## VARGAS LLOSA Y LA IDENTIDAD CULTURAL EN SU NARRATIVA

La construcción del ideal identitario de una nación no solo es un tema de constante debate en el Perú sino en gran parte de las naciones de América Latina, precisamente por los procesos históricos asociados con la presencia del Imperio español entre los siglos XV y XVIII. Esta intención implica la creación de una imagen de conexión y comunión entre todos los pobladores a pesar de que los miembros de esta nación nunca conocerán a la mayoría de sus compatriotas ([Anderson 2016](#)). Este fin, por la multiplicidad de culturas que pretende abarcar un Estado, representa una problemática que también se presenta en la dimensión literaria del continente, puesto que el mestizaje no es un fenómeno armónico, sino que es un territorio de tensión y contradicción ([Cornejo Polar 2003](#)). Vargas Llosa ya ha explorado estas incertidumbres que se derivan de la esquizofrenia identitaria del mestizo en la novela *El hablador* ([1987](#)), en que sugiere la dualidad de identidades que refleja la fragmentación cultural y termina por complicar la unificación tan deseada. La obra pone de manifiesto el etnocentrismo presente en las distintas culturas —incluyendo oralidad y escritura— que provoca la omisión de las limitaciones de cada cosmovisión ([O'Bryan 1990](#)).

*Le dedico mi silencio* contribuye a este debate al ofrecer una perspectiva desencantada para este propósito unificador al exponer que la identidad peruana no se puede construir desde una síntesis homogénea, sino a partir de la confrontación de una serie de discursos disímiles que buscan establecer y, al mismo tiempo, imponer su legitimidad a través de la exclusión de los otros:

Eres joven y por eso te persuaden los disparates; a mí me divierten, más bien. La música criolla haría acercarse a todos los peruanos, a los cholos, a los serranos y a los blanquitos..., por favor. ¿Tú te casarías con una indiecita de esas que nunca se bañan y que tienen el ojete oliendo a vómitos? ([Vargas Llosa 2023](#), 202)

Podemos observar que en la diégesis se busca establecer una diferencia con el otro para justificar su exclusión de la élite ([Mijares 2004](#)). Esta situación limita la identidad a una fórmula binaria que se define a partir de la negación y marca un punto de tensión inicial para la conclusión de la empresa del personaje de Toño Azpilcueta.

Con esto, se puede señalar que, a partir de la lectura de la novela, la construcción de la identidad del Perú está limitada por una heterogeneidad conflictiva; aquí conviven distintas perspectivas en un estado de fricción constante ([Cornejo Polar 2003](#)). En *Le dedico mi silencio* se propone esta visión de un intento de unificación al presentar a la música criolla como un símbolo que abarque a todos los pobladores de una nación. No obstante, este encuentra una serie de restricciones debido a que no termina de trascender en las múltiples divisiones sociales y raciales del Perú:

Esa iba a ser la tesis central de su libro, les confesó Toño. Solía pensarse que eran la religión, la lengua o las guerras las que iban constituyendo un país, creando una sociedad, pero nunca a nadie se le había ocurrido que una canción, una música, hiciera las veces de la religión, de la lengua o de las batallas. Era la música, bastaba pensar un poco en ello para darse cuenta, la expresión artística que tenía el poder para despertar la fraternidad, acaso el erotismo, entre personas diferentes. ([Vargas Llosa 2023](#), 123)

A lo largo de la obra narrativa de Vargas Llosa se evidencia la construcción de una visión crítica del Perú en el que la modernidad se configura a partir de un conflicto constante con la tradición ([Forgues 2009](#)). *Le*

*dedico mi silencio* manifiesta esta pugna en la incapacidad del personaje de Toño para aceptar otro elemento unificador que no sea la música criolla y que motiva al protagonista al aislamiento y la frustración. Es preciso señalar que la imposibilidad de aceptación del personaje de Toño resulta irónicamente incompatible con la cruzada que él emprende para encontrar una respuesta única para la identidad del país, la obsesión de Azpilcueta por establecer la música criolla como símbolo nacional de unificación no hace más que reflejar las contradicciones políticas del país y, en alguna medida, de gran parte de las naciones latinoamericanas.

Para mí, aquella ruptura del pequeño círculo en el que la música peruana estaba encerrada hasta entonces fue lo mejor que nos ocurrió como país. Gran mérito de aquella música, con la que al fin nacían unas canciones que los peruanos, de cualquier clase social, reconocían como propias. ([Vargas Llosa 2023](#), 130)

La manifestación de la cultura en un texto narrativo se puede interpretar desde tres perspectivas: cultura elitista —o “libresca”—, cultura del pueblo, y la intermedia o “tercera cultura” ([Sirojiddin 2024](#)). En la novela de Vargas Llosa podemos notar la presencia de los tres puntos de vista desde múltiples focalizaciones e intenciones comunicativas, lo que permite que exista una interacción dialógica entre ellas y diversos tipos de conexiones. Para profundizar en este aspecto, es importante determinar cómo se representan cada una de estas perspectivas (ver tabla 1).

La presencia de las tres perspectivas culturales sugeridas por Sirojiddin cuenta cada una con variaciones, dependiendo la intención comunicativa. Así se manifiestan diversos puntos de vista que, a pesar de los intentos de unificación por medio de la existencia de la tercera cultura, dificultan la homogeneización de criterios para establecer una identidad nacional única. No obstante, en la diégesis se hacen presentes ciertas particularidades —siendo el libro de Toño la más obvia— que dejan en evidencia la porosidad de las fronteras de las perspectivas, y es, en ese aspecto, que se propone a la música criolla como símbolo unificador.

**Tabla 1. Representación de las perspectivas culturales  
en *Le dedico mi silencio***

Perspectiva cultural	Descripción	Manifestaciones en la obra	Ejemplo
<b>Elitista</b>	Relacionada con la élite financiera, intelectual y artística. Uso del lenguaje coherente y pronunciación correcta.	Como elemento de burla (ironía).	“—Hará mucha falta en el Perú, doctor —dijo Toño Azpilcueta, y, después de dudar un instante, pasó del lamento al reproche—. Con todo respeto, no sé qué se les ha perdido a los intelectuales de este país en Francia. Nada bueno se aprende de esos franchutes. Recuerde a César Moro, nos lo devolvieron hecho un rosquete. Y no creo que haya sido el único” ( <a href="#">Vargas Llosa 2023</a> , 47).
		Como elemento de desagregación.	“aquellos profesores los invitaron a cenar y la conversación fue magnífica, de una elevada significación, con muchas referencias culturales que dejaban a Toño en la luna, en la que solo pensaba en la pregunta que le habían hecho en la tarde” (265).
<b>Del pueblo</b>	Expresadas a través del dialecto, el folclore y un lenguaje coloquial. Refleja tradiciones y una historia compartida.	La tradición como elemento de conjunción cultural.	“la Yawar Fiesta que de alguna forma simbolizaba la unión de la cultura indígena y la hispánica, y porque era allá, entre los pobres de la sierra, donde los toros se habían consubstanciado con las fiestas populares y las tradiciones nacionales. ¿Era el torero un fenómeno ajeno a la peruanidad? No, no lo era” (273).
		Exposición de una perspectiva rural.	“—Vivía lejísimos —explicó Pedro Caballero a Toño Azpilcueta y señaló en una dirección vaga—. Por allá. Pasando uno de los basurales de Puerto Eten. Es el más antiguo. Porque hay varios. Yo conozco tres. El más importante está fuera de aquí. Es el del Reque: kilómetros de kilómetros de basurales. Moscas y ratas por doquier” (87).

Perspectiva cultural	Descripción	Manifestaciones en la obra	Ejemplo
<b>Tercera cultura</b>	Espacio intermedio entre cultura elitista y del pueblo. Incluye elementos de identidad compartida. Accesible a un público más amplio.	Involucramiento de la élite en el reconocimiento de la cultura popular.	Estaba familiarizado con su nombre [José Durand Flores] por una rareza que traicionaba o desmentía sus gustos foráneos. Todos los sábados, en el diario <i>La Prensa</i> , sacaba un artículo en el que hablaba bien de la música criolla y hasta de cantantes, guitarristas y cajoneadores como el Caitro Soto, acompañante de Chabuca Granda, lo que a Toño, por supuesto, le hacía sentir algo de simpatía por él" (10).
		Espacios de la élite ocupados por la cultura popular.	"Quién hubiera pensado que los callejones de Lima serían el mundo natural de esta música, que allí florecería y poco a poco iría empinándose en la vida social hasta ser aceptada por la clase media y, más tarde, incluso adentrarse en los salones de la nobleza y de los ricos, llevada por la gente joven" (24).

Elaboración propia.

## LA MÚSICA CRIOLLA COMO SÍMBOLO DE UNA NACIÓN IDEALIZADA

A pesar de que la tesis de Toño resulte hilarante para gran parte de los personajes de la historia de la novela, esta no está del todo desatinada, puesto que la música es un elemento fundamental para el proceso de construcción de la identidad personal y colectiva. Los individuos hacen uso de la música para expresar su personalidad desde múltiples perspectivas que incluyen nacionalidad, etnicidad y pertenencia cultural ([García Canclini 2024](#)). El protagonista, por su percepción desde lo que Sirojjidin ([2024](#)) llama la tercera cultura, logra articular su propuesta en la que la música criolla peruana se establecería como un símbolo de orgullo e integración nacional en lugar de una mera mezcla de estilos:

El vals criollo avanzaba, iba ganando espacio en la atención de los peruanos, pues no era un fenómeno limitado a Lima, sino que ocurría

también en las provincias, y no hay duda que se trataba de una música nacional y profundamente popular ([Vargas Llosa 2023](#), 116).

La tesis de Azpilcueta se establece como un movimiento de constitución de nuevas identidades nacionales. La música se origina a partir del diálogo entre el mestizaje y la deformación de aquello que se puede percibir como “auténtico” ([Martín-Barbero 2010](#)). Es bajo este parámetro que la música criolla desempeña un rol fundamental en la diégesis de *Le dedico mi silencio*, ya que se la propone como un vehículo que es capaz de expresar, en cierta medida, las emociones y sensaciones de las diversas comunidades que el protagonista cree que representan al Perú y su identidad. Toño genera esta propuesta desde la deformación no solo de la cultura de la élite sino, al mismo tiempo, de la cultura indígena. A través de la distorsión de ambos extremos, se pretende hallar un punto intermedio y mayoritario en el que se conjuguen los aspectos de una sociedad integrada:

La música en esos años no reflejaba para nada una sociedad integrada. Por el contrario, la burguesía y la minúscula aristocracia peruana bailaban y escuchaban la música española, en tanto que los indígenas seguían con la suya, una música triste, de instrumentos emparentados con el charango, sin duda la corneta, acaso la guitarra, con una división muy clara entre la música de la sierra y la de la costa, entre ellas la marinera, músicas paralelas que se ignoraban mutuamente hasta que, solo muy avanzado el siglo XIX, comenzarían a intercambiar sonidos e instrumentos. ([Vargas Llosa 2023](#), 199-200)

La música es un medio que puede expresar la identidad colectiva y cultural de un pueblo ([Adorno 2003](#)). En la novela, la música no se limita a desempeñar el rol de un artefacto cultural, sino que se establece como un símbolo de pertenencia de un grupo poblacional que el protagonista piensa mayoritario. De igual manera, esta adscripción a una identidad única, en la diégesis, tiene el objetivo de reconciliar a los personajes, a menudo en conflicto de acuerdo con la perspectiva de Azpilcueta, ya que la música les permite expresar descontentos y frustraciones al mismo tiempo que se reconcilian con sus propias identidades y raíces culturales. Esto va más allá de la deformación que mencionamos, enmarcándose en un contexto de poder y resistencia ([Attali 1995](#)).

Toda esta búsqueda del equilibrio integrador del Perú se hace desde un esquema dialéctico tradicional. Es decir, la publicación de una obra

académica que no solo busca ubicar el tema del criollismo musical como símbolo de integración en las élites intelectuales sino, al mismo tiempo, a la figura de Toño Azpilcueta dentro los círculos académicos de Lima, aquellos a los que admiraba y detestaba a la vez. Así, la propuesta y la respectiva ejecución del protagonista se construyen a partir de la idealización de la música criolla y sus respectivos intérpretes.

**Tabla 2. Niveles de idealización  
en *Le dedico mi silencio***

Objeto de idealización	Intención (nivel)	Ejemplo
Toño Azpilcueta	Demostración de maestría	"Toño Azpilcueta era un erudito en la música criolla —toda ella, la costeña, la serrana y hasta la amazónica—, a la que había dedicado su vida. El único reconocimiento que había obtenido, dinero no, por descontado, era haberse convertido, sobre todo desde la muerte del profesor Morones, el gran puneño, en el mejor conocedor de música peruana que existía en el país" (14).
	Tendencia vindicativa	"El colerón que se llevó Toño Azpilcueta cuando supo que nunca sería profesor en San Marcos fue de tal grado que estuvo a punto de romper en mil pedazos cada ficha y cada cuaderno que almacenaba en su maleta. Felizmente no lo hizo, pero si abandonó por completo su proyecto de tesis y la fantasía de una carrera académica. Sólo le quedó el consuelo de haberse convertido en un gran especialista en la música y los bailes populares, o, como él decía, en el 'intelectual proletario' del folclore" (12-3).
Propuesta de la música criolla como elemento integrador	Demostración de superioridad	"Con temple y talento, nuestros músicos pusieron el tango en su lugar y reimplantaron el vals como la canción bailable más popular del Perú, una música que, nacida en los callejones y barrios más humildes, se había ido extendiendo pausadamente hasta forjar por primera vez una canción que ahora sí era nacional, pues la bailaba todo el Perú".
	Tendencia vindicativa	"En origen, defendía Toño, el vals había tenido un aire menos aristocrático y había sido más bien popular, es decir, miserable, hambriento" (137).

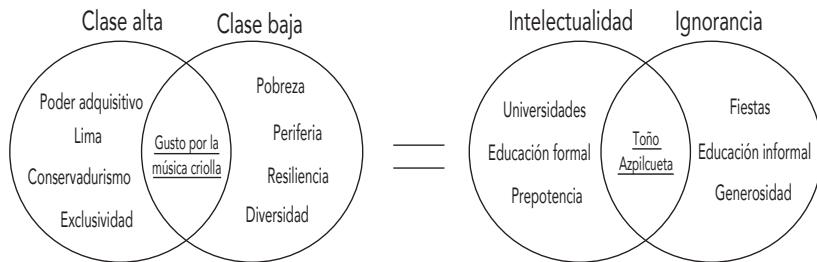
Elaboración propia.

Ellos habían transformado este país desde sus mismas raíces, y lo fueron convirtiendo en una sociedad de nuevo grande, como durante el Incario, pero ahora no por sus imponentes templos y palacios y sus conquistas, sino por la manera como se mezclaban los peruanos, sin complejos ni prejuicios, estableciendo poco a poco esa sociedad integrada en la que todos tendrían derecho a una consideración y un tratamiento de personas, no de animales, y vivirían progresando y respetándose, como un país modelo para el resto de América Latina. (193-4)

Esta idealización se evidencia cuando el protagonista de la novela ofrece una respuesta única a toda la problemática que se desprende de los diversos intentos de unificación nacional, la música criolla. El afán reivindicativo en la propuesta es uno de los puntos clave para entender el objetivo que persigue Toño. La creación de una noción idealizada puede reflejar sensaciones de maestría y superioridad en aquellos personajes que pueden presentar tendencias arrogantes y vindicativas ([Paris 1997](#)). Esta idealización se manifiesta en dos niveles: el del personaje principal y el de su propuesta (ver tabla 2).

Al establecerse dos niveles tanto de vindicación como superioridad intelectual e integradora, se puede asegurar que hay todo un mecanismo de idealización del protagonista y su tesis, ya que estos se establecen como un nexo de conexión entre dos extremos, respectivamente. No obstante, estas propuestas, en lugar de resultar abarcadoras, terminan por simplificar toda la noción por la cual se entiende a la nación peruana y a quienes la conforman en, esencialmente, dos polos opuestos que se encontrarán de forma irremediable y armónica en el centro exacto que tanto Toño como su propuesta quieren ocupar. Esta sublimación del concepto de hibridez puede depender demasiado de las interpretaciones de intelectuales —o aspirantes a—, lo que provocaría un riesgo de idealización al representar la hibridez o el mestizaje como una construcción intelectual infalible en lugar de una realidad compleja ([Ackermann 2012](#)) (ver figura 1).

Figura 1. Representación de Toño y su tesis como puntos de conexión entre extremos



Elaboración propia.

## EL FRACASO DEL MESTIZAJE CULTURAL EN LA NOVELA

La concepción histórica del término mestizaje ha girado alrededor de un ideal de integración, tanto cultural como racial en América Latina. Sin embargo, esta tendencia homogeneizadora tiende a reducir los aspectos que la conforman a una sola narrativa o forma (Torres Reyes 2018). En la novela, esa narrativa toma la forma del libro *Lalo Molfino y la revolución silenciosa*, en el que el protagonista, desde su perspectiva —por la amistad con los personajes de Toni y Lala—, su experiencia —la investigación de su disertación de fin de grado— y, sobre todo, sus frustraciones —cuando supo que nunca iba a ser profesor universitario— genera su propuesta:

Pensaba en eso y se inflamaba hasta las lágrimas. Las vetas más profundas de la nacionalidad peruana, ese sentimiento de pertenecer a una comunidad a la que unían unos mismos decretos y noticias, estaban impregnadas de música y cantos populares. Ésa iba a ser la nota reveladora de una tesis que había avanzado en multitud de fichas y cuadernos, todos guardados con celo en una maletita, hasta el día en que el profesor Morones se jubiló y con cara de duelo le informó que San Marcos había decidido, en vez de nombrarlo a él para sucederlo, clausurar la cátedra dedicada al folclore nacional peruano. Se trataba de un curso voluntario y cada año, de forma inexplicable, inaudita, tenía menos inscritos de la Facultad de Letras. La falta de alumnos sentenciaba su triste final. (Vargas Llosa 2023, 12)

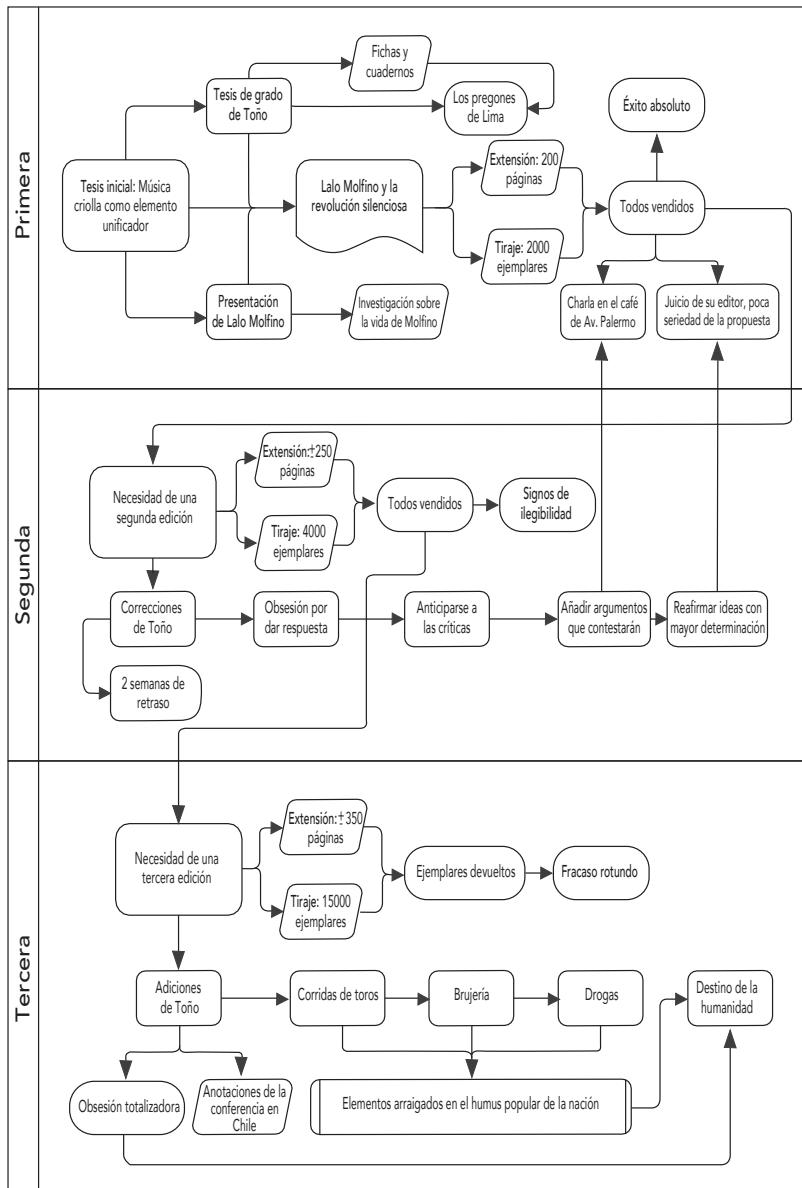
La frustración puede surgir de diversas situaciones como un conflicto moral, expectativas no cumplidas, relaciones interpersonales, incertidumbre y confusión (Altshuler y Kim 2024). El personaje de Toño Azpilcueta experimenta, en mayor o menor medida, estas circunstancias en su vida; no obstante, la más evidente es la expectativa no cumplida de su propia identidad como intelectual rechazado y el afán de reconocimiento malogrado. Desde su perspectiva frustrada, da lugar a su tesis de la música criolla como elemento unificador del Perú; tanto las obras literarias como culturales parten de la influencia de estos ideales e incluso aspiraciones ideales representando realidades duras y complejas de la condición humana (Kholodniak 2023).

En *Le dedico mi silencio*, el fracaso del personaje de Toño no solo representa la derrota de una identidad nacional única y homogénea, sino que también es la representación de la tensión entre la idealización de un pasado cultural tradicional y la imposibilidad de su restauración y reivindicación. La tensión entre realidad e idealización también se manifiesta en la hibridación cultural, ya que la idealización de estas nociones entra en conflicto con la realidad de las interacciones que tienen lugar a lo largo del tiempo (Stockhammer 2012). Esto se evidencia en la estructuración del libro de Azpilcueta y las constantes correcciones y adiciones de las que es objeto en sus diversas ediciones.

Como se puede apreciar en la figura 2, las tres ediciones que tiene la obra del personaje de Azpilcueta varían bastante entre sí, al punto que entre la primera y la tercera hay un incremento considerable del 75 %. Aparte de que esto represente un resultado cuantitativo llamativo, su significado va mucho más allá de eso, pues la *absurda tercera edición*, además de abordar temas que ya son más lejanos a la música criolla, todavía no contenía todos los aspectos que su autor creía perentorios para su propósito. “Tenía más ideas, cómo no iba a tenerlas, y quizás estaba a tiempo para incluirlas en esta tercera, y si no en una cuarta edición” (Vargas Llosa 2023, 283).

En este punto podemos asegurar que el libro de Azpilcueta tendría tantas extensiones como ediciones cual si se tratase de una función que tiende hacia lo infinito. Esta afirmación no surge de una suposición deductiva por lo visto en la figura 2, sino que es la representación del fracaso por sintetizar de forma homogénea una cultura múltiple como la peruana. La tentativa del protagonista resultaría superficial debido a que pierde de vista la complejidad de las diferentes tradiciones culturales (Haines 2020). El fallo de Toño no es solo la representación del fracaso del proyecto de

**Figura 2. Diagrama de las ediciones de *Lalo Molfino y la revolución silenciosa***



Elaboración propia.

una identidad nacional única y homogénea, sino que, al mismo tiempo, es evidencia de la tensión que hay entre la idealización de la música criolla en este caso y la realidad de un abarcamiento imposible.

Históricamente, la música criolla peruana ha representado un espacio de hibridación en el que confluyen elementos indígenas, afros e incluso europeos, lo que desafía cualquier intento de fijarla en una forma pura e inmutable ([López Ramírez-Gastón 2015](#)). En este sentido, podemos determinar que la obsesión del protagonista por establecer a la música criolla como único elemento unificador es una lucha perdida de antemano debido a que la identidad cultural, como la música, es un proceso en constante redefinición. Esto lo observamos cuando Toño decide incluir elementos ajenos para intentar abarcar toda la identidad del Perú en un solo ideal fracasando estrepitosamente, por lo que su empresa, desde su gestación, no era más que un imposible:

Según esa realidad, el Perú que Toño Azpilcueta quería resucitar no podía renunciar a elementos arraigados en el humus popular de la nación, por mucho que a él lo horrorizaran. Ni a esos ni a muchos otros, que debían hacer síntesis cada vez más abarcadoras y totales. Ese era el camino, claro, pero ¿cómo integrar el valsecito, la brujería y el satanismo? Eso era justo lo que había hecho Toño en la tercera versión de su libro, porque ahora estaba convencido de que aquello resultaba imprescindible para dar cuenta cabal y total de la peruanidad y de su importancia en la unión espiritual del género humano. ([Vargas Llosa 2023, 276](#))

La novela de Vargas Llosa se permite realizar una desmitificación de una identidad mestiza única, ya que muestra cómo la integración cultural es un proceso conflictivo en lugar de armónico. El derrotero del mestizaje en el Perú no ha generado una identidad homogénea, sino que ha estado marcado por una heterogeneidad conflictiva en la que los distintos sectores que conforman a la sociedad reivindican su versión subjetiva de lo que es la identidad nacional sin alcanzar una unidad real ([Cornejo Polar 1998](#)).

*Le dedico mi silencio* manifiesta esta fragmentación a través de la música criolla debido a que esta es percibida de una forma distinta de acuerdo con la interpretación del receptor y su respectiva clase social o etnia:

un país disminuido y agobiado por las enormes divisiones determinadas por la riqueza y las distancias entre los que hablaban español y quechua, y los demás idiomas regionales, entre los que eran pobres y los que eran más prósperos o hasta ricos y riquísimos (muy pocos, en verdad). ([Vargas Llosa 2023](#), 186)

El protagonista de la novela representa el intento frustrado de la construcción de un único modelo de identidad nacional basado en la música criolla. No obstante, la diversidad cultural del Perú —como podría ser la de cualquier otro país latinoamericano— desafía esta noción debido a que el mestizaje no representa una integración ideal sino una serie de contradicciones. El discurso del mestizaje ha servido históricamente para invisibilizar las desigualdades estructurales que existen entre los diversos grupos sociales con el fin de promover una imagen de la realidad que no tiene correspondencia con la realidad ([García Canclini 2024](#)). La imposibilidad de esta homogeneidad cultural se encarna en el desenlace de la novela, donde el fracaso de Toño Azpilcueta es, al mismo tiempo, el fracaso de su proyecto unificador. En ese sentido, la novela no solo se limita a criticar la inviabilidad del mestizaje como proyecto de identidad nacional, sino que, de igual forma, expresa la problemática entre la cultura popular y las narrativas de nación.

*Le dedico mi silencio* no solo expone el fracaso del proyecto nacional mestizo, sino que sugiere que la nación peruana es un proyecto sin concluir, ya que la identidad tan solo es una construcción delicuente y en disputa. Este aspecto plantea que el país no logra consolidar un sentido de pertenencia estable debido a sus constantes fracturas sociales, políticas y culturales. Por medio de este fracaso identitario, la obra deja en evidencia la problemática de la viabilidad de una nación unificada dentro de un contexto de diversidad y exclusión; y ante esa dificultad, a veces no queda de otra que guardar silencio.

## EL SILENCIO COMO METÁFORA DE LA DESILUSIÓN NACIONAL

El silencio desempeña un rol fundamental en la comunicación debido a que tanto los emisores —escritores— y los receptores —lectores— intentan dar forma a un silencio que puede ser el espacio en el que podría

ocurrir algo significativo. Este silencio se puede interpretar no solo como la ausencia del sonido o la narración, sino como un espacio de interpretaciones y respuestas ([Delany, Gregory y McCaffery 1987](#)). *Le dedico mi silencio* utiliza este recurso como un símbolo de la frustración y desencanto por los que atraviesa Toño Azpilcueta y, a su vez, la sociedad peruana. Después de la lucha y el fracaso del protagonista por establecer a la música criolla como un elemento de unificación nacional en el que residía la verdadera esencia de la identidad del Perú; a medida que el proyecto sucumbe, el silencio se convierte en la única respuesta posible ante la inviabilidad de reconciliar su utopía con la realidad. Este mutismo no solo es la representación de una derrota personal, sino, al mismo tiempo, de una crisis colectiva de identidad por el mestizaje desmoronado.

El silencio puede representar la resistencia como la imposibilidad de generar una respuesta ante alguna adversidad ([Steiner 2013](#)). En ese contexto, la afonía de Toño es el producto de la frustración de quien intenta preservar un ideal que no hace más que desintegrarse frente a sí. “—No digas eso, Toño —protesta Cecilia, palmeándole el brazo—. Eres el gran Toño Azpilcueta, el mayor experto en música criolla del país, el autor de... —Evita mencionarlo, te lo ruego —la interrumpe Toño” ([Vargas Llosa 2023](#), 293). Su silencio final, motivado por su retiro, no solo representa su derrota personal, sino que es la expresión de una carga simbólica que manifiesta la desilusión de todo un país que se enfrenta a sus propias contradicciones identitarias.

En este punto, el silencio en la narrativa no es una simple omisión, sino que se establece como un mecanismo de memoria selectiva que manifiesta qué elementos de la diégesis se prefieren recordar y cuáles se optan por ignorar ([Huyssen 2003](#)). Toño Azpilcueta, después de fracasar en la búsqueda de una identidad peruana única que nunca ha existido en la realidad, termina por condenarse a una forma de olvido autoimpuesto, un rechazo a aceptar la hibridación cultural como parte de la historia.

—Bueno, creo que me he resignado, más bien —dice Toño—. Las revistas de música criolla me pagan menos que antes por mis reseñas, pero seguramente lo merezco, porque las debo escribir peor. No me humilla, o sólo un poco, reconocer que vuelvo a sobrevivir gracias a Matilde. Se organizó con otras dos mujeres del barrio para montar una empresita de arreglo de ropa. Mis hijas lograron terminar el colegio y

ahora estudian. Están bien. Me cuidan. Así que prosperamos, a pesar de todo. ([Vargas Llosa 2023](#), 296)

El silencio de Toño también puede entenderse como una metáfora no solo de su resignación personal, sino como aquella que surge del fracaso de la utopía del mestizaje. La memoria colectiva como los proyectos nacionales muchas veces construyen relatos integradores que tienden a ocultar desigualdades significativas y conflictos sociales ([Sarlo 2012](#)). En la última novela de Vargas Llosa, al situar la música criolla como un eje transversal de identidad nacional, pone en evidencia esas contradicciones, ya que, al proponer a la música como símbolo único, esta implicaría un campo de exclusión donde, inevitablemente, ciertos grupos se verían marginados de la narrativa nacional. La incapacidad para reconciliar los ideales de su propuesta con la realidad refleja una crisis identitaria que trasciende la historia personal de Toño a una proyección de alcance nacional.

El final de *Le dedico mi silencio* es profundamente crítico con la idea del mestizaje como una síntesis armónica de todas las culturas. De hecho, Vargas Llosa propone que la hibridación cultural es un proceso conflictivo repleto de tensiones y fracasos. El mutismo del protagonista se convierte en una sinécdote de una nación que enfrenta la imposibilidad de sostener un relato homogéneo sobre su identidad. La modernidad en Latinoamérica no fue un proceso lineal ni equilibrado de integración, sino un espacio de negociación permanente entre la tradición y la modernidad, entre la exclusión y la inclusión ([García Canclini 2024](#)).

—¿Y tus ideas? ¿Y tus proyectos?  
—Se esfumaron, para fortuna mía.  
—¿Ya no crees que la música criolla nos unirá? —pregunta Cecilia, con desencanto—.  
[...] —Más bien dime tú que es verdad, que la música criolla no es solo una forma de entretenimiento. Si no me retiré hace unos años fue porque te creí, porque me hiciste ver que mi música era mucho más importante de lo que yo imaginaba. Ahora vuelvo a dudar. Dime que no lo haga, Toño, convénceme. ([Vargas Llosa 2023](#), 298)

## CONCLUSIÓN

A lo largo de este artículo se ha explorado cómo *Le dedico mi silencio*, de Mario Vargas Llosa, participa en el debate sobre la identidad cultural en América Latina, en particular en relación con la música criolla y el fracaso del mestizaje como proyecto nacional. La novela expone que la identidad cultural está limitada por una heterogeneidad conflictiva en la que la música criolla no puede trascender debido a una serie de restricciones que se encuentran dentro de las diferentes culturas que comprenden, en este caso, al Perú. Esto quedó de manifiesto cuando se demostró la coexistencia de las tres perspectivas culturales propuestas por Sirojiddin (2024) bien diferenciadas entre sí. Esta situación evidencia la dificultad o, mejor dicho, la imposibilidad de homogeneizar los contenidos y tradiciones de todas las culturas subyacentes en un único símbolo unificador.

García Canclini (2024) señala que la música es un vehículo para expresar una serie de perspectivas culturales, por lo que la propuesta de Toño no se encuentra del todo alejada de un sustento teórico perentorio. No obstante, la tesis de Azpilcueta no busca únicamente expresar una perspectiva en convivencia con otras, sino que quiere ofrecer una única perspectiva que abarque toda la identidad de un país. Para esto, el protagonista busca la deformación de los extremos culturales —que podrían resumirse en varias dicotomías como, por ejemplo, herencia española en contraposición a las tradiciones nativas— con el objetivo de hallar un punto intermedio en el que se reconcilien puntos de vista antagónicos.

La búsqueda de una respuesta única y abarcadora ocasiona que Toño termine por idealizar el rol de la música criolla peruana. De acuerdo con los niveles de idealización propuestos por Paris (1997), esto surge a partir de dos categorías: la maestría y la vindicación. En el personaje de Azpilcueta, se evidencian ambos niveles; pues su conocimiento profundo sobre la historia de la música criolla y el afán vindicativo que quería darle a esta y, de paso, a él como intelectual. Este mecanismo idealizador orilla a que el personaje principal ubique tanto a la música criolla como a él, como si se tratara de una suerte de relación metonímica, en el punto medio de perspectivas opuestas desempeñando el rol de un nexo indivisible e innegable (figura 1). No resulta sorprendente que esta idealización haya

derivado en el fracaso estrepitoso, tanto de la propuesta de Toño como de él mismo.

El protagonista de *Le dedico mi silencio* desde su perspectiva frustrada por la naturaleza de sus relaciones interpersonales halla una salida en su tesis para entender y, sobre todo, resolver los misterios del mestizaje. No obstante, este se limita a desempeñar el papel de una tendencia homogeneizadora que busca reducir una multitud de aspectos culturales en tan solo uno. La evidente imposibilidad de este ejercicio provoca que el protagonista sienta una derrota personal por no poder amainar la tensión que existe entre su ideal y la realidad, debido a que es imposible llevar a cabo ese afán de abarcarlo todo en una única manifestación cultural, como señala Stockhammer (2012).

La superficialidad de la propuesta de Azpilcueta se origina porque se pierde de vista la complejidad de las tradiciones subyacentes, como lo observamos en Haines (2020). Al mismo tiempo, esta tensión se agudiza al intentar encontrar una respuesta en la música debido a que esta es un fenómeno en constante redefinición, por lo que queda de manifiesto que el propósito de Toño es una lucha perdida de antemano. La relación entre dos elementos de alta maleabilidad solo tendría como producto una amalgama —en este caso, el libro de Toño— con diferentes proporciones en cada ocasión que se realice la mezcla, como se pudo evidenciar en la figura 2. La propuesta del protagonista tuvo aceptación cuando solo se trataba de la sugerencia de una perspectiva cultural más; no obstante, cuando pretendió abarcar la totalidad de una identidad nacional, al incluir otros aspectos, en apariencia, ajenos, frasgó aparatosamente.

La diégesis en *Le dedico mi silencio* desmitifica el ideal de la identidad mestiza al evidenciar una heterogeneidad en conflicto debido a la fragmentación que se deriva de la multiplicidad de perspectivas cada vez en aumento. García Canclini (2024) destaca que el discurso del mestizaje tiende a invisibilizar las diversas desigualdades estructurales. Es decir que este no es un elemento de cohesión nacional por las raíces complejas y conflictivas del Perú, que, en este caso, podría tratarse de cualquier otro país de América Latina.

En este punto entra a escena el silencio que actúa como una metáfora de la desilusión nacional. Este elemento se establece como un símbolo de la frustración que se manifiesta en dos niveles: Toño y la sociedad peruana. En el primer caso, esto se evidencia en una derrota personal después

de que el protagonista queda sin su cátedra en la universidad y su libro ha sido ridiculizado. En lo que respecta a la sociedad peruana, hablamos a partir de lo afirmado por Steiner (2013) para asegurar que la diégesis expresa la existencia de una crisis colectiva de identidad debido a que el ideal del mestizaje se ha desmoronado por las constantes contradicciones identitarias que derivan en una gran desilusión nacional.

Al mismo tiempo, el silencio tiene la función de ejercer como un mecanismo de olvido autoimpuesto que, a raíz de lo desarrollado por Huyssen (2003), deja de lado la aceptación de la hibridación cultural como parte de la historia. Toño abandona la defensa de su tesis después de todo lo acontecido, puesto que cobra conciencia de que una única perspectiva no puede abarcar toda una identidad cultural nacional sin tomar en cuenta otros aspectos, lo que termina por deformarla hasta que su esencia se vuelve irreconocible. Es ahí que se evidencia la resignación a la utopía del mestizaje, ya que el relato integrador implica ocultar desigualdades y conflictos sociales, como asegura Sarlo (2012).

Este análisis busca contribuir a los estudios literarios y culturales al demostrar cómo la obra de Vargas Llosa problematiza la dinámica de los discursos identitarios en América Latina, diferenciándose de otras narrativas que ven al mestizaje como una síntesis perfecta y equilibrada de las diversas perspectivas culturales de un país o nación. *Le dedico mi silencio* manifiesta cómo esta construcción de un símbolo unificador no es más que un proceso lleno de tensiones y que tiende hacia el fracaso. Desde esta perspectiva, la novela puede ser leída en relación con otras obras latinoamericanas que buscan cuestionar los discursos oficiales de integración y que examinan cómo la identidad se construye a partir de relatos en disputas y silencios culposos. “Solo el último día, cuando vino a despedirse, lo vi algo tristón. ‘Le dedico mi silencio’, me dijo, y partió casi a la carrera” (Vargas Llosa 2023, 50). ☰

### **Lista de referencias**

- Ackermann, Andreas. 2012. “Cultural Hybridity: Between Metaphor and Empiricism”. En *Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach*, editado por Philipp Wolfgang Stockhammer, 5-25. Berlín: Springer Heidelberg. [https://doi.org/10.1007/978-3-642-21846-0\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-642-21846-0_2).
- Adorno, Theodor. 2003. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal.

- Altshuler, Daniel, y Christina S. Kim. 2024. "Towards a Typology of Narrative Frustration". *Topoi* 43 (4): 1193-210. <https://doi.org/10.1007/s11245-023-09942-1>.
- Anderson, Benedict R. O'G. 2016. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Attali, Jacques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Cornejo Polar, Antonio. 1998. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24 (47): 7-11.
- . 2003. *Escribir en el aire*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.
- Delany, Samuel R., Sinda Gregory y Larry McCaffery. 1987. "The Semiology of Silence". *Science Fiction Studies* 14 (2): 134-64.
- Forgues, Roland. 2009. *Mario Vargas Llosa. Ética y creación*. Lima: Editorial Universitaria.
- García Canclini, Néstor. 2024. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Bogotá: Debolsillo.
- Haines, Tasha. 2020. *Redemptive Hybridism in Post-Postmodern Writing*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Kholodniak, Olena. 2023. "Comparative literary theory: A cross-cultural approach to English literature". *Research Journal in Advanced Humanities* 4 (4): 255-73. <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1317>.
- López Ramírez-Gastón, José Ignacio. 2015. "El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú". En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, editado por Raúl Romero. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martín-Barbero, Jesús. 2010. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- Mijares, Loretta M. 2004. "Distancing the Proximate Other: Hybridity and Maud Diver's Candles in the Wind". *Twentieth-Century Literature* 50 (2): 107-40. <https://doi.org/10.1215/0041462X-2004-3005>.
- O'Bryan, Jean. 1990. "El escritor y el hablador: en búsqueda de una identidad peruana". *Lexis* 14 (1): 81-95.
- Paris, Bernard J. 1997. *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*. Nueva York: NYU Press.
- Sarlo, Beatriz. 2012. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI. [https://www.academia.edu/16060443/Beatriz\\_Sarlo\\_Tiempo\\_pasado](https://www.academia.edu/16060443/Beatriz_Sarlo_Tiempo_pasado).
- Sirojiddin, Pardayev. 2024. "The principles of cultural analysis of the artistic text". *American Journal of Philological Sciences* 4 (1): 64-7. <https://doi.org/10.37547/ajps/Volume04Issue01-11>.
- Steiner, George. 2013. *Language and silence*. Yale: Yale University Press.
- Stockhammer, Philipp Wolfgang. 2012. *Conceptualizing Cultural Hybridization. A Transdisciplinary Approach*. Berlín: Springer Berlin Heidelberg.

Torres Reyes, María Luisa. 2018. “Critical Crossings. Hybrity’s Fissures and Ruptures”. *Kritika Kultura* 1 (30): 246-55. <https://archium.ateneo.edu/kk/voll/iss30/26/>.

Vargas Llosa, Mario. 1987. *El Hablador*. Barcelona: Seix-Barral.  
—. 2023. *Le dedico mi silencio*. Madrid: Alfaguara.

**DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.



**El futuro oscuro latinoamericano  
en *Angelus Hostis* y *Policía del Karma***

*The Dark Latin American Future  
in Angelus Hostis and Policía del Karma*

**CHRISTIAN LONDOÑO**

Universidad Indoamérica  
Quito, Ecuador  
[lchristianlondono@uti.edu.ec](mailto:lchristianlondono@uti.edu.ec)  
<https://orcid.org/0000-0001-5941-1080>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.6>

Fecha de recepción: 22 de agosto de 2025  
Fecha de revisión: 1 de septiembre de 2025  
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2025  
Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## **RESUMEN**

Muchas obras de ciencia ficción en la literatura, el teatro, el cine, el cómic, la televisión y los videojuegos plantean diferentes futuros de Latinoamérica asociados a la realidad social y política y a las particularidades de cada subregión, pero existen creaciones que tienen puntos y cuestionamientos comunes. En el presente estudio se pretende analizar y comparar dos novelas gráficas: *Angelus Hostis* (2012), del escritor ecuatoriano Santiago Páez (historia) y Rafael Carrasco (dibujos), y *Policía del Karma* (2011), del escritor chileno Jorge Baradit (historia y gráficas) y Martín Cáceres (dibujo). Ambas obras de ciencia ficción, del subgénero cyberpunk, están transversalizadas por lo policial. *Angelus Hostis* es una historia intensa, oscura y conmovedora, surcada por los mitos, el sincronismo religioso y la tecnología. Mientras *Policía del Karma* es una historia oscura y desgarradora, que evidencia la violencia de las dictaduras latinoamericanas, y coloca elementos como el sincretismo religioso, el militarismo y el chamanismo. Las obras tienen diferencias marcadas, gracias a sus realidades sociales y propias de cada subregión, en el caso de *Angelus Hostis* es Cuenca en Ecuador, y en el de *Policía del Karma* es Santiago en Chile. A pesar de que los escenarios de ambas obras son distintos, las dos tienen hallazgos comunes sobre su visión del futuro latinoamericano y el cuestionamiento de la evolución humana en función de la tecnología, que podría resultar en pérdida plausible de la misma humanidad, acaso de las propias emociones.

**PALABRAS CLAVE:** ciencia ficción, futuro, novela gráfica, cómic.

## **ABSTRACT**

Many works of science fiction in literature, theater, film, comics, television, and video games envision different futures for Latin America, connected to social and political realities and the particularities of each subregion. However, some creations share common points and questions. This study aims to analyze and compare two graphic novels: *Angelus Hostis* (2012), by Ecuadorian writer Santiago Páez (story) and Rafael Carrasco (art), and *Policía del Karma* (2011), by Chilean writer Jorge Baradit (story and graphics) and Martín Cáceres (art). Both works are science fiction within the cyberpunk subgenre and are heavily influenced by police narratives. *Angelus Hostis* is an intense, dark, and moving story, shaped by myths, religious synchronicity, and technology. In contrast, *Policía del Karma* is a dark and harrowing tale that exposes the violence of Latin American dictatorships and incorporates elements such as religious syncretism, militarism, and shamanism. The works differ significantly due to the social realities and specific contexts of each subregion: *Angelus Hostis* is set in Cuenca, Ecuador, while *Policía del Karma* takes place in Santiago, Chile. Despite these differences in setting, both works share insights about their vision of Latin America's future and raise questions about human evolution in relation to technology, which could plausibly lead to the loss of humanity itself, perhaps even the erosion of fundamental emotions.

**KEYWORDS:** Science Fiction, future, graphic novel, comic.

## INTRODUCCIÓN

LA CIENCIA FICCIÓN ha sido una herramienta poderosa para explorar y especular sobre futuros aún no realizados y realidades alternativas. A través de la literatura, el teatro, el cine, los cómics, la televisión y los videojuegos, este género ha permitido a los creadores imaginar diversos escenarios futuristas y ofrecer diferentes perspectivas sobre cómo podría ser el futuro ([Londoño-Proaño 2024](#), párr. 9). En el contexto latinoamericano, la ciencia ficción ha abordado temas asociados a la realidad social y política de la región, así como las particularidades de cada subregión, lo cual refleja las complejidades y desafíos que enfrenta.

Este estudio se centra en dos novelas gráficas destacadas dentro del subgénero cyberpunk: *Angelus Hostis*, del escritor ecuatoriano Santiago Páez y el artista Rafael Carrasco, y *Policía del Karma*, del escritor chileno Jorge Baradit y el artista Martín Cáceres. Ambas obras presentan futuros oscuros y distópicos de sus respectivas ciudades, Cuenca en Ecuador y Santiago en Chile, y están transversalizadas por elementos policiales que añaden una capa adicional de intriga y crítica social a sus narrativas.

Ambas obras comparten una visión crítica del futuro latinoamericano y destacan los problemas sociales y políticos que persisten en la región. El objetivo de esta investigación es analizar y comparar estas dos obras para identificar sus visiones del futuro latinoamericano y los cuestionamientos comunes que plantean sobre la influencia y la dependencia tecnológica, la ética y la moralidad de las sociedades, y la desigualdad y la estratificación social.

Este análisis busca contribuir al entendimiento de cómo la ciencia ficción en Latinoamérica no solo refleja las preocupaciones y esperanzas de sus sociedades, sino que también actúa como un medio para explorar y criticar las posibles direcciones que puede tomar la humanidad en función de los avances tecnológicos y sus impactos socioculturales.

## LA CIENCIA FICCIÓN Y LA VISIÓN DEL FUTURO

En el ámbito de la ciencia ficción, se ha recurrido frecuentemente a la visión del futuro como temática principal ([Londoño-Proaño 2020](#), 47).

Esta temática se ha explorado en relatos, novelas, cómics, películas y series, y ha sido representada de diversas formas en estas obras. Los ambientes futuristas han sido descritos y retratados de múltiples maneras, permitiendo a los creadores plasmar su imaginación y ofrecer diferentes perspectivas sobre cómo podría ser el futuro ([Londoño-Proaño 2024](#), párr. 1).

Muchos lectores, que no suelen leer ciencia ficción, se sorprenden al enterarse que en la novela *Waldo* (1942), de Robert Heinlein, se imaginó un brazo mecánico (párr. 4); o en los relatos de H. G. Wells se abordan las crisis petroleras (párr. 3). Estos lectores se maravillan y piensan que Heinlein y Wells tenían una especie de bola de cristal para predecir el futuro. Sin embargo, es importante entender que estas historias se basan en una lógica deductiva ([Asimov 1982](#), 44).

Para comprender esto, debemos analizar la historia de la humanidad. A finales del siglo XVIII, en el Reino Unido tuvo lugar la primera Revolución Industrial, la cual se extendió por Europa y Norteamérica en el siglo XIX, y generó un impacto social debido a los cambios tecnológicos ([Londoño-Proaño 2022](#), 40). Las personas que vivieron en ese momento tuvieron que adaptarse a una concepción de la realidad en constante movimiento y cambio, en contraposición a una visión estática previa.

A medida que avanzaban los siglos, el ritmo de cambios se aceleró y quedó claro que los avances tecnológicos, como la creación de nuevas máquinas, producían cambios sociales significativos ([Londoño-Proaño 2020](#), 29); que Asimov ([1982](#)) indique estos cambios despertó la curiosidad de los escritores, quienes se preguntaron: ¿Qué sucedería si...?, e intentaron responder a través de sus historias (6). Por ejemplo, en las últimas décadas los teléfonos inteligentes generaron un cambio significativo en las personas, alteraron sus rutinas de la vida diaria, de su vida familiar y las relaciones laborales. Incluso, en momentos críticos de la humanidad como la pandemia de COVID-19, el uso de tecnologías hizo que muchos trabajos siguieran en funcionamiento, aunque las relaciones personales y laborales se alteraran.

Los escritores de ciencia ficción observan los avances tecnológicos y, valiéndose de su intuición, escriben historias sobre las respuestas humanas a los cambios tecnológicos del futuro. Sin embargo, es importante destacar que esta extrapolación del presente se realiza con un propósito narrativo ([Londoño-Proaño 2020](#), 45) y no con el objetivo de predecir el

futuro de manera precisa ([Asimov 1982](#), 44). La ciencia ficción es visionaria y muchas veces pionera ([Endara 2024](#), 218).

En muchos casos, la extrapolación del presente en la ciencia ficción tiene la intención de reflexionar, advertir o prevenir sobre las posibles consecuencias graves que podrían surgir de determinados problemas ([Londoño-Proaño 2020](#), 30; [Barceló 2015](#), 56). Por ejemplo, en la novela *El mundo se liberta*, de H. G. Wells, se anticipa el uso de la energía atómica y se explora las consecuencias de la dependencia energética, proyectando una visión del futuro donde la energía nuclear desempeña un papel crucial.

Es importante tener en cuenta que no todas las historias de ciencia ficción escritas año tras año tienen la intención de volverse realidad. Incluso Asimov ([1982](#)) admitió en la década de los 60 que muchas de sus historias sobre viajes en el tiempo, velocidades superiores a la de la luz e imperios galácticos no se podrían realizar, al menos en un futuro cercano (100).

Algunos relatos y novelas de ciencia ficción realizan una extrapolación lógica del presente y nos permiten vislumbrar los efectos de la aplicación de determinadas tecnologías, incluyendo posibles consecuencias catastróficas. La capacidad de predecir eventos exitosamente en la ciencia ficción es una consecuencia lógica de lo que los escritores consideran inevitable. Sin embargo, es importante recordar que la ciencia ficción no es una bola de cristal mágica, sino una herramienta narrativa que nos ayuda a reflexionar sobre los avances tecnológicos y sus implicaciones para la sociedad ([Londoño-Proaño 2020](#), 30).

Muchas obras de ciencia ficción en la literatura, el teatro, el cine, el cómic, la televisión y los videojuegos desarrollados y producidos en América Latina plantean diferentes futuros asociados a la realidad social y política y a las particularidades de cada subregión, pero existen creaciones que tienen puntos y cuestionamientos comunes.

## CÓMIC Y NOVELA GRÁFICA EN ECUADOR Y CHILE

King y Page ([2017](#)) mencionan que el desarrollo de la novela gráfica en América Latina viene de la rica tradición literaria y de los cómics locales e importados, y estos sentaron bases para producir novelas gráficas de ciencia ficción (10). Por ejemplo en Argentina, *El Eternauta*, de Héc-

tor Oesterheld, se publicó entre 1957 y 1959, y Ricardo Barreiro publicó una serie de narrativas gráficas urbanas fantásticas entre 1980 y 1990.

Es importante destacar que el desarrollo del cómic y la novela gráfica ha sido dispar en Ecuador y Chile. En Ecuador, Rodrigo-Mendizábal (2014) señala que la tradición del arte gráfico en Ecuador se remonta al menos a principios del siglo XIX con el trabajo de Carlos Lagomarsino en 1807, quien se expresaba gráficamente en oposición a la autoridad colonial (1). Santibáñez (2012) señala que en 1885 el cómic nace en el Ecuador en la revista modernista *El Perico*, donde se publica una sátira en contra del Gobierno de José María Plácido Caamaño. Esta fue esencial para establecer el tono crítico y satírico del arte gráfico en Ecuador (24). En 1909 se produce el primer esbozo de historieta (23). En la segunda mitad del siglo XX, el cómic de ciencia ficción surge en Ecuador, lo que refleja la diversidad y expansión del medio en términos de géneros y temáticas. Rodrigo-Mendizábal (2014) señala que el cómic de ciencia ficción tuvo su surgimiento en la segunda mitad del siglo XX, específicamente en 1985 (1). Algunos trabajos relevantes en este contexto son “Ecuador siglo 21”, de J. D. Santibáñez, un relato futurista publicado en el diario *El Meridiano*; y *Quil, la chica del futuro* (1985), de Fernando Naranjo Espinosa, también publicado en dicho diario. Además, el sitio web *Arqueología del cómic ecuatoriano* muestra que *The number of the beast*, de Darío Antepara, publicado en la revista *Riff Rock* en 1985, es considerado un cómic de ciencia ficción (1). También se pueden mencionar otros cómics de ciencia ficción como *Welcome to Guayaquil*, de J. D. Santibáñez, y *Konkista*, de Willo Ayllón, en el siglo XXI, así como *El espejo humeante*, de Eduardo Villacís Pástor, y, por supuesto, *Angelus Hostis*, de Paéz y Carrasco.

Por otro lado, en Chile el cómic de ciencia ficción ha tenido un desarrollo mucho más amplio y una rica tradición. En *Memoria Chilena*, de la Biblioteca Nacional de Chile (2023) mencionan que la historieta chilena comenzó su andadura ligada estrechamente a la prensa, especialmente la satírica (1). Publicaciones como *El Correo Literario* en 1858 marcaron el inicio de la caricatura en Chile, que sirvió como medio de expresión durante períodos de intensas disputas ideológicas, como las vividas entre liberales y conservadores en la época de la Constitución de 1833. Desde los años 40, la historieta chilena experimentó una fase de diversificación, que atendía a distintos públicos y géneros (1). Ejemplos notables incluyen la revista *Pobre Diablo* y *El Pingüino*, centradas en humor para adultos.

Además, en 1949, se introdujo *Okey*, la primera publicación chilena completamente dedicada a la historieta, donde debutaría el icónico personaje *Condorito*. En la citada *Memoria Chilena* de la Biblioteca Nacional de Chile ([2023](#)) se señala que las décadas de 1960 y 1970 estuvieron marcadas por cambios sociopolíticos en el país, reflejados también en el mundo de las historietas (1). Con la adquisición de la editorial Zig-Zag por parte del Gobierno de la Unidad Popular en 1971, nació Editora Nacional Quimantú, que introdujo cambios en las líneas argumentales de las publicaciones existentes, acordes al contexto político de Chile. Sin embargo, tras la quiebra de esta editorial y el cierre de Mampato en 1978, se dio fin a una era de diversidad en la historia del cómic chileno, que dominó posteriormente el mercado con producciones extranjeras hasta la llegada del siglo XXI, cuando la historieta encontró nuevos soportes y revivió en la era digital.

Entre las novelas gráficas de Chile que merecen atención están *Informe Tunguska*, de Alexis Figueroa y Claudio Romo; *Las playas del Otro Mundo*, de Cristian Barros con los dibujos de Demetrio Babul; y, por supuesto, *Policía del Karma*, de Baradit y Cáceres. Estas novelas gráficas fueron publicadas por grandes sellos editoriales y alcanzaron a un público más amplio en comparación con Ecuador.

## CYBERPUNK

El término *ciberpunk* proviene del cuento corto “Cyberpunk”, de Bruce Bethke ([Londoño-Proaño 2020](#), 131). Este género representa futuros distópicos que combinan tecnologías, generalmente informáticas, con bajos niveles de vida. Surgió de la mano de tres escritores estadounidenses: Bruce Sterling, William Gibson y John Shirley. Según Barceló ([2015](#)), las características del ciberpunk literario son: 1. un ambiente sórdido en una gran ciudad futurista; 2. el uso de vocabulario técnico o seudotécnico; y 3. lo rebelde (15). Además, la estética del ciberpunk también se alinea con temas como el control de las megacorporaciones, el acceso omnipresente a la información, la fusión de la máquina y el ser humano y los posibles impactos negativos de la tecnología ([Londoño-Proaño 2020](#), 132). El ciberpunk comienza en la literatura y luego se extiende al cine con obras emblemáticas como *Neuromante* y *Blade Runner*.

En el ámbito de los cómics, a menudo presentan futuros distópicos donde la tecnología avanzada coexiste con la decadencia urbana y los protagonistas luchan contra el control opresivo de las megacorporaciones y la invasión de la privacidad ([King y Page 2017](#), 12).

Algunos cómics destacados del género ciberpunk incluyen: 1. *Aki-ru*, de Katsuhiro Otomo, un manga japonés ambientado en una ciudad futurista posapocalíptica que trata de un grupo de jóvenes motociclistas en su lucha contra fuerzas gubernamentales corruptas y poderes sobrenaturales; 2. *Ghost in the Shell*, de Masamune Shirow, un manga que se centra en una cíborg que trabaja para una agencia de seguridad pública en un futuro donde la línea entre humanos y máquinas es borrosa; 3. *Transmetropolitan*, de Warren Ellis y Darick Robertson, es una serie que sigue a un periodista cínico en una ciudad futurista mientras expone corrupción y abusos de poder, utilizando tecnología avanzada para sus investigaciones y escritos; 4. *Judge Dredd*, de John Wagner y Carlos Ezquerra, ambientado en un futuro distópico donde los policías tienen autoridad absoluta; la serie sigue al implacable Juez Dredd mientras impone la ley en una ciudad caótica y superpoblada.

Estos cómics no solo ejemplifican las características clásicas del ciberpunk, sino que también han ayudado a definir y expandir el género en la cultura popular.

En Latinoamérica, Baradit menciona que oscila entre lo moderno y lo chamánico, con gobiernos democráticos coexistiendo con guerrilleros ancianos aún en lucha, líderes mesiánicos narcoterroristas y la ayahuasca ([Kurlat 2021](#), 40). Según Baradit, el ciberpunk se presenta como una acumulación de tecnología más que un reemplazo con tecnología obsoleta que coexiste junto a la de punta, al igual que la acumulación de culturas más que su reemplazo con indígenas y tecnócratas compartiendo los mismos espacios (40). El ciberpunk también refleja el hacinamiento y la sobre población, la violencia y los guetos donde conviven millonarios y pobres, y los grandes intereses económicos controlando los gobiernos, etc. (40).

## *ANGELUS HOSTIS*

*Angelus Hostis*, una novela gráfica de ciencia ficción, se encuentra dentro del subgénero cyberpunk y destaca por ser la primera novela gráfica de este tipo en Ecuador ([Rodrigo-Mendizábal 2015](#), 1). La trama se sumerge en elementos característicos del cyberpunk como las redes, la tecnología informática y entornos oscuros y violentos. Está influenciada por el trabajo de reconocidos exponentes del género como William Gibson, Bruce Sterling y Philip K. Dick, entre otros. Además, comparte similitudes con otras obras latinoamericanas de estilo similar, como *Policía del Karma*, del autor chileno Jorge Baradit ([Londoño-Proaño 2014](#), 1).

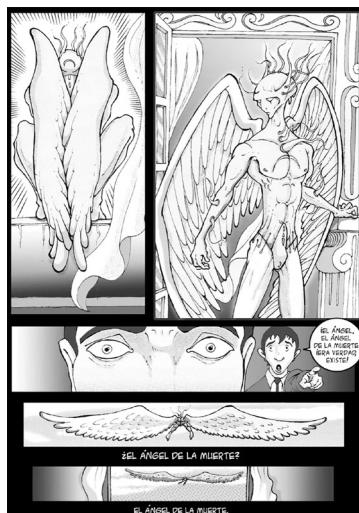
La historia de *Angelus Hostis* se desarrolla en Cuenca en el año 2120. La premisa central gira en torno al descubrimiento y aprovechamiento de la fusión nuclear en frío a nivel mundial. Este hallazgo marca un nuevo panorama global en el que los combustibles fósiles son obsoletos y una nueva fuente de energía se convierte en dominante en el planeta. Cabe mencionar que hace 20 años, la fusión en frío era simplemente una teoría en el campo de la física. Sin embargo, Kardoudi ([2022](#)) indica que la compañía australiana HB11 realizó un notable avance al ponerla en práctica, sin requerir altas temperaturas ni producir residuos nucleares (1). En el mundo futuro descrito en *Angelus Hostis*, Latinoamérica se beneficia de este nuevo tipo de energía avanzada. Esta energía alimenta una variedad de tecnologías como aeromóviles, robots, máquinas, túneles cuánticos, armas láser y grandes domos en forma ovalada. Es una representación de Latinoamérica que no experimenta escasez de energía.

En el escenario de *Angelus Hostis*, somos transportados a un futuro donde la supremacía digital ha alcanzado su punto máximo. Un gobierno mundial tiránico, dirigido por entidades ciberneticas interconectadas, ha transformado Internet en una entidad divina y creadora, distinta de su forma actual ([Rodrigo-Mendizábal 2015](#), párr. 1; [Londoño-Proaño 2014](#), párr. 1). La presencia y el poder omnipotente de la red son tan significativos que dan origen a seres humanos evolucionados llamados *androtónicos*, individuos que se consideran una mezcla entre máquinas y humanos y se identifican como interfaces de la propia red.

En *Angelus Hostis*, la representación de la red como una entidad omnipotente y creadora de vida recuerda a otras obras de ciencia ficción donde la tecnología ejerce un control totalitario, como en *Snow Crash*, de

Neal Stephenson, en la que se presenta un mundo dominado por corporaciones y realidad virtual; o en *Hardwired*, de Walter Jon Williams, donde la sociedad está subyugada por megacorporaciones y la tecnología es omnipresente. En esta novela gráfica, la red no solo otorga vida a los androtónicos, sino que también da lugar a una entidad angelical letal en forma de holograma conocida como *ángel de la muerte* (figura 1), que controla la fuerza policial y prospera a través del caos y la muerte en las ciudades. Su dominio es tan absoluto que ha construido estructuras monumentales en forma de domos para la transmisión inalámbrica de datos, afianzando su supremacía. Este control se extiende aún más al prohibir por completo el uso de computadoras, con el fin de prevenir cualquier forma de oposición o levantamiento.

Figura 1



Fuente: Ángel de la muerte. Páez y Carrasco (2012).

La situación en Latinoamérica en el futuro de *Angelus Hostis* plantea interrogantes fundamentales sobre la naturaleza del poder y la tecnología. ¿Cómo pudo la creación humana, la red, llegar a dominar a sus creadores de tal manera? Esta pregunta evoca reflexiones presentes en *2001: Una odisea del espacio*, de Arthur C. Clarke, donde HAL 9000, una IA, desafía a sus creadores humanos.

En el futuro de *Angelus Hostis*, el gobierno mundial segmenta los países y convierte a Ecuador en un país predominantemente agrícola, especializado en la producción de banano, café y cacao. La novela muestra un futuro en el que los países pequeños de Latinoamérica, que han tenido poca influencia en el mundo, son considerados simplemente como engranajes y se alimentan de su propia violencia.

En la actualidad, uno de los mayores problemas sociales, legales y financieros en Latinoamérica es el narcotráfico. Sin embargo, en el mundo futuro de *Angelus Hostis*, las drogas se legalizan y ya no existen mafias ni grupos de narcotraficantes, ya que se venden libremente. Además, estas mismas drogas son consumidas por las entidades creadas por la red.

En el mundo futuro de *Angelus Hostis* se vislumbra que los problemas sociales presentes en las ciudades en la actualidad continúan existiendo, pero con diferentes manifestaciones. Por ejemplo, en una escena se muestra a un niño lustrabotas realizando su trabajo en las botas de un robot, como se puede ver en la figura 2, o se observa a mendigos con implantes robóticos en la entrada de la catedral. La pobreza, el subempleo y el trabajo infantil persisten en la versión de Latinoamérica presentada en *Angelus Hostis*.

Figura 2



Fuente: Catedral de Cuenca 2120. Páez y Carrasco (2012).

Otro aspecto interesante en el futuro de *Angelus Hostis* es la descomposición de la religión. Por un lado, la religión se ha automatizado mediante las transmisiones de misas, lo que ha llevado a las personas a dejar de asistir a las iglesias, dejándolas así sin uso y sin vida (figura 2). Sin embargo, también ha surgido un mayor sincretismo religioso, como en el caso del ángel de la muerte, un holograma que se encuentra presente en la ciudad sembrando violencia. Los problemas inherentes a la iglesia se han exacerbado con sacerdotes convertidos en víctimas del ángel de la muerte, quienes asesinan a la población. Además, se observa la reaparición de prácticas antiguas llevadas a cabo por sacerdotes, como la exculpación física de los pecados. En el futuro de *Angelus Hostis*, un sacerdote que asesinó a una niña es flagelado en su palacio por un robot. En resumen, se muestra una descomposición de la religión y las creencias en el futuro de *Angelus Hostis*.

## **POLICÍA DEL KARMA**

*Policía del Karma* es una nueva novela gráfica del escritor chileno Jorge Baradit (historia y gráficos) y Martín Cáceres (dibujo). Perteneció al género cyberpunk con tintes de steampunk, aunque debido a sus características especiales podemos clasificarla dentro del cyberchamanismo, una categoría mencionada por Miquel Barceló en la introducción de la novela *Trinidad*, de Baradit ([Universitat Politècnica de Catalunya 2007](#), 2), que comparte algunos puntos en común con *Policía del Karma*, especialmente su personaje femenino Mariana.

En *Policía del Karma*, el futuro y el pasado se fusionan en un mundo que resulta complicado de comprender. El escenario es Santiago de Nueva Extremadura, que difiere del Santiago de Chile que conocemos (figura 3). Aunque subsisten monumentos emblemáticos de Santiago de Chile como la Torre Entel o la Virgen del Santuario Cerro San Cristóbal. Es decir, presenciamos los acontecimientos que tienen lugar en un mundo paralelo, lleno de tecnología obsoleta y violencia. ¿Acaso podemos indicar que es una imagen de un Santiago de Chile fallido? En la introducción de la obra, el autor menciona:

No sé si estamos navegando en un submarino de la Segunda Guerra Mundial en el Báltico o si realmente estamos orbitando en un sistema solar de un futuro 1945, construido a partir de los días y minutos reco-pilados a lo largo de décadas para parchar la realidad. ([Baradit 2011, 3](#))

Precisamente, este futuro-pasado de *Policía del Karma* se nutre del misticismo y la mezcla cultural de Latinoamérica, donde el lenguaje, la literatura oral y las tradiciones fueron invisibilizadas, dejando en la memoria los verdaderos nombres de montañas y pueblos, que fueron castellanizados.

Figura 3

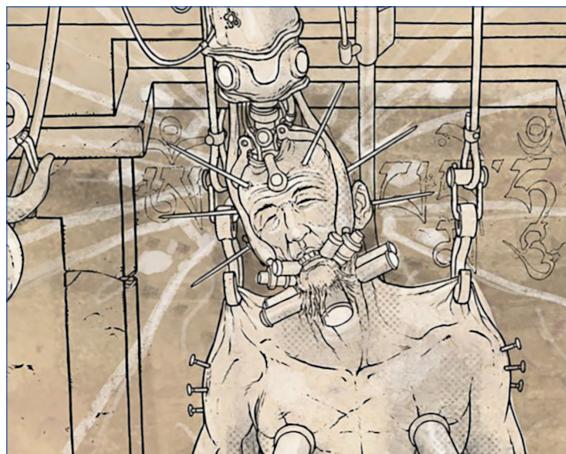


Fuente: Santiago de Nueva Extremadura. Baradit y Cáceres (2021).

En *Policía del Karma* se asume que este futuro-pasado alternativo es una serie de parches que intentan ser armoniosos. Esta combinación de elementos del pasado y visiones futuristas es característica del subgénero steampunk, y recuerda a obras como *The Difference Engine*, de William Gibson y Bruce Sterling, donde una revolución tecnológica victoriana altera el curso de la historia.

En *Policía del Karma* se utiliza tecnología obsoleta para reconstruir una tecnología adaptada a una nueva realidad que permite, a través de Internet, dar un salto cuántico hacia la red astral. Se asume que Internet tiene el poder de conectarse con el más allá, mediante un chamán muerto que controla la red. Esto trae a la mente conceptos de *Las estrellas mi destino*, de Alfred Bester, donde el protagonista puede teletransportarse mentalmente. Pero, en *Policía del Karma* se va un paso más allá al fusionar lo tecnológico con lo místico, permitiendo que un chamán muerto sea el guardián y controlador de esta red. Esta fusión de ciencia y espiritualidad se ha explorado en otras obras de ciencia ficción, como *Dune*, de Frank Herbert, donde la esencia de una especie de hongo, la melange, otorga habilidades sobrenaturales.

Figura 4



Fuente: Módems humanos. Baradit y Cáceres (2021).

Por otro lado, los policías tienen su dosis de misticismo para conectarse a la máquina y rastrear el alma de las personas y sus culpas. Es decir, ni siquiera en la muerte hay escapatoria. Se asume que el futuro de Latinoamérica es la mezcla, y que al no sentirnos ni occidentales ni indígenas aún no nos reconocemos como habitantes de América mestiza y tenemos una realidad tecnológica retrasada.

En el futuro-pasado de *Policía del Karma* persisten los problemas sociales como la pobreza, la corrupción política, la prepotencia militar y posiblemente la desigualdad y la falta de equidad de género.

Otro aspecto interesante en *Policía del Karma* es el tema de la religión y el sincretismo religioso. Los símbolos cristianos perviven y se utilizan como armas contra los malos espíritus y para bendecir los horrores más grandes. Esto se mezcla con códigos de *software* que logran enganchar a los habitantes a la red y que sus almas puedan ser rastreadas. Es decir, en el futuro de *Policía del Karma* aumentan y se extreman los rasgos del sincretismo religioso y los códigos chamánicos se vuelven armas para luchar contra el mal.

### **COMPARACIÓN ENTRE *ANGELUS HOSTIS* Y *POLICÍA DEL KARMA***

*Angelus Hostis* presenta un futuro en el que la tecnología digital, especialmente la red, es omnipresente y dominante, que lleva a la humanidad a un estado de subyugación. El enfoque está en la evolución de la tecnología y cómo cambia y afecta a la sociedad. Mientras que *Policía del Karma* combina elementos del pasado con un futuro alternativo, donde la tecnología se funde con el misticismo. El futuro está fuertemente influenciado por el legado cultural de Latinoamérica, en el que la tecnología obsoleta se combina con la espiritualidad para crear una red que se extiende incluso al más allá.

*Angelus Hostis* pinta un futuro en el que Latinoamérica ha adoptado una energía innovadora, pero sigue lidiando con problemas actuales, como la pobreza y el desempleo. Mientras *Policía del Karma* muestra un Santiago de Chile en un universo paralelo, donde se enfrenta a desafíos como la corrupción y la pobreza, pero también se destaca la mezcla cultural de la región.

En *Angelus Hostis*, la religión se ha deteriorado, las iglesias están vacías y la figura del “ángel de la muerte” domina trayendo caos y violencia. Mientras que en *Policía del Karma* hay un fuerte sincretismo religioso que combina símbolos cristianos con códigos chamánicos y tecnológicos. La religión y la espiritualidad se entrelazan estrechamente con la tecnología.

Por último, en *Angelus Hostis*, a pesar de los avances tecnológicos, problemas como la pobreza, el subempleo y el trabajo infantil persisten. Además, el narcotráfico ha sido neutralizado con la legalización de las drogas. Mientras que en *Policía del Karma*, los problemas como la pobreza, la corrupción política y la prepotencia militar continúan, sugiriendo que la tecnología y el misticismo no han sido suficientes para resolverlos.

## CONCLUSIONES

*Angelus Hostis* y *Policía del Karma* son obras que ofrecen visiones distópicas, en las que la tecnología no necesariamente ha sido una solución a los problemas actuales, sino que a veces los exacerba. Mientras que *Angelus Hostis* se centra en un futuro dominado por la tecnología y una red omnipresente, *Policía del Karma* presenta un futuro donde la tecnología y el misticismo se entrelazan, creando un mundo que combina lo antiguo y lo nuevo. Estas diferencias en la representación del futuro plantean preocupaciones y reflexiones universales sobre el futuro de la sociedad latinoamericana como la influencia y la dependencia tecnológica, la ética y la moralidad de las sociedades, las desigualdades y la estratificación social.

Ambas historias exploran temas de poder, control y la naturaleza del ser humano en un mundo dominado por la tecnología. Sin embargo, mientras *Angelus Hostis* muestra una red que controla y subyuga, *Policía del Karma* presenta un misticismo que ofrece una especie de resistencia y conexión con el pasado. Estas obras enriquecen el panorama de la ciencia ficción en Latinoamérica, porque exploran las consecuencias sociales y culturales de cualquier tecnología en la región.

Las dos obras sugieren que Latinoamérica tiene una identidad compleja y multifacética, influenciada tanto por su pasado indígena como por las influencias occidentales.

En general, las dos obras proponen que el futuro no es simplemente un reflejo amplificado del presente, sino que es moldeado por nuestras elecciones, valores y la interacción entre tecnología y cultura.

El futuro en la ciencia ficción es una proyección de los eventos que ocurren en la realidad próxima del creador de ciencia ficción ([Londoño-Proaño 2020](#), 30). Esta proyección puede extremarse y plantear situaciones que están más allá de las posibilidades. Es, precisamente, uno de los

aportes valiosos de la ciencia ficción la visión futurista de otros actores, de otros escenarios. El poder colocar en una creación, a modo de laboratorio, la naturaleza humana en profundos conflictos sociales y éticos. ☺

### **Lista de referencias**

- Asimov, Isaac. 1982. *Asimov on science-fiction*. Nueva York: Avon Books.
- Baradit, Jorge. 2011. *Policía del Karma*, novela gráfica con dibujos de Martín Cáceres. Santiago: Ediciones B.
- Barceló, Miquel. 2015. *Ciencia ficción: Nueva guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B.
- Biblioteca Nacional de Chile. 2023. “Historieta en Chile (1858-1998)”. *Memoria Chilena*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-595.html#presentacion>.
- Endara, David Fernando. 2024. “¿Sueñan las inteligencias artificiales (IA) con cerebros positrónicos? Ciencia ficción y posthumanismo”. *Revista Sarance*, 52 (junio): 208-24. <https://doi.org/10.51306/ioasarance.052.010>.
- Kardoudi, Omar. 2022. “Logran la ‘ fusión nuclear fría’ por primera vez en la historia”. *El Confidencial*. 29 de marzo. [https://www.elconfidencial.com/tecnologia/novaceno/2022-03-29/logran-fusion-nuclear-fría-por-prime-vez-historia\\_3399718/](https://www.elconfidencial.com/tecnologia/novaceno/2022-03-29/logran-fusion-nuclear-fría-por-prime-vez-historia_3399718/).
- King, Edward, y Joanna Page. 2017. *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America*. Londres: UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781911576501>.
- Kurlat, Silvia. 2021. “Introducción”. En *La ciencia en ficción América Latina*, editado por Silvia Kurlat y Ezequiel Rosso, 21-44. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Londoño-Proaño, Cristián. 2014. “Angelus por Cuenca”. *Ciencia Ficción en Ecuador*. (25 de septiembre). <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2014/09/25/angelus-por-cuenca/>.
- . 2020. *Entre la ciencia ficción y la fantasía*. Quito: edición de autor.
- . 2022. “Francisco Campos Coello y la proto-ciencia ficción ecuatoriana”. En *Ficción y ciencia*, editado por Marco Kunz y Silvia Rosa Torres, 39-49. Binges: Éditions Orbis Tertius.
- . 2024. “¿Por qué es importante la ciencia ficción?”. *La Hora*. 12 de mayo. <https://www.lahora.com.ec/tungurahua/por-que-importante-ciencia-ficcion/>.
- Páez, Santiago, y Rafael Carrasco. 2012. *Angelus Hostis*. Cuenca: Bienal de Cuenca.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. 2014. “El cómic y la novela gráfica de ciencia ficción en Ecuador”. *Ciencia Ficción en Ecuador*. (27 de septiembre). <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2014/09/27/el-comic-y-la-novela-grafica-de-ciencia-ficcion-en-ecuador/>.
- . 2015. “*Angelus Hostis*: el ángel de la historia atrapado ante el futuro dominado por la red”. *Ciencia Ficción en Ecuador* (4 de abril). <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2015/04/04/angelus-hostis-el-ángel-de-la-historia-atrapado-ante-el-futuro-dominado-por-la-red/>.

- <necuador.wordpress.com/2015/04/04/angelus-hostis-el-angel-de-la-historia-atrapado-ante-el-futuro-dominado-por-la-red/>.
- Santibáñez, José. 2012. “El cómic en el Ecuador, una historia en génesis permanente”. Revista *Chasqui*, 119: 23-42.
- Universitat Politècnica de Catalunya. 2007. *XVI Premio UPC de ciencia ficción*. Barcelona: Ediciones B.

**DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

**Los nudos de Garcilaso:  
*kipu* y escritura en los *Comentarios reales*  
(siglo XVII)**

*The knots of Garcilaso:  
Kipu and Writing in Comentarios Reales (XVII century)*

**PEDRO MARTÍN FAVARON PEYÓN**

Pontificia Universidad Católica del Perú  
Lima, Perú

[pfavaron@pucp.edu.pe](mailto:pfavaron@pucp.edu.pe)  
<https://orcid.org/0000-0002-1985-1679>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.7>

Fecha de recepción: 8 de agosto de 2025

Fecha de revisión: 18 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2025

Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## **RESUMEN**

El presente artículo plantea una reflexión filosófica a partir del análisis del discurso del Inca Garcilaso de la Vega respecto al sistema de notación nodal andino conocido con el nombre de *kipu*. Para ello, se revisarán, en primer lugar, algunos pasajes de los *Comentarios reales* en los que se describen las características de este método de generación de archivo, resaltando su importancia para la administración incásica. El foco del análisis residirá, sin embargo, en el intento de hallar la lógica interna a las contradicciones discursivas explícitas de Garcilaso y su permanente comparación entre la escritura fonológica y los *kipus*. En un siguiente momento, y siempre siguiendo la lectura de *Comentarios reales*, se dará cuenta del vínculo indesligable entre el sistema nodal y el desarrollo matemático, arquitectónico y astronómico de las antiguas naciones andinas; y se señalará que esta ciencia nativa no derivó en una concepción mecanicista del cosmos, sino que se dio al interior de una reflexión ontológica en la que el ser humano podía ligarse ritualmente a la red sagrada de la vida. De esta manera, se pondrá en evidencia que los pueblos amerindios no eran sociedades ágrafas, sino que tenían sus propios sistemas técnicos de generación de archivo que les permitieron realizar ejercicios avanzados de cálculo, pero sin por ello romper con una concepción cosmogónica ampliada en la que todo lo existente tenía vida, inteligencia y formaba parte de un mismo tejido existencial.

**PALABRAS CLAVE:** *kipu*; “escrituras” amerindias; archivo virreinal; astronomía inca; arquitectura inca.

## **ABSTRACT**

This article offers a philosophical reflection based on an analysis of Inca Garcilaso de la Vega’s discourse regarding the Andean nodal notation system known as *kipu*. To this end, it first reviews selected passages from the *Comentarios Reales* in which the characteristics of this archival method are described, highlighting its importance for Inca administration. The main focus of the analysis, however, lies in the attempt to uncover the internal logic behind Garcilaso’s explicit discursive contradictions and his ongoing comparison between phonological writing and kipus. Subsequently, still following the reading of *Comentarios Reales*, the study examines the inseparable link between the nodal system and the mathematical, architectural, and astronomical development of ancient Andean societies. It emphasizes that this native science did not lead to a mechanistic conception of the cosmos but rather emerged within an ontological reflection in which humans could ritually connect to the sacred web of life. In this way, the article demonstrates that Amerindian peoples were not illiterate societies; they had their own technical systems for creating archives, which allowed them to perform advanced calculations without breaking from a broad cosmogonic worldview in which all existence possessed life and intelligence and formed part of a single existential fabric.

**KEYWORDS:** *kipu*, Amerindian “writings”, archives, Inca astronomy, Inca architecture.

## INTRODUCCIÓN

LA ESCRITURA FONOLÓGICA no es simple representación visible de la lengua. Para Ong (1996), por ejemplo, trasladar “el habla de un mundo oral y auditivo a un mundo nuevo sensorio, el de la vista, transforma el habla y también el pensamiento” (87). Resulta, por lo tanto, demasiado simplista afirmar que la escritura fonológica solo “representa” la lengua, ya que también la moldea, ejerciendo cierta presión sobre ella. Si bien toda lengua tiene leyes internas que regulan su funcionamiento, la escritura permite generar un modelo gramatical, acuñado por expertos. La existencia misma del signo visual provee la oportunidad de estudiar la palabra de forma sistemática, y de diseccionarla analíticamente; es más, podría decirse, como hace Derrida (1986), “que no hay signo lingüístico antes de la escritura” (21). El tipo de análisis que lleva a cabo la lingüística moderna es posible gracias a la “representación” visual.

La escritura fonológica capacitó a la humanidad para “separar palabras, manipular su orden y para desarrollar formas silogísticas de razonamiento” (Goody 2008, 21). A partir de las posibilidades analíticas que son intrínsecas (al menos en cierta medida) a la palabra escrita, se puede desarrollar una serie de metalenguajes, sin los cuales no sería posible ni la filosofía ni la ciencia moderna. Incluso, cuando la ciencia ha pretendido liberarse de la ambigüedad de las palabras, y ha tendido a validarse crecientemente en los términos lógicos de una escritura no fonética (los signos matemáticos), la condición misma de su posibilidad epistémica proviene de “la fonetización de la escritura” (Derrida 1986, 8). Por lo tanto, “las tecnologías no son solo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan la palabra” (Ong 1996, 85). El mundo contemporáneo, con todos sus logros técnicos y cognitivos, pero también con sus riesgos y antinomias, es indesligable de las posibilidades analíticas que se abrieron, en primer lugar, con la escritura fonológica.

Si bien Thomas Hobbes [1651] reconoció que ningún logro humano podía compararse al del lenguaje hablado, para este pensador inglés, en sentido estricto, este no era siquiera un invento: consideraba al lenguaje como un regalo divino. Mientras la lengua se le presenta como don de Dios, concibió a la escritura como creación racional: un eslabón funda-

mental en el arduo empeño humano por ordenar el mundo. Para Hobbes, el orden estatal (al cual concebía como la única forma de organización política capaz de garantizar una vida digna), era impensable sin las posibilidades brindadas por la tecnología escritural. Sin escritura, por ejemplo, el soberano no puede conocer los impuestos cobrados o por cobrar, censar a los pobladores de sus dominios, ni promulgar decretos y hacerlos conocer; tampoco sería posible firmar contratos que permitan zanjar disputas territoriales o que reconozcan la propiedad de ciertos bienes. No puede negarse el lugar de primer orden ocupado por la escritura en la configuración moderna de lo político, lo religioso y lo económico.

La introducción de la escritura alfábética en la región andina, indesligable de un proyecto imperial mayor, “produjo una imprevista revolución cultural que modificó las formas de pensar de la población indígena” ([Herrera 2022](#), 4). Sin embargo, caeríamos en un error si repetimos, con cierto prejuicio letrado, que las naciones amerindias de la región eran completamente ágrafas. Si bien no contaban con ningún tipo de escritura fonológica, tenían tecnologías propias para la generación de “archivo”. Podría hablarse, entonces, de “archivos no escriturales” o, de manera un tanto más insumisa, calificar a las tecnologías indígenas de la memoria como formas propias de “escritura”. Estos giros y ampliaciones metafóricas de los conceptos de escritura y de archivo, que podrían haber parecido un horroroso contrasentido al campo letrado de la modernidad ilustrada, hoy empiezan a ser más comprensibles para la ciencia: el hecho de que los científicos hablen con tanta facilidad de “escritura genética”, por ejemplo, permite ampliar las posibilidades significantes del concepto sin tanto resquemor.

El presente artículo se enfoca en sondear los conceptos sobre el sistema nodal del *kipu* en la obra *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. El análisis literario del texto de Garcilaso permite, por un lado, dar cuenta de los complejos procedimientos retóricos del escritor andino, quien, casi a un mismo tiempo, afirma y niega la posibilidad de entender a los *kipus* como “escritura”, y, principalmente, como forma de registro histórico. Asimismo, se resaltará la importancia dada por Garcilaso al sistema del *kipus* para explicar los logros astronómicos y arquitectónicos de sus ancestros maternos. A pesar de las contradicciones internas del texto, su aporte etnográfico sugiere que el *kipus* permitió a los antiguos sabios amerindios realizar operaciones de aritmética y cálculo que no hubieran

sido posibles sin las innovaciones técnicas de este sistema nodal. Al mismo tiempo, la lectura de Garcilaso deja entrever una vocación científica que no se deslindaba de la ritualidad indígena ni de una concepción animada del cosmos. Por eso mismo, la valoración de esta tecnología andina debe darse desde el interior de un complejo cosmogónico mayor, y no desde la imposición de categorías y jerarquizaciones externas.

## EL ARCHIVO NODAL

El desarrollo arquitectónico, artístico, cosmogónico, narrativo, poético, astrológico, matemático, agrario e hidráulico de las antiguas naciones andinas, demuestra que la escritura, en un sentido convencional del término (entendido como “representación” de una lengua), no es un requisito para la complejidad civilizatoria. Ahora bien, la administración política que se configuró en la región andina y que amplió en el tiempo de los incas la expansión de una gobernanza sostenida desde un centro hegemónico (Cusco), no hubiera sido posible sin una técnica avanzada de registro visual de información: el sistema de cuerdas de colores y diversos tipos de nudos conocido como *kipu* tuvo una importancia fundamental. La función primordial que ocupaba en la pragmática política del Tawantinsuyo (e incluso desde antes del florecimiento de los incas),<sup>1</sup> se evidencia, tal vez en primer lugar, por el trato respetuoso que recibían los *kipukamamuyq*, expertos en la codificación y decodificación del sistema nodal. Según Garcilaso (1976b), los elegidos para este oficio eran “los más aprobados y los que hubiesen dado más larga muestra de su bondad” (25). Es decir, además de una capacidad técnica, se tenía que contar con comprobada virtud.

La administración tawantinsuyana demandaba un flujo de información fidedigno, sin el cual no habría sido posible para la élite cusqueña saber lo que acontecía en las provincias distantes. “Difícilmente puede imaginarse el imperio Inca, con sus sistemas de intervención y control de las entidades políticas, sin los medios para trasladar grandes cantidades

1. “William Conklin ha aportado una contribución decisiva. En 1982 demostró que unos 700 años antes del inicio de las conquistas incas, los *kipus* ya habían alcanzado un formato físico elaborado, pero muy diferente” (Salomon 2013, 21; traducción propia).

de datos en formatos estandarizados a través de las distancias” ([Salomon 2013](#), 32; traducción propia). Garcilaso ([1976b](#)) destaca que la organización política incásica contaba con un sistema oral que notificaba, con eficiencia, a todos los confines del Tawantinsuyu, las decisiones gubernamentales y los sucesos locales: “chasqui llamaban a los correos que había puesto por los caminos, para llevar con brevedad los mandatos del Rey y traer las nuevas y los avisos que por sus reinos y provincias, lejos o cerca, hubiese de importancia” (22). A continuación, el cronista cusqueño afirma que “el recado o mensaje que los chasquis llevaban era de palabra, porque los indios del Perú no supieron escribir. Las palabras eran pocas y muy concertadas y corrientes, porque no se trocasen y por ser muchas no se olvidasen” (23). Ahora bien, es obvio que el correo oral no fue la única fuente de noticias, puesto que se necesitaban conocer datos cuantitativos que no hubiera sido posible memorizar y transmitir de forma estandarizada sin registros visuales. El propio Garcilaso aseguró, líneas más adelante, que el sistema también incluía el transporte de *kipus*:<sup>2</sup>

Otros recados llevaban, no de palabras sino por escrito, digámoslo así, aunque hemos dicho que no tuvieron letras. Los cuales eran nudos dados en diferentes hilos de diversos colores, que iban puestos por su orden, mas no siempre de una misma manera, sino unas veces antepuesto el de un color al otro y todas veces trocados al revés, y de esta manera de recados eran cifras por las cuales se entendían el Inca y sus gobernadores para lo que había de hacer, y los nudos y los colores de los hilos significaban el número de gente, armas o vestidos o bastimento o cualquier otra cosa que se hubiese de hacer, enviar o aprestar. (23)

El párrafo anterior resulta bastante revelador de las complejidades retóricas de Garcilaso: tras haberse lamentado múltiples veces de la falta de escritura de sus ancestros maternos, afirmó que la comunicación posibilitada por los *kipus* era un discurso escritural. Este planteamiento no parece haber sido un mero lapsus; se trató, más bien, de una posibilidad interpre-

2. Las propias características materiales del *kipu* explicarían su idoneidad dentro del modelo comunicacional de los *chasquis*: “A menudo se ha observado que los kipus son un medio portátil por excelencia. Ppesan poco y se pueden comprimir, flexionar o enrollar fácilmente. No son frágiles. Se adaptan bien a una sociedad en la que la logística por terrenos montañosos extremos era y sigue siendo un problema” ([Salomon 2013](#), 31; traducción propia).

tativa largamente meditada: Garcilaso comparó a los *kipus* con la escritura fonológica para dar cuenta de la complejidad, la eficiencia y el valor de la técnica nodal para la transmisión y preservación de conocimientos. Para reforzar la credibilidad de su audaz comparación, el cronista recurrió a su propia experiencia infantil y juvenil, reafirmando su ventaja epistémica, en tanto miembro de una familia indígena, para asegurar la valía de los *kipus*. Aseguró que, siendo joven, trató “los quipus y los nudos con los indios de mi padre, y con otros curacas, cuando por San Juan u Navidad venían a la ciudad a pagar sus tributos” (24). Según afirma, los *kurakas* solicitaban a la madre de Garcilaso que el joven mestizo certificase las cuentas que traían registradas en los *kipus*, porque “no se fiaban de los españoles”. Garcilaso aseguró que supo de los *kipus* “tanto como los indios” (27). Reivindicar su indigeneidad, en este contexto, significó (entre otras intenciones posibles), presentar su interpretación como una versión más válida que la de aquellos que conceptualizaban el registro nodal como invención satánica o deficiente.

Los *Comentarios* se explayaron en la descripción del funcionamiento de esta técnica. Garcilaso afirmó que algunos *kipus* “eran de un solo color, otros de dos colores, otros de tres y otros de más, porque los colores simples y los mezclados todos tenían su significación de por sí” (24). Se trataría, según se desprende de la lectura, de signos que establecían una relación relativamente arbitraria de significación; determinados colores<sup>3</sup> y las formas en que se mezclaban tenían significados específicos.<sup>4</sup> Las investigaciones en la materia no han logrado descifrar por completo el funcionamiento sintáctico y la amplitud semántica de las notaciones nódales. Sin embargo, las evidencias con las que se cuentan actualmente parecen ser suficientes para afirmar que Garcilaso no andaba errado en su comprensión metafórica del *kipu* como escritura: los nudos y cuerdas “tuvieron un significado específico con reglas compartidas en un espacio y un tiempo”

3. “Si bien la presencia del color se destaca cuando se despliega un quipu, existen menciones de lectores ciegos de quipus” ([Harrison 2013](#), 158).
4. Evidentemente, el sistema era más complejo, y su interpretación podría haber incluido el posicionamiento espacial de las cuerdas, el ancho de las mismas, el espacio entre ellas, la longitud de cada una, el tipo de anudamiento, la sumatoria de las notificaciones nódales, el establecimiento de distintos niveles de significación a partir de las posiciones de los nudos en la longitud y altura del *kipu*; tal vez, incluso, el material del que estaban hechas estas cuerdas (ya sea de lana o de algodón).

(Pereira y Batallas 2019, 74), lo que permitía la codificación de mensajes que luego podían ser decodificados por un receptor.

Garcilaso (1976b) destacó la función de los *kipus* para llevar cuentas demográficas: “En el primer hilo ponían los viejos de setenta años arriba; en el segundo los hombres maduros de cincuenta años arriba y el tercero contenía los de cuarenta, y así de diez y de diez años, hasta los niños de teta” (24). Aseguró, además, que los nudos censuales incluían hilos alternos, más delgados, para dar cuenta de los casados y de los viudos. El cronista andino afirmó que “cada pueblo tenía su cuenta de por sí” (24); todo grupo que participaba de las relaciones de intercambio y reciprocidad con la confederación presidida desde el Cusco, tenía que contar con especialistas en la codificación nodal. Según Garcilaso, solamente “escribían en aquellos nudos todas las cosas que consistieran en cuenta de números”, pero no registraban ninguna narrativa: “ni las palabras del razonamiento ni otro suceso historial, no podían decirlo por nudos, porque consistía en oración ordenada de voz viva, o por escrito [...] el nudo dice el número, mas no la palabra” (26). La semántica de los nudos y cuerdas, siempre siguiendo a Garcilaso, tendría más que ver con una codificación matemática y no con una de orden fonológico: no servía para legar las ideas y los acontecimientos más importantes a las siguientes generaciones, como lo habían hecho los hebreos, griegos y romanos.

El Inca escritor caerá más adelante en una nueva contradicción: a pesar de lo afirmado sobre el nudo como cifra y no como “representación” de la palabra, escribirá luego que los *kipukamayuq* eran “como escribanos y como historiadores” (26); además de llevar las cuentas, generaban un archivo (“guardaban los registros”) de sucesos del pasado. Estos especialistas de la memoria eran consultados con regularidad por los *kuraka* que querían saber sobre “las cosas historiales de sus antepasados” (26). De esta manera, Garcilaso, en un mismo capítulo, aseguró, por un lado, que los nudos no hacían referencia a ningún “razonamiento” o “suceso historial”, y, por otro, que los *kipukamayuq* eran “historiadores”. Pero no solo ello, sino que también dirá que en los nudos guardaban principio éticos y judiciales; y, en una muestra de audacia, los comparó en excelencia con los Diez Mandamientos de la tradición judeocristiana. ¿Cómo entender estas contradicciones?

Las afirmaciones contrapuestas de Garcilaso se debieron, en primer lugar, a un choque idiosincrático de gran intensidad: su orgullo letrado y

la confianza en la absoluta superioridad del alfabeto, se contraponían a la admiración por los logros de sus ancestros y a su conocimiento de la amplia capacidad registral de los nudos andinos. Es probable que Garcilaso, en medio de sus zigzagueos retóricos, tuviera razón sobre la existencia de *kipus* narrativos. Si bien la función contable ha sido la más destacada por los especialistas académicos,<sup>5</sup> diversos testimonios virreinales parecen corroborar la tesis de que los nudos también podían archivar ciertos elementos narrativos e históricos.<sup>6</sup> Sin embargo, no se trata acá de comprobar que las descripciones del cronista cusqueño tienen una completa fidelidad etnográfica. Lo que interesa es explorar el pensamiento del autor virreinal con respecto a esta consideración del código nodal amerindio como técnica escritural. Queriendo entender la racionalidad subyacente a las contradicciones de Garcilaso, es inevitable plantear que debe haber algo, en las posibilidades y límites del *kipu* en tanto método de archivamiento (al menos tal como lo pudo conocer el joven mestizo cusqueño), que ayude a explicar por qué negó y afirmó la capacidad historiográfica del código.

El Inca cronista escribió que “tomaban los indios quipucamayus de memoria, en suma, en breves palabras, y las encomendaban a la memoria, y por tradición las enseñaban a sus sucesores” (26). Esto indicaría que, si bien los nudos no solo contenían información numérica, no tenían la facultad para guardar un relato palabra por palabra, que pudiera ser repetido de manera invariable. ¿De qué manera, entonces, podían los *kipus* dar cuentas de sucesos históricos? Según ha postulado Salomon (2013), “una serie de cuerdas anudadas con indicadores de ciertos tipos de acontecimientos y valores para ellos bastaría para estructurar, por ejemplo, una crónica dinástica, aunque no la representación necesariamente fonológi-

5. Según el estado de las actuales investigaciones, los *kipu* que registraban información numérica “se reconocen porque tienen cuerdas en las que se encuentran grupos de nudos con no más de nueve integrantes, además están simétricamente espaciadas, lo cual es útil para detectar el número cero, que se representaba al no atar ningún nudo en el espacio que le correspondía” (Rojas-Gamarra y Stepanova 2015, 49).
6. “En 1542, Cristóbal Vaca de Castro usó cuatro antiguos quipucamayos, historiadores oficiales de los incas, para obtener información sobre genealogías e historia. Por otro lado, Polo de Ondegardo reunió en 1559 a 465 hombres y mujeres, algunos de los cuales eran especialistas en quipus, para recuperar la historia inca. Otras dos instancias del uso histórico de los quipus son mencionadas en la *Historia de los Incas* (1942), de Pedro Sarmiento de Gamboa, quien consultó a más de cien especialistas en quipus. Estos relatos históricos fueron luego verificados por 42 descendientes de la nobleza inca” (Harrison 2013, 156).

ca de palabras concretas” (39; traducción propia). El problema del *kipu* como registro narrativo, entonces, al menos desde el punto de vista de Garcilaso, no consistía en que no pudieran archivar eventos del pasado; su crítica nace, más bien, de que no servía para hacer historia (en el sentido que tenía el término desde el punto de vista letrado de la época). El apremio intelectual de Garcilaso por configurar una versión escrita que diera cuenta de los logros civilizatorios de sus ancestros, parece haber ocasionado, al menos en buena medida, las aparentes contradicciones retóricas. Sus afirmaciones contrapuestas cobran sentido al evaluarlas dentro de la cadena significante de su proyecto escritural.

Aunque los *Comentarios* mencionan la existencia de nudos que contenían información histórica, dicen muy poco sobre el funcionamiento del sistema. Todavía es restringido lo que se puede asegurar con certeza.<sup>7</sup> Lo más probable, entonces, y siempre siguiendo a Garcilaso, es que los *kipukamayuq* hayan desarrollado un código estandarizado capaz de registrar información muy concreta sobre ciertos acontecimientos (época en que estos ocurrieron, gobernantes de turno, posibles guerras y pestes, o aluviones y sequías, por ejemplo); si esto fuera así, la ayuda táctil del *kipu* solo transmitía mensajes simples y estereotipados, pero que servían para reforzar información almacenada en la propia memoria del *kipukamayu*. Por eso, lo más probable es que “este instrumento andino no desempeña en el contexto de la historiografía sino un papel de auxiliar mnemotécnico altamente sofisticado” (Lienhard 1990, 42). De ser este el caso, el *kipu* no reemplazó la función del arte verbal oral, sino que se trató de un sistema complementario. Sean cuales sean los resultados que den investigaciones futuras sobre los nudos andinos, parece que el hecho de que el sistema se complementaba con la oralidad (así como con otros códigos gráficos) continuará siendo válido.

---

7. Parece haber quedado claro entre los especialistas, sin embargo, que “el componente de color en cualquier kipu estadístico, calendárico o no numérico representa información no numérica” (Artzi 2010, 204; traducción propia). Asimismo, “las cuerdas subsidiarias [mencionadas por Garcilaso de la Vega] parecen haber tenido un rol importante en los kipus narrativos” (205; traducción propia).

## LA GRAFÍA ASTRONÓMICA

El desarrollo matemático de las sociedades andinas parece ser asunto bastante evidente. Según Garcilaso (1976b), las lenguas quechua, tal como eran habladas en el siglo XVI y principios del XVII, podían “dar todos los números” (24). La capacidad verbal de designar diferentes números, del uno al millón, por ejemplo, no es algo dado en todas las lenguas humanas. Esto no quiere decir que las sociedades que carecen de términos para nombrar los números no puedan reconocer, por ejemplo, la diferencia entre un grupo de cinco árboles y un grupo de sesenta árboles; sin embargo, se referirán al tamaño de estas agrupaciones con expresiones equivalentes a “pocos”, o “unos cuántos”, o “muchos”, sin poder designar la cantidad de forma más precisa. Carecer de un término significa no poder nombrar algo, pero no necesariamente una falla cognitiva. Dicho esto, resulta bastante improbable que una lengua pueda adquirir un vocabulario complejo de designación numérica, como lo tienen las variedades del quechua, sin un sistema de notación gráfica que permita reconocer y realizar operaciones matemáticas que el intelecto no puede realizar sin un soporte visual. Garcilaso afirma que las operaciones matemáticas que sus ancestros maternos llevaron a cabo tuvieron una relación directa con los *kipus*: “por la aritmética supieron mucho y por admirable manera, que por nudos dados en unos hilos de diversos colores daban cuenta de todo lo que en el reino del Inca había de tributos y contribuciones por cargo y descanso. Sumaban, restaban y multiplicaban por aquellos nudos” (112). Garcilaso expresa acá una intuición muy aguda: el sistema de contabilidad nodal fue una de las bases de posibilidad cognitiva sobre la cual se desplegaron las capacidades de cálculo de los *kipukamayuq*. Como se ha argumentado, la aritmética y el cálculo “son inconcebibles sin la existencia previa de la escritura” (Goody 2008, 56). Ahora bien, si nos apegamos a la convicción de que no es posible la aritmética ni el cálculo sin escritura, por fuerza lógica tendríamos que aceptar que el *kipu* es una forma de registro escritural. Estas operaciones matemáticas son potenciales inherentes a la mente humana; sin embargo, la realización de estas posibilidades latentes depende de un desarrollo gráfico, que tal vez no es previo a las capacidades de cálculo, sino indesligable de su emergencia: técnica y cálculo se crean la una a la otra. Las operaciones matemáticas complejas pueden prescindir,

por supuesto, de escritura fonológica, pero no de un sistema de notación visual.

Según Garcilaso (1976a), los expertos andinos podían realizar cálculos más complejos y en menos tiempo que los contadores hispánicos. El Inca escritor también afirma que sus ancestros maternos “de la Astrología tuvieron alguna más práctica que de la Filosofía natural, porque tuvieron alguna más iniciativa que les despertaron a la especulación de ella, como fue el Sol y la Luna y el movimiento vario del planeta Venus” (104). Este conocimiento se dio dentro de una compleja reflexión cosmogónica y de prácticas rituales; es probable que fuera parte del entramado oracular, el cual no solo preveía posibles sequias, lluvias o friajes, sino también la caída y asenso de determinados pueblos y gobernantes a partir de la interpretación celeste. Incluso “se ha sugerido que los rituales de culto solar eran orquestados por los gobernantes para sustentar su origen divino, centralizar el poder y legitimar su autoridad” (Ghezzi y Ruggles 2006, 216). La observación astronómica fue parte de las reflexiones amerindias sobre el sentido mismo de la vida y del intento de armonizar la sociedad con los principios que regían el cosmos.

No resulta fácil saber el grado de conocimiento astronómico de las sociedades andinas. Lo que esta fuera de dudas es que, desde épocas anteriores a la hegemonía del Cusco, “se realizaban observaciones sistemáticas de la posición cambiante de salida y puesta del Sol a lo largo del horizonte durante el año estacional —una forma de ‘astronomía de horizonte’”— (216).<sup>8</sup> Como nos indica la astrofísica, “las posiciones y apariencia del Sol que se observan son consecuencia del movimiento aparente de este astro respecto a la Tierra, debido a la combinación de los dos movimientos básicos de ésta alrededor de su propio eje (*rotación*) y del Sol (*traslación*)” (Ortiz 2012, 62). Sin embargo, para los antiguos sabios amerindios, no se trató solo de medir los movimientos celestes para conocer su funcio-

8. “La astronomía de horizonte es una forma tradicional de observación que registra el movimiento cíclico de los cuerpos celestes en relación con su intersección con el horizonte visible. Así, si se observa cada mañana la salida del Sol desde un punto fijo sobre un horizonte con elementos distintivos, como picos y laderas, se observará que la posición de salida se mueve día a día a lo largo del mismo. Por lo tanto, si se toma nota de la posición en el horizonte en que se produce la salida en determinada fecha o si se marca esta posición con una construcción humana, la naturaleza cíclica del Sol hará que este mismo alineamiento se repita en la misma fecha cada año” (Ghezzi y Ruggles 2006, 216).

namiento mecánico (o bajo la sujeción de Dios, como se afirmaba en el discurso cristiano del siglo XVI). El Sol, la Luna y los diferentes astros fueron concebidos como seres vivos y conscientes, cuya generosa acción e influjo nutritivo permitían la plenitud existencial y, por eso mismo, debían ser ritualmente agradecidos y retribuidos. La ritualidad no solo buscaba ganarse el favor de los astros, sino que anhelaba contribuir a mantener la vida misma del cosmos: la existencia dependía de la circulación del flujo anímico (*kama-*), mediante las acciones conjuntas y recíprocas de todos los seres vivos (terrestres, celestes y acuáticos). En este intento por alcanzar una armonización ritual con la red sagrada de la vida, tuvo un lugar preponderante “la sincronización de las actividades humanas con el ciclo aparente en los mundos celeste y terrestre” ([Urton 1983, 209](#)). El reconocimiento preciso de las posiciones de la Tierra con respecto a la galaxia permitía llevar a cabo los ritos en los momentos adecuados. Como es sabido, “uno de los métodos para estudiar posiciones clave del Sol a lo largo del año consiste en el empleo de elementos arquitectónicos o del paisaje” ([Ortiz 2012, 63](#)). La crónica de Garcilaso ([1976a](#)) es explícita sobre el uso de esta técnica:

Alcanzaron también los solsticios del verano y del invierno, los cuales dejaron escritos con señales grandes y notorias, que fueron ocho torres que labraron al oriente y otras ocho al poniente de aquella ciudad del Cuzco, puestas de cuatro en cuatro, dos pequeñas de a tres estados poco más o menos de alto e medio de otras dos grandes: las pequeñas estaban diez y ocho o veinte pies la una de la otra; a los lados, otro tanto espacio, estaban otras dos torres grandes, que eran mucho mayores que las que en España servían de atalayas, y éstas grandes servían de guardar y dar viso para que descubriesen las torres pequeñas. El espacio que entre las pequeñas había, por donde el Sol pasaba al salir y al ponerse, era el punto de los solsticios: las unas torres del oriente correspondían a las otras del poniente del solsticio vernal o hiernal. (104-5)

Escapa a los fines de este artículo comprobar la antigua existencia de estos pilares específicos. Sin embargo, sí conviene hacer notar que Garcilaso aseguró haberlos visto. Además, por vestigios que vienen siendo crecientemente estudiados, se sabe que diferentes sistemas de pilares agrupados fueron efectivamente usados, desde tiempos anteriores al incario. Ghezzi y Ruggles ([2006](#)) afirman que la similitud entre las torres

del observatorio de Chankillo (en la costa norte del Perú<sup>9</sup>) y los pilares solares descritos por Garcilaso (y otros cronistas), probarían la existencia de una tradición astronómica de, al menos, 2000 años de antigüedad.<sup>10</sup> Es, asimismo, de sumo interés que Garcilaso vuelva a utilizar la metáfora de la “escritura” para referirse a estas torres; el cronista andino las entendió como un sistema de grafos en los que el Sol y la Tierra, mediante sombras, registraban sus propios movimientos. La arquitectura, en estos casos, habría sido parte de un diálogo de la humanidad con el cosmos, interpretando los movimientos rotativos del planeta mediante cálculos numéricos regulares, que fueron posibles gracias a la utilización de sistemas de notación como el *kipu* u otros semejantes.

Según el Inca escritor, él dejó estas torres en pie a su partida del Cusco en 1560; tuvo noticia, ya estando en España, que fueron derribadas por Sebastián de Belalcázar, porque las “idolatraban los indios” (1976a, 106). Esto deja entrever que eran lugares de culto; da cuenta de una concepción de la ciencia en términos propiamente amerindios, alejada del paradigma naturalista y mecanicista que habría de guiar buena parte del posterior desarrollo del conocimiento astronómico moderno. Los conquistadores no fueron capaces de separar los aspectos técnicos de estos pilotes, de los rituales a los que estaban asociados; por eso mismo, no apreciaron los aportes cognitivos del sistema de medición, y lo destruyeron como si se tratara de una inscripción satánica. Mediante la descripción del funcionamiento y utilidad de los pilotes, Garcilaso reivindicó los logros de sus ancestros maternos. En este sentido, el cronista cusqueño fue capaz, con discernimiento filosófico y analítico, de diferenciar lo que consideraba errores y supersticiones de los logros de carácter “científico”. Su idiosin-

9. “El grupo de estructuras conocidas como las Trece Torres forma parte de Chankillo, un complejo de arquitectura planificada con rasgos de centro ceremonial, administrativo, refugio y lugar de batallas rituales ubicado en el ramal sur de la cuenca del río Casma, en el desierto costero de la región Ancash. Un total de 17 fechados, procedentes de excavaciones recientes, dan como resultado un rango de 2350-2000 A.P. (calib.), e indican la ocupación del sitio entre 400 y 0 a.C. (fig. 2)” ([Ghezzi y Ruggles 2006](#), 216).
10. Se habría tratado de prácticas “relativamente comunes entre las sociedades que se desarrollaron en los Andes” por un período de larga duración; “más aún, si se permite la comparación, es razonable proponer que el contexto ritual y social en el que operaban las observaciones astronómicas y el culto solar en Chankillo en el siglo IV a.C. fuera relativamente similar al del Cusco” (230).

crasia, en este aspecto, parece anticipar una mirada más moderna que la de los conquistadores. La opción de Garcilaso ([1976a](#)), sin embargo, no deja de tener complicaciones, ya que los constructores de esas edificaciones realizaron sus proezas arquitectónicas y astronómicas al interior de sus propias concepciones cosmogónicas. Además de los ya mencionados, los *Comentarios* también se explayan sobre edificios incas para registrar los equinoccios.

Para verificar el equinoccio tenían columnas de piedra riquísimamente labradas, puestas en los patios o plazas que había ante los templos del Sol. Los sacerdotes, cuando sentían que el equinoccio estaba cerca, tenían cuidado de mirar cada día la sombra que la columna hacía. Tenían las columnas puestas en el centro de un cerco redondo y muy grande, que tomaba todo el ancho de la plaza o del patio. Por medio del cerco echaban por hilo, de oriente a poniente, una raya, que por larga experiencia sabían dónde había de poner el un punto y el otro. Por la sombra que la columna hacía sobre la raya veían que el equinoccio se iba acercando; y cuando la sombra tomaba la raya de medio día bañaba la luz del Sol hasta que se ponía y que a medio día bañaba la luz del Sol toda la columna en derredor, sin hacer sombra a parte alguna, decían que aquel día era equinocial. (105-6)

La festividad del Coya Raymi tenía lugar en septiembre. El Inca escritor asegura que el primer día de luna después del equinoccio empezaba un ayuno que tenía como finalidad purificar los cuerpos y expulsar las enfermedades de los centros poblados. Según la descripción de Garcilaso, los encargados de la medición del tiempo, cuando “sentían” la proximidad de la fecha, seguían la sombra proyectada de la columna desde el amanecer hasta el anochecer. Para ello, “extendían un hilo de Este a Oeste, puntos cardinales de los que por experiencia ya conocían exactamente su ubicación. Cuando la sombra seguía este hilo, sin salirse de él durante todo el día, sabían que había llegado el equinoccio correspondiente” ([Ortiz 2012](#), 69). Esto era posible porque los sabios habían advertido que durante los equinoccios “la sombra que produce cualquier cuerpo sobre una superficie horizontal a lo largo de todo el día se mueve en una línea recta que une el Oeste con el Este” (63). Resulta evidente que los encargados de estas operaciones de registro eran especialistas formados en una ciencia nativa. Según Urton ([1983](#)), los astrónomos incas residían en el Coricancha, principal centro sagrado del Cusco. En ellos se manifestaba un saber que

engarzaba lo narrativo con la ritualidad y las matemáticas, sin delimitaciones tajantes. Esto lleva a concluir que la vocación científica no requiere, necesariamente, un deslinde de la racionalidad de otras funciones del pensamiento, como el asombro poético, la narrativa y la espiritualidad.

Para poder realizar las edificaciones mencionadas, fue necesario, asimismo, un amplio conocimiento geométrico y geográfico. Garcilaso ([1976a](#)) afirma que sus ancestros maternos “de la geometría supieron mucho porque les fue necesario para medir sus tierras, para justar y partir entre ellos” (112). Asegura, además, que tenían conocimientos de cálculos de escala, ya que hacían maquetas de gran calidad antes de realizar sus construcciones arquitectónicas: “Yo vi el modelo del Cuzco y parte de su comarca con sus cuatro caminos principales, hecho de barro y piedrezuelas y palillos, trazado por su cuenta y medida” (112). Tanto la confección de maquetas como la edificación de pilotes, así como otros métodos para registrar los movimientos cósmicos, demandaron soportes visuales para registrar y organizar la información numérica. Como afirma Garcilaso ([1976b](#)), los *kipukamayuq* “en lo más alto de los hilos ponían el número mayor, que era la decena de millar, y más abajo el millar, y así hasta la unidad” (25). La jerarquización vertical de información era propia del sistema, colocando los números mayores en lo alto y las unidades en lo bajo de los cordeles. El código nodal, además, “se complementaba con la yupana, instrumento contable que operaba mediante traslado de valores posicionales a través de indicadores contenidos en los escaques” ([Mazzi 2016](#), 140).<sup>11</sup> Según Rojas-Gamarra y Stepanova ([2015](#)), “lo más probable y lógico es pensar que en la *Yupana* se hacían los cálculos aritméticos y los resultados se registraban en los *kipus*” (50). Pero, incluso si esto fuese cierto para los cálculos mayores (como los implicados en la astronomía), esta práctica no descarta que también pudieran realizarse operaciones aritméticas simples en las propias cuerdas.

Todo calendario, incluyendo los de los sabios indígenas, es “un sistema de cómputo de intervalos de tiempos largos que permite mantener una organización cronológica y periódica de las actividades humanas”

11. “La *Yupana* y/o *Taptana*, se trata de tableros con escaques o casilleros encontrados en todo el Tawantinsuyo. Según el uso que se le da, toma las denominaciones de *Yupana* o *Taptana*; si se usa para hacer cálculos aritméticos a manera de ábaco, se le llama *Yupana* y si se utiliza como tablero de juego, se denomina *Taptana*” ([Rojas-Gamarra y Stepanova 2015](#), 47).

(Ortiz 2012, 70). Como es sabido, los cálculos astronómicos implican el manejo de números extremadamente grandes. Debido a las altas cifras que debieron haber manejado, es plausible postular que los expertos andinos contaron con un sistema de numeración basado en representaciones algebraicas abstractas.<sup>12</sup> Sin duda alguna, los soportes visuales permitieron la organización de datos empíricos y de cifras altas, así como la configuración de esquemas clasificatorios de una complejidad y minuciosidad mayor a la que sería posible conseguir si se careciera de ellos. “Es la existencia de una anotación muy separada del habla la que hace posible el pensamiento matemático” (Goody 2008, 140). Es necesario contar con un sistema de notación jerarquizado que pueda explicitar de forma visual “la clasificación implícita en el uso lingüístico y en la percepción del mundo por el hombre, y desarrollar estos sistemas dentro de unas clasificaciones más elaboradas, y en ocasiones más precisas” (119). Estas tecnologías surgieron de la creatividad intelectual de los seres humanos; se fueron modificando en el tiempo de acuerdo a nuevas necesidades de cálculo. Por lo tanto, no limitaban el pensamiento, sino que abrían la oportunidad de llevar a cabo operaciones de creciente complejidad. Las operaciones matemáticas son posibilidades intelectuales de nuestro aparato cognitivo; pero los soportes visuales permiten hacer explícitas las calificaciones numéricas, les dan una realidad táctil y visual reconocible, a partir de la cual el intelecto puede realizar nuevas facetas creativas y analíticas.

Sin embargo, los soportes que permitieron este tipo de operaciones complejas no fueron mecanismos que funcionaron de manera autónoma, sino que lo hicieron insertos en una determinada red de relaciones sociales; por lo tanto, las transformaciones que provocaron partieron desde las condiciones de producción previas a la innovación técnica y al uso contextual que se les dio. Si bien el uso de estos soportes generó modificaciones psicolingüísticas, no implicó una cancelación de formas de pensamiento asociadas con una concepción animada del cosmos; más bien, el hecho de que muchos *kipus* hayan sido encontrados en tumbas de antiguos personajes notables evidencia que no eran un mero sistema para la calculación “mecánica”, sino que tenía connotaciones rituales. La técnica, por lo tan-

12. Para revisar algunas especulaciones etnomatemáticas acerca del posible sistema de numeración incásico para los cálculos astronómicos puede revisarse Sáez-Rodríguez (2014), así como Rojas-Gamarra y Stepanova (2015).

to, no impuso una perspectiva tecnocrática, ni una ontología naturalista; por el contrario, se produjo y siguió siendo usada al interior de un sistema ritual y de reflexiones cosmogónicas, propio de las naciones amerindias de la región. Por eso mismo, es dable postular que los cambios piscolinguísticos generados por una determinada tecnología no pueden ser pensados al margen de otras condiciones idiosincráticas, propias del contexto social en el que una determinada técnica emerge.

## CONCLUSIONES

La convicción moderna acerca de la absoluta superioridad del sistema alfábético estableció “la suposición general” de que “toda civilización digna de tal nombre debe estar basada en alguna clase de escritura, o que debe ser en cierta medida una sociedad alfabetizada” ([Havelock 1996](#), 87). Pero los estudios de la oralidad han relativizado esta afirmación. “Cuando se observa que ciertas culturas avanzadas, como la de los Incas, eran enteramente ágrafas, la lección que podía extraer de ello es, a saber, que una sociedad civilizada que posee un arte, una arquitectura y unas instituciones políticas propias no necesita depender de la escritura para existir” (87). Sin embargo, tal como se ha demostrado, pensar a las sociedades amerindias de los Andes como “enteramente ágrafas” carece de fundamento. Solucionar este *impasse* conceptual implica un cambio idiosincrático, ya sea “1. modificando la teoría sobre la necesidad de la escritura para el desarrollo de sistemas políticos complejos; o 2. afirmando que los andinos tenían su propia forma de escritura. La segunda solución, normalmente, aunque no siempre, incluye una redefinición de qué se entiende por escritura” ([Brokaw 2005](#), 571; traducción propia). Las sociedades amerindias utilizaron distintos soportes para grabar y registrar “información en un sistema convencional mediante algún conjunto de símbolos, pictogramas, ideogramas o grañas, cuyo uso puede ser legitimado y reactualizado, decodificando lo registrado” ([Mazzi 2016](#), 139). A pesar de sus prejuicios letrados, Garcilaso pudo ampliar la noción de “escritura”, abriendo así la posibilidad de considerar como textos susceptibles de ser “leídos” a todos aquellos grafos utilizados “para transmitir un mensaje comprensible para el receptor” ([Lafuente 2011](#), 146). Es posible hallar algo semejante a esta concepción ampliada de “escritura” en el término quechua *qillqay*, que el

diccionario de González Holguín [1608] traduce como “*escriuir debuxar pintar*”; el verbo sirvió para designar, entonces, la generación de distintos tipos de grafos, sin hacer distinción jerárquica entre la escritura fonológica y otras formas de “escritura”.

La pregunta, entonces, es si estos sistemas gráficos pueden o no ser considerados como “escritura”; la respuesta, sin embargo, no puede ser conclusiva. Por un lado, “si escritura significa inscripción y ante todo institución durable de un signo (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura), la escritura en general cubre todo el campo de los signos lingüísticos” (Derrida 1986, 58). Si adoptamos este sentido del término, queda poca duda de que puede hablarse de “escrituras” amerindias. En cambio, si se entiende la “escritura” en un sentido más específico y limitado, como inscripciones que “representan” (por decirlo de algún modo) las palabras, reguladas en su combinación sintáctica por significantes convencionales y reglas precisas, la respuesta sería negativa. No se puede llegar a una conclusión que sea compartida por todos debido a las diferentes conceptualizaciones del término. Ahora bien, yendo más allá de este asunto irresuelto, todo lo reflexionado anteriormente resalta que, antes de la llegada del alfabeto, el sistema nodal sirvió de manera eficiente, al menos, para la conservación de cuentas y la formulación de cálculos complejos. Por eso mismo, resulta elocuente que Garcilaso de la Vega (1976b), que se había propuesto resaltar la racionalidad indígena y deslizó una posible comprensión más amplia de la noción de “escritura”, incluyera (en el capítulo XXIX del *Libro Noveno* de sus *Comentarios*) un “cuento gracioso” de un suceso acaecido en Lima, en el que el desconocimiento de la escritura fonológica sirve para afianzar los prejuicios sobre la supuesta ignorancia amerindia:

Un vecino de aquella ciudad, conquistador de los primeros, llamado Antonio Solar, hombre noble, tenía una heredad en Pachacámac, cuatro leguas de Los Reyes, con un capataz español que miraba por su hacienda, el cual envió a su amo diez melones, que llevaron dos indios a cuestas, según la costumbre de ellos, con una carta. A la partida les dijo el capataz: “No comáis ningún melón, porque si lo coméis se lo ha de decir la carta”. Ellos fueron su camino, a media jornada se descargaron para descansar. El uno de ellos, movido de la golosina, dijo al otro: “¿No sabríamos a qué sabe esta fruta de la tierra de nuestro amo?”. El otro dijo: “No, porque si comemos alguno, lo dirá esta carta, que así nos lo dijo el capataz. Replicó el primero: “Buen remedio; echemos la carta de-

trás de aquel paredón, y como no nos vea comer, no podrá decir nada”. El compañero se satisfizo del consejo y, poniéndolo por obra, comieron un melón. Los indios, en aquellos principios, como no sabían qué eran letras, entendían que las cartas que los españoles escribían unos a otros eran como mensajeros que decían de palabra lo que el español mandaba, y que eran como espías. (263)

A continuación, el relato asegura que, un poco más adelante en su trayecto, los cargadores comieron un melón más. Cuando llegaron a la casa del patrón, y entregaron los melones y la carta, el español leyó y exclamó: “¿Qué son de dos melones que faltan aquí?” (263). No tuvieron más remedio que confesar. Y tras comprobar que la letra había dado a conocer su comportamiento, ambos “salieron diciendo que con mucha razón llamaban dioses a los españoles con el nombre de Viracocha, pues alcanzaban grandes secretos” (263). Garcilaso afirma que historias semejantes fueron registradas en otras partes de América. Por eso mismo, resulta bastante evidente que se trataba de relatos inventados en torno a ciertos *tropos* comunes: el de la supuesta condición ágrafa de las naciones indígenas, el de la superioridad del sistema de comunicación escritural, el del infantilismo amerindio, así como la atribución de cualidades casi divinas a los españoles, entre otros posibles. El cronista mestizo dirá que “no es maravilla que una misma ignorancia pasase en diversas partes y en diferentes naciones, porque la simplicidad de los indios del Nuevo Mundo, en aquellos asuntos que no alcanzaron, toda fue una” (263). De esta manera, el propio Garcilaso se encargará de consolidar la visión de los amerindios como personas poco racionales, susceptibles de cualquier tipo de superstición; así también, la falsa asociación entre analfabetismo e ignorancia.

Esta versión de Garcilaso no resulta en absoluto creíble: una población acostumbrada a la transmisión de información contable mediante los *kipus*, no pudo haber sido tan ingenua como para no aprender, con rapidez antropológica, que las cartas también contenían y transmitían cifras numéricas. La pregunta, entonces, es: ¿por qué un cronista cuya intención principal fue mostrar la racionalidad de sus ancestros maternos, incluyó, casi al final de su obra magna, esta anécdota prejuiciosa y de dudoso humor? Dentro de las oscilaciones identitarias de Garcilaso, uno de los aspectos de mayor prevalencia fue su complejo de superioridad letrado. Si bien el escritor cusqueño señaló las formas indígenas de configuración de la memoria, estas constataciones no fueron lo suficientemente agudas como

para percibirse de que las diferencias de los sistemas de comunicación no implicaban una inferioridad intelectual. Correspondían a un desarrollo comunicativo propio, con una comprobada funcionalidad para la organización social.

Las continuas lamentaciones de Garcilaso señalan que esta distorsión antropológica (el error de juzgar al otro desde las propias premisas civilizatorias) caló hondo en su psique. No cabe duda de que la escritura fonológica causó un hondo impacto en el ánimo indígena, pero este no se debió a un supuesto desconocimiento de soportes visuales, sino que tuvo que ver con la centralidad que el nuevo código tuvo en el sistema religioso y de administración pública impuesto por España. Por eso, el trauma solo resulta comprensible dentro de las amplias y radicales transvaloraciones provocadas por el régimen virreinal, y el consiguiente desprecio hacia los logros intelectuales y civilizatorios de las naciones amerindias.

En el caso de las sociedades europeas, la escritura fonológica produjo ampliaciones fundamentales en las posibilidades psíquicas de los sujetos letrados, permitiendo llevar a cabo complejas operaciones intelectuales. Algo similar está ocurriendo en nuestro tiempo a partir del desarrollo de la cibernetica, las memorias digitales y los programas de cálculo algorítmicos. Todavía nos resulta difícil tomar plena conciencia de las transformaciones que ejercen sobre nuestra psique estas continuas interfaces con las nuevas tecnologías. Tal vez sea por ello que una mayor cantidad de estudios empiezan a sondear las transformaciones suscitadas por las innovaciones técnicas de nuestros antecesores. Lo que este artículo se ha empeñado en demostrar es, en primer lugar, que las técnicas indígenas de preservación de archivo fueron eficientes al interior de una tradición cosmogónica y de un paradigma ontológico, sin duda cambiante pero relativamente estable en el tiempo. Asimismo, las fallas de estos sistemas detectadas por Garcilaso fueron provocadas por mutaciones violentas y el complejo de superioridad de quienes poseían la escritura fonológica. Queda claro, además, que los soportes gráficos indígenas, como todo sistema de registro visual, propició la emergencia de nuevas posibilidades intelectuales. De esta manera, es posible relativizar la supuesta superioridad absoluta del sistema alfabetico, y argumentar a favor de una consideración diferencial desde la que cada código visual debe ser valorado. ☩

## Lista de referencias

- Artzi, Bat-ami. 2010. “The Secret of the Knot: Khipu No. 936 from the Main Collection”. *Estudios Latinoamericanos*, 30: 187-214. <https://doi.org/10.36447/Estudios2010.v30.art8>.
- Brokaw, Galen. 2005. “Toward Deciphering the Khipu”. *The Journal of Interdisciplinary History* XXXV (4): 571-89.
- Derrida Jacques. 1986. *De la Gramatología*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Garcilaso de la Vega, Inca. 1976a. *Comentarios Reales de los Incas*, editado por Aurelio Miró Quesada. Tomo I. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . 1976b. *Comentarios Reales de los Incas*, editado por Aurelio Miró Quesada. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ghezzi, Iván, y Clive Ruggles. 2006. “Las trece torres de Chankillo: arqueoastronomía y organización social en el primer observatorio solar de América”. *Boletín de Arqueología PUCP*, 10: 215-35. <https://doi.org/10.18800/boletinarcheologiapucp.200601.010>.
- González Holguín, Diego. 1952 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del inca*. Lima: UNMSM.
- Goody, Jack. 2008 [1977]. *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal.
- Harrison, Regina. 2013. “Quipus y confesión en el *Ritual formulario* de Juan Pérez Bocanegra”. En *El quipu colonial: estudios y materiales*, editado por Marco Curátola y José de la Puente, 145-66. Lima: PUCP.
- Havelock, Eric. 1996 [1986]. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Herrera, Sergio. 2022. *Pensamiento, memoria e identidad en los Andes coloniales. Siglos XVI y XVII*. Cusco: Universidad Andina del Cusco.
- Hobbes, Thomas. 2016 [1651]. *Leviatán: O la materia: forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lafuente, Silvia. 2011. “La lengua quechua, referente insustituible de la vida y obra de José María Arguedas”. *Anuario de Lingüística Hispánica*, XXVII: 145-67. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/9478>.
- Lienhard, Martin. 1990. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Mazzi Huaycucho, Víctor. 2016. *Inkas y filósofos. Posturas, teorías, estudio de fuentes y reinterpretación*. Lima: edición de autor.
- Ong, Walter. 1996 [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Elena. 2012. “Una aproximación a los estudios arqueoatronómicos en los Andes precolombinos”. *Diálogo Andino*, 39: 57-72.
- Pereira-González, Luz Marina, y Bolívar Batallas-Bedón. 2019. “Hacia una perspectiva etnomatemática del quipu incaico como puente entre el sistema contable y la

- escritura”. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática* 12 (2): 62-81. <https://www.revista.etnomatematica.org/index.php/RevLatEm/article/view/503>.
- Rojas-Gamarra, Milton, y Marina Stepanova. 2015. “Sistema de numeración Inka en la Yupana y el Khipu”. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática* 8 (3): 46-68. <https://www.revista.etnomatematica.org/index.php/RevLatEm/article/view/190>.
- Sáez-Rodríguez, Alberto. 2014. “Khipu UR19: Inca Measurements of the Moon’s Diameter and its Distance from the Earth”. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática* 7 (1): 96-125. <https://www.revista.etnomatematica.org/index.php/RevLatEm/article/view/106>.
- Salomon, Frank. 2013. “The twisting Paths of Recall: Khipu (Andean cord notation) as Artifact”. En *Piquette. Writing as Material Practice: Substance, Surface, and Medium*, editado por Kathryn E. Piquete y Ruth Whitehouse, 15-43. Londres: Ubiquity Press.
- Urton, Gary. 1983. “El sistema de orientaciones de los incas y de algunos quechuahablantes actuales tal como queda reflejado en su concepto de la astronomía y del universo”. *Anthropologica* 1 (1): 209-38. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/6311>.

**DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.



**La representación de la transición ideológica en un Ecuador alfarista  
a través del protagonista de *A la Costa*, de Luis A. Martínez**

*The Representation of the Ideological Transition in Alfaro's Ecuador  
Through the Protagonist of *A la Costa*, by Luis A. Martínez*

**GROVER LEÓN CAMACAS**

Universidad Nacional de Loja  
Loja, Ecuador  
[grover.leon@unl.edu.ec](mailto:grover.leon@unl.edu.ec)  
<https://orcid.org/0009-0000-9092-0158>

**ISIS FIORELLA CÓRDOVA MOSCOSO**

Universidad Nacional de Loja  
Loja, Ecuador  
[isis.cordova@unl.edu.ec](mailto:isis.cordova@unl.edu.ec)  
<https://orcid.org/0009-0006-9566-6295>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.8>

Fecha de recepción: 27 de agosto de 2025

Fecha de revisión: 17 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2025

Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## **RESUMEN**

Luis Alfredo Martínez, liberal comprometido, publicó en 1904 su primera y única novela *A la Costa*, en defensa de las reformas alfaristas. El objetivo de este trabajo es describir el cambio ideológico del protagonista a través de su discurso. Se utilizó un enfoque crítico que permitiera ver la novela desde su papel en la esfera sociocultural de la época. Los resultados arrojaron una primera etapa conservadora, una segunda etapa con esencia anarquista y, finalmente, una tercera atravesada casi en su totalidad por un discurso liberal. Se concluye que el cambio ideológico del protagonista refleja la transición del pueblo ecuatoriano de la época.

**PALABRAS CLAVE:** Luis A. Martínez, Ecuador, novela, transición ideológica, conservadurismo, liberalismo, discurso.

## **ABSTRACT**

Luis Alfredo Martínez was a committed liberal who published his first and only novel, *A la Costa*, in 1904 in defense of Alfaro's reforms. This study aims to describe the protagonist's ideological change through his discourse. A critical approach was used to analyze the novel's role within the socio-cultural sphere of its time. The findings revealed an initial conservative phase, a second phase with an anarchist essence and finally a third phase crossed almost entirely by a liberal discourse. It is concluded that the protagonist's ideological change reflects the sociopolitical transition of Ecuadorian people at the time.

**KEYWORDS:** Luis A. Martínez, Ecuador, novel, ideological transition, conservatism, liberalism, discourse.

## **INTRODUCCIÓN**

LUIS ALFREDO MARTÍNEZ, político liberal comprometido, publicó su primera y única novela *A la Costa* en 1904, pocos años después del estallido de la Revolución liberal, liderada por Eloy Alfaro. La exigua producción literaria del escritor ambateño se compone de la ya mencionada novela y de un par de crónicas que reflejan sus principales intereses: el progreso nacional, derivado del pensamiento positivista que tuvo su mayor auge en el siglo XIX ([Álvarez Velasco 2008](#), 110; Le Goff 2005, 220) y su denuncia al regionalismo, un mal imperante para el progreso nacional ([Bossano 1930](#), 8; [Rocha 2017](#), 161). Este trabajo busca una mirada más fresca para la novela, pues los trabajos existentes hasta la actualidad toman como eje principal la migración y geografía cultural, temática por la que es considerada literatura representativa nacional ([Sinardet 1998](#), 305; [Sinardet 2021](#), 27). Flores y Zalamea ([2011](#), 45) hacen énfasis en el intento de imposición de la ideología liberal por parte del autor, a través de un estu-

dio comparativo. Por su parte, Iturburu (2007, 597) explora la relación entre el protagonista y su mejor amigo, dilucidando una homosexualidad latente entre ambos. Con el espectro migratorio cubierto, es necesario el análisis de la figura del protagonista desde la historicidad que refleja la novela y desde el papel de escritor de Martínez y su nexo con la política.

La literatura y la política tienen un largo y estrecho vínculo que nació con las intenciones de difundir la historia, siendo el género más adecuado la novela, en la que se mezcla el relato histórico con elementos literarios que hacen más llamativo el texto (Toquica 2000, 129). Sin embargo, la importancia de la literatura en el relato histórico, según White (2003, 113) y Luis Acosta (2005, 86), sobrepasa los límites de cualquier género y se adapta para contar una historia con una base fidedigna de los hechos. Existen los relatos históricos que se esfuerzan por su veracidad y las novelas históricas que cuentan un suceso a través de un filtro de ficción. En este sentido, la proporción arqueológica (Alonso, citado en Mata 1996, 38) es el conjunto de elementos propios de una época que se utilizan para construir y nutrir una historia. Este filtro de ficción permite que escépticos como Lillo (2017, 269) duden de la veracidad y utilidad de la novela histórica, a lo que Fernández-Prieto (1996, 194) añade que la mirada actual es la que permite definir la historicidad que refleja una obra. Lejos de este debate, Sarlo (1991, 34) habla de las funciones complementarias de la literatura y la política; destaca que se puede ver a través de un texto literario el reflejo de toda una época, costumbre, cultura y cosmovisión. En esta misma línea, pero referente al autor, Bajtín (1999, 13) sostiene que el texto está cercado por la ideología del autor; esto incluye el mundo que creó, aunque se base en hechos reales. Finalmente, en la historia social de la literatura se pretende estudiar la literatura de una época y quienes la componen a través de una visión holística, pero a su vez enfatizando en determinados autores (Bremer 1986, 36; Hobsbawm 1991, 5; Losada 1986, 23). Junto a la historia social, se pone de manifiesto la memoria social (Le Goff 1991, 53) que forma parte de la identidad individual y colectiva de un pueblo y puede ser predisposta a intereses particulares. La historia también tiene un vínculo inquebrantable con la política, según Biset (2010, 99), puesto que acerca al individuo a lenguajes políticos de otras épocas y puede rastrear su evolución a partir de ese punto.

Respecto a la relación entre literatura y política, Jitrik (1985, 56) sostiene dos posibilidades dentro de un texto: un equilibrio entre ambas o

la hegemonía de la política que vuelve al texto propaganda y no literatura *per se*. La carga política en una obra depende de si el contexto de producción se caracteriza por una relativa paz o por ser un espacio de trifulcas políticas, en cuyo caso la propaganda se vuelve más necesaria. En ese marco, Salazar Mejía (2014, 272) ve a los escritores como soldados a favor de una causa ideológica, pues su compromiso les otorga una mejor posición social. Por otro lado, Peris Blanes (2009, 94) mantiene en la literatura una cierta autonomía respecto a la política, es decir, los escritores sostienen una responsabilidad afrontada con las letras, pero no es imperativo que sirvan a una causa en específico, sino al bien común. Lo cierto es que esta relación navega entre dicotomías y contrariedades que hacen menester el análisis de contextos y épocas específicas. Dentro de un contexto nacional, Pilca (2018, 54) señala la Revolución liberal como un período en el que la reestructuración social permitió nuevos actores en el panorama literario que dejaron una huella continuada por generaciones posteriores como el Grupo de Guayaquil. En cambio, Landázuri (2018, 63) hace eco de la novela ecuatoriana surgida en el período liberal y que es comúnmente relegada por la crítica; los títulos surgidos en la época fueron el medio idóneo para imaginar la realidad en términos utópico-políticos. Se encuentra, por ejemplo, *La Receta, relación fantástica* (1893), del escritor Francisco Campos Coello, que, de acuerdo a Rodrigo-Mendizábal (2016, 3), retrata el ideal de modernismo y progreso nacional. *La hoguera bárbara* (1944), de Alfredo Pareja Diezcanseco, es también relativa a este período, pues cuenta la historia de la muerte de Eloy Alfaro; Larco (2008, 227) resalta su crítica ante la brutalidad del hecho sin tomar una posición política polarizada. Las obras mencionadas no se abordan como un conjunto que forme parte de la historia social de la literatura, es ahí donde tiene réplica la observación de Landázuri.

Otro punto esencial que abordar es la historia política del Ecuador entre el siglo XIX e inicios del XX. El Partido Conservador mantuvo un poder hegemónico en gran parte de la segunda mitad del siglo XIX. El dirigente más recordado y estudiado es Gabriel García Moreno, quien, de acuerdo a Espinosa y Aljovín (2015, 121), veía en la religión un pegamento social efectivo que permitía un proyecto nacional estable. Este personaje era un conservador de cepa, sin embargo, ocupaba una posición pragmática cuando se trataba de llevar a cabo acciones relacionadas al control de las masas. La misma fuente afirma la existencia de sectores

de ambos partidos políticos, conservadores y liberales, que tenían ideales en común. Sobre los adeptos a esta ideología política, Le Goff (2005, 193) destaca su culto al pasado debido a la incapacidad de reproducirse. Luego de la llegada de Alfaro, la transición de poder arrojó luces sobre la geografía ideológica en el país: Quito fue la cuna de la élite conservadora mientras que parte de la Sierra central y la Costa eran afines al liberalismo (Coronel 2022, 276). Por otro lado, Ledezma y Ledezma (2017, 8) hacen énfasis en que la mentalidad machista, homofóbica y discriminatoria le fue heredada al liberalismo en esa transición de poder, punto importante al hablar de cambio y progreso.

Ayala Mora (2008, 33) sintetiza la llegada de Alfaro al poder, en una cuestión de ascenso político por parte de la burguesía cacaotera que impulsó la campaña liberal desde la Costa. Algunas de las más importantes reformas de este gobierno fueron la educación pública y laica, el divorcio y la separación iglesia-Estado. No obstante, para Clark (2005, 88) los cambios reales fueron percibidos de forma gradual. Las reformas mencionadas también provocaron cambios importantes en la escena cultural de la primera mitad del siglo XX, pues al brindar acceso a la educación a estratos sociales bajos, nuevos escritores y pensadores surgieron para describir su realidad social (Núñez Sánchez 2012, 20); y en los derechos laborales de los sindicatos y el ejército que impulsaron el proyecto modernizador alfarista (Moncayo 2023, 40).

Finalmente, Salvador, protagonista de *A la Costa*, sufre una transición respecto a su sistema de ideas que en un momento dado llega incluso al umbral de la anarquía. Lozano (2004, 160) define la ideología como un bagaje de ideas que componen el pensamiento del individuo que va desde lo religioso hasta lo cultural y, como no, lo político. En la evolución del término, Verón (1971, 5), Bourdieu y Eagleton (1991, 221) concuerdan en que el sujeto no tiene noción de su sistema de ideas; sin embargo, el sociólogo francés va más allá y acuña el término *doxa* para referirse a la naturalización de ideas por parte del individuo sin plena conciencia de ella.

El intento de superar la ideología no apaga otras voces que intentan conceptualizar los cambios en esta. Van Dijk (2005a, 10; 2005b, 27), en “Ideología y análisis del discurso” y en “Política, ideología y discurso” afirma que la adquisición y posible variación de la ideología ocurre paulatinamente y precisa heterogéneos discursos y experiencias para ser posible; de la misma manera, esta es expresada a través de acciones y actitudes que

el texto se encarga de mostrar ([Sánchez 2022](#), 30), aunque con la particularidad de expresarse en acciones físicas y no físicas. A pesar de lo gradual del cambio que advierte el lingüista neerlandés, Villanueva y Almagro ([2022](#), 180) sostienen que, en un panorama político polarizado, hay un constante flujo de personas moviéndose entre dichos polos-ideologías. En esta misma línea está la anarquía que, según Federico Ferretti ([2009](#), 3), se desarrolla en el siglo XIX y adquiere una exposición internacional que se caracteriza por la revelación ante lo socialmente impuesto. Este pensamiento alcanza a los literatos que luchan por una causa determinada por su propio contexto; su anarquismo consiste en una muestra del descontento y rebeldía a través de las letras, y dentro de estas al experimentar con formas de escritura que no consideran estructura o influencias externas ([Albornoz 2012](#), 282; [Lida 1970](#), 361).

Por lo anteriormente expuesto, la presente investigación se enmarca en responder al objetivo general de analizar la representación de la transición ideológica y política del pueblo ecuatoriano en el protagonista de la novela; así como también responder al objetivo específico de describir el cambio ideológico de Salvador a través de su discurso.

## SALVADOR Y EL CONSERVADURISMO

En la primera parte de la novela, Martínez ([2010](#)) muestra a un Salvador consumido por la ideología conservadora heredada de sus padres, y lo hace a través de su apariencia y actitudes en distintos aspectos de su vida. Se puede apreciar la siguiente descripción:

De índole mansa y pasiva [...] Las fuerzas físicas que principiaban a manifestarse pronto, y con ellas el carácter futuro, atrofiadas por la falta de ejercicio y de aire, apenas se esbozaban en un cuerpo delgado y débil y en un rostro pálido con grandes ojos azules dulcísimos. (17)

Teniendo en mente las aproximaciones teóricas sobre ideología de Van Dijk ([2005b](#), 27) y Villanueva y Almagro ([2022](#), 180), el retrato de Salvador es un punto de polarización política. Su debilidad y palidez suponen el rechazo que tiene el autor respecto al conservadurismo, además de dejar en claro el estado inicial del personaje para resaltar una posterior transición más evidente o marcada. El atrofiamiento que se menciona apo-

ya esta idea porque indica que las potencialidades del ser humano sufren afecciones alemerger del sistema político equivocado, según el autor. Se podría hablar de un guiño hacia la vida del mismo Martínez, que nació en el seno de una familia conservadora ([Rocha 2017](#), 147), por lo que hay un factor empírico que lo lleva a construir de esta manera al personaje. Aunado a esto se encuentra su desempeño escolar: “de índole suave, aplicado al estudio y de aptitudes notables, distinguióse desde el primer día” ([Martínez 2010](#), 19). Entonces, la caracterización del personaje y su relación con los estudios componen una carga política significativa; sobrepasa, al menos en ese momento, al componente literario ([Jitrik 1985](#), 56). Martínez intenta convertir el ámbito educativo en parte de su mensaje político, al otorgar particularidades inherentes a la contraparte ideológico-política. Él no ataca los estudios porque ve en la ciencia el camino a seguir, sin embargo, considera a la educación conservadora, pasiva respecto a su idea de progreso nacional que consiste en trabajar la tierra y demás labores prácticas.

Salvador demuestra su posición ideológica a lo largo de la primera parte. Sus padres lo obligan a tomar distancia de su amigo Luciano: “a esa única afección de su vida tan triste, había que arrojarlo del altar, borrarlo de la memoria; pues así lo exigían los padres a quienes Salvador obedeció siempre con absoluta disciplina” ([Martínez 2010](#), 42). Partiendo de las premisas de Van Dijk ([2005b](#), 27) y Sánchez ([2022](#), 30), el discurso conservador de Salvador se demuestra por la ciega obediencia a sus progenitores; la contradicción hacia sus propias creencias refleja una infancia de severa disciplina bajo mandatos eclesiásticos que lo despojan de su autonomía. Aunque podría decirse que ese es el objetivo del autor, sugerir a la ideología conservadora como un dispositivo de control que cerca la voluntad del individuo. Además, es congruente el hecho de que esta pasividad sea una muestra de sus raíces ideológico-políticas, pues la acción o la falta de ella en este momento de la novela no es física. Inferencialmente, esta demuestra la incapacidad del protagonista de sobreponerse a decisiones con las que no concuerda.

También se encuentra la disposición en Salvador a permanecer en su tierra natal y prosperar con su profesión luego de la muerte de su padre: “Los estudios de Jurisprudencia tan brillantemente seguidos hasta entonces, podría, no hay duda, concluirlos [...] después se haría capitalista y su madre estaría bien cuidada y Mariana encontraría un buen marido”

(Martínez 2010, 68). Este suceso marca el principio del fin de una relativa estabilidad en la vida del joven quiteño, es una experiencia que propicia un cambio en el sistema de ideas de un individuo (Van Dijk 2005a, 10). Además, alrededor de esta muestra de discurso, se construye un puente entre la primera etapa de la transición del personaje y sus raíces ideológicas. Por un lado, la manutención de su madre y la búsqueda del ideal de prosperidad familiar para su hermana, lo proyectan como un hombre que busca el bienestar para su familia, la huella del conservadurismo surge por su insistencia de permanecer en Quito, pese a que su padre, que ejercía la misma profesión, tenía problemas para mantener el hogar. En ese sentido, la geografía política (Coronel 2022, 276) estaba bien marcada. Por otro lado, la muerte del patriarca deja a Salvador en una especie de orfandad ideológica, pese a que su último intento es continuar el legado de su padre que finalmente no cumple; este suceso marca el inicio de una nueva etapa en la transición del protagonista.

## SALVADOR ¿ANARQUISTA?

La incógnita de este acápite permite una mirada más amplia del momento que atraviesa el protagonista en la mitad de la novela. Como contexto, la guerra entre conservadores y liberales estalla, Salvador decide enlistarse para el combate y su bando acaba perdiendo la guerra. En el campo de batalla el muchacho queda a merced del enemigo y un viejo amigo llega al rescate: “Luciano, sin la menor conciencia de esa muerte, abrazó a Salvador gritando: —Nadie le toca a este; ajo! Nadie le toca!” (Martínez 2010, 98). En un plano simbólico, es el liberalismo abrazando al confundido chico pálido y delgado, sin embargo, no es más que un primer contacto que resulta necesario para lo que atraviesa posteriormente.

La esencia anárquica se revela cuatro años después, nuevamente en otro encuentro de los dos amigos; el quiteño se expresa de quienes cree que son los culpables de su situación: “ciertos señores de dicho partido, imitadores ridículos de dos emigrados franceses del siglo pasado, estaban lejos de todo peligro, bien comidos y vestidos” (109). Este se consolida como el punto de quiebre, el camino sin retorno de Salvador a nuevos horizontes ideológicos. El rechazo a sus raíces es la experiencia definitiva en el cambio ideológico (Van Dijk 2005a, 10); ya no es un conservador,

pero tampoco es un liberal. Martínez (2010) empieza a destacar el abatimiento de su personaje: “al frente está Salvador más pálido que nunca [...] han herido profundamente su organismo moral” (99), lo que significa un paso más en su transición, pero también un punto vital en su encarnación del pueblo ecuatoriano. El contexto bélico en el que sufre la moral de Salvador se alinea con la literatura de la época, analizada en los trabajos de Larco (2008, 227) y Rodrigo-Mendizábal (2016, 3), que da como resultado una mirada del autor a las heridas del pueblo ecuatoriano, a raíz del conflicto armado y la división política. Esto dilucida un apego constante del autor al espectro político que envuelve su obra.

También hay dos menciones directas de la anarquía: “Yo tengo la seguridad de terminar en anarquista, porque para mí la Providencia no existe, o fue una madrastra cruel” (Martínez 2010, 111). Y “comprendió entonces la razón del anarquismo, de ese a primera vista absurdo sistema social, que en día no lejano aniquilará a la vieja sociedad” (113). Martínez no tuvo afinidad con este pensamiento (Rocha 2017, 154) y tampoco experimentó con formas de escritura sin atender al canon, como lo marca el nexo entre literatura y anarquía (Lida 1970, 361; Albornoz 2012, 282). Entonces, el anarquismo, más que un elemento que compone la trama y caracteriza al héroe, es una forma de puntualizar su desavenencia de las raíces conservadoras. Sin embargo, al mencionar la vieja sociedad, este trabajo se pregunta si el anarquismo no es más que un disfraz del liberalismo tan preponderante en el pensamiento del autor. Ambas ostentan un trasfondo revolucionario, disgregado al momento de ser llevado a la práctica. La mención directa de la palabra anarquía, a simple vista, puede referir a la anarquía en el personaje, sin embargo, la rebeldía del personaje no va dirigida hacia el Estado y sus instituciones, es producida por las contrariedades que le produjo el Partido Conservador y sus representantes, por esa razón se habla de una esencia anárquica.

Más adelante hay otro guiño que Salvador hace de su destino próximo, pues hablando con Luciano de sus planes menciona: “Quizá en la Costa pueda atrapar alguna zamba con plata porque el dinero es todo” (Martínez 2010, 112). Esta actitud atrevida además de marcar una diferencia con el carácter inicial de Salvador, posee una lógica explicada en términos de la nueva burguesía cacaotera (Ayala Mora 2008, 33) y la intensa movilidad social sin precedentes (Pilca 2018, 54). El muchacho proveniente de la Sierra empieza a explorar sus posibilidades, a la vez que

demuestra un total desarraigo de su pasado conservador, un punto que Martínez no pretende dejar de recordar.

En esta etapa de la guerra hay singulares muestras de la arqueología (Alonso 1984, citado en Mata 1996, 38) que utiliza el autor para construir la trama de la novela. En principio se puede leer lo siguiente sobre el conflicto: “La guerra civil iniciada por el asunto de ‘Esmeralda’, había tomado inmenso desarollo y las quiebras andinas y las llanuras de la Costa, retumbaban con las descargas de los combates” (Martínez 2010, 85). Y también “este fue el principio del sangriento y heroico combate de San Miguel de Chimbo, uno de los choques en que más lujo de bravura ha hecho el soldado ecuatoriano” (95). Ambas citas son el reflejo de esta época en cuestión, por lo que la función literaria (Sarlo 1991, 34) compagina con el ingenio del autor para volver el conflicto parte de la trama. La primera cita posee una historicidad bastante precisa que Moncayo (2023, 40) corrobora, lo que hace avanzar el debate sobre la veracidad de los hechos en una novela a favor de la literatura (Lillo 2017, 269), pues pese a ser un producto ficticio, hace las veces de un documento histórico. Por otro lado, en la segunda cita los adjetivos *sangriento* y *heroico* juntos componen una cuota política que supera a la literaria, logrando un desequilibrio, ocasionado por el vigor de las tensiones políticas de la época (Jitrik 1985, 56). El autor pretende vender al conflicto como la solución necesaria para dar paso a la posterior revolución; el fin justifica los medios y en este caso los ecuatorianos, según Martínez, debían sufrir los estragos de la guerra para un mejor porvenir.

Estos detalles forman parte de la memoria social (Le Goff 1991, 139) de los ecuatorianos, pero hay un momento en que esta memoria se hace más evidente: “Salvador evocó aquella escena del 3 de mayo de 1845, y en la imaginación reconstituyó los detalles del furioso combate. El contraste del recuerdo aquel y de la calmada noche, era completo” (Martínez 2010, 119). Al revisar la cronología de la obra, se puede notar que es imposible que Salvador evoque este recuerdo en específico porque es aún un joven de aproximadamente veinte años a inicios del siglo XX. Martínez no pudo dejar pasar un detalle tan notorio, de ahí que la representación del pueblo ecuatoriano a través de este personaje tenga aún más sentido, porque es el pueblo y su memoria la que tiene el recuerdo del enfrentamiento. También se puede notar que el autor no le da la misma importancia a esta batalla que a la gestada en la revolución. Con esto en mente, la obra

manifiesta instancias con distinta carga política, dando un nuevo matiz a la premisa de Jitrik (1985, 56) sobre la relación literatura-política. *A la Costa* es, aparte de una novela de migración, una novela con una carga política que responde a la época de su producción; sin embargo, dependiendo del contexto, Martínez asigna más significancia de esta naturaleza a algunos componentes más que a otros, lo que le otorga un sentido pragmático a su escritura.

## SALVADOR LIBERAL

Luego de la corta fase de esencia anárquica, Salvador se encuentra viajando hacia la hacienda cacaotera El Bejucal, para trabajar como capataz. De aquí en adelante, hay una serie de puntos, divididos entre acciones y actitudes, que manifiestan el discurso liberal que va adquiriendo gradualmente. En el transcurso de ese viaje, hace una escala en Guayaquil, donde se menciona lo siguiente:

Salvador sentía cierta invencible somnolencia, cierta disminución de la voluntad; algo como la duda de su propia existencia [...] No se convencía de que estaba en Guayaquil, ciudad que siempre había creído inabordable para los hombres de iguales condiciones que las suyas. (Martínez 2010, 124)

En primera instancia, la geografía dibujada por Martínez corresponde al auge de la burguesía cacaotera (Ayala Mora 2008, 33), pero más importante aún es que el protagonista se adentra física y simbólicamente a las fauces del pensamiento que, intuye, va a explorar. Esta conciencia del personaje sobre sí mismo secunda el conocimiento sobre su futuro liberal a través de la duda existencial que adquiere cuando es testigo de un nuevo panorama. Por otra parte, la disminución de la voluntad de la que es víctima es producida por su crianza llena del desdén de su madre hacia los liberales costeños y por los prejuicios del regionalismo que abundaba en ese entonces.

Al llegar a la hacienda tiene un altercado con Fajardo, el administrador, y su reacción obedece al carácter que el autor imprime en él: “Salvador creía que soñaba, pues nunca se imaginó en las peores horas de desaliento, que algún día debía estar a las órdenes de un hombre como Fajardo”

(Martínez 2010, 132). Esta cita forma parte de la transición ideológica del personaje por las implicaciones que tiene respecto a su condición de serrano y los efectos de su convivencia con hombres costeños, de personalidad y costumbres diferentes. Este proceso se ve enfrentado a contrariedades que adquieren mucha lógica al considerar el agudo regionalismo que poblabla la mente de los ecuatorianos (Bossano 1930, 8). Luis A. Martínez a través de *A la Costa* y momentos como este, se da a la tarea de denunciar el regionalismo porque frenaba el progreso nacional (Rocha 2017, 163); en ese sentido, su intensa tarea como liberal comprometido se ve pausada o relegada a segundo plano y cobra protagonismo una escritura política más sobria que vela por intereses netamente nacionales y no por la división a la que defiende. El acoplamiento que se permite Martínez de la lucha por sus ideales y la adaptación de su héroe, forman parte de la caracterización procesual de la transición de su personaje y aquello que representa: el pueblo ecuatoriano. Ambos tienen dificultades para avanzar debido a las diferencias interregionales: Salvador, como serrano, debe soportar y adaptarse a su nuevo entorno en la Costa, y el Ecuador lidia con un fuerte regionalismo que subleva cualquier espíritu colectivo de progreso nacional.

Otro punto en la transición de Salvador es su relación con Consuelo, la hija de Roberto, un serrano que trabaja en la hacienda y hace amistad con el chico. Cuando los dos jóvenes empiezan a enamorarse, Fajardo se interpone, confiesa sus sentimientos por la muchacha y se desata la ira en Salvador: “estaba resuelto a todo para impedir esa infamia, ese robo de lo que consideraba suyo; iría, si era preciso hasta el homicidio” (Martínez 2010, 152). Bajo los mecanismos de expresión discursivos (Van Dijk 2005b, 27), la ferocidad de Salvador y la intencionalidad de quitar una vida muestran en él una adaptación más profunda o completa a su ambiente, pues en la novela la ruralidad despierta bajos instintos. No termina de concretarse su relación con la ideología liberal, pero empieza a ser parte de la Costa y su idiosincrasia. Asimismo, el muchacho muestra una clara distancia de carácter entre ese momento y sus inicios en Quito, moldeados por la pasividad y fragilidad.

Este comportamiento acaba de reforzarse más adelante cuando contrae nupcias con Consuelo y van al lecho en su noche de bodas: “Salvador abrazó a su mujer, cubrióle de besos y levantándola en algo con aire triunfante y vencedor, llevóle a la cámara nupcial” (Martínez 2010, 175). El triunfo que menciona el autor se debe en parte a la mencionada rivalidad

con Fajardo, ese sentido de posesión, propio de la sociedad de esa época ([Ledezma y Ledezma 2017](#), 8). El discurso liberal no se configura del todo en el matrimonio, sino en la articulación de la prosperidad hallada en la Costa, cuyo principal atractivo es la formación de un hogar y la felicidad matrimonial, elementos que en Quito no eran vislumbrados. Incluso estas aspiraciones, bastante comunes en ese momento, constituyen un signo del crecimiento económico y desarrollo nacional que Martínez auguraba de la mano del liberalismo como un soldado a favor de esta ideología ([Salazar Mejía 2014](#), 272). Parte de esta idea que Martínez vende de prosperidad en la Costa es acompañada de sus personajes, tal como don Velásquez, dueño de la hacienda, quien apadrina al joven matrimonio y más adelante les da mejores condiciones de vida. Martínez ([2010](#)) menciona: “era un anciano robusto y hermoso, descendiente de las antiguas familias guayaquileñas que guardan el honor y la probidad como el mejor timbre de su alcurnia” (162). A través de las características de este hombre, se edifica la figura idealizada del costeño liberal, quien acoge al hombre, ya no muchacho, quiteño, sin fijamientos en su origen y, a modo de ángel guardián, lo lleva a prosperar en la hacienda.

El trabajo de campo resultó todo un reto para Salvador, sin embargo, no flaqueó: “aún cuando en su vida había manejado una herramienta, quiso aprender prácticamente el uso del machete, instrumento universal de la agricultura costeña” (143). Su briosa actitud manifiesta finalmente un discurso liberal, o al menos la visión que el autor tenía, pues este insistía en que el medio de progreso era la agricultura ([Rocha 2017](#), 150). Las fases que atraviesa su discurso, desde el niño débil y pasivo hasta una intensa rebeldía a raíz de su distanciamiento con el conservadurismo, convergen en este momento para mostrar a un Salvador más centrado, dispuesto a encarar los retos que se le presentaban. El machete como símbolo de la agricultura en la Costa es la clave que termina de descifrar el liberalismo que desprende el personaje, además de la adaptación satisfactoria del serrano a su nuevo ambiente laboral, luego de una juventud de estudios de jurisprudencia y trabajo de oficina. Ergo, poner a su protagonista a trabajar en el campo comprendió la formulación del mensaje de Martínez hacia un Ecuador en proceso de transformación que buscaba vías de desarrollo.

Pese a que intentaba sobrellevar su situación, las condiciones ambientales no le favorecían en lo absoluto: “con las manos y el rostro acribillados por las dolorosas picaduras de los zancudos o de las avispas, y te-

niendo el alma casi desesperada, porque veía un porvenir de fatigas horribles y sin recompensa, regresaba a la hacienda” ([Martínez 2010](#), 143). El énfasis proveniente de las descripciones son fruto de la misma experiencia de Martínez, pues dirigió un ingenio que le ayudó a obtener las experiencias para escribir *A la Costa* ([Rocha 2017](#), 160). En ese sentido, así como Bajtín ([1999](#)) sostiene que el escritor plasma su cosmovisión en el texto (13), Martínez plasma su experiencia, componente de la cosmovisión, en su novela. En el plano representacional, el autor destaca las vicisitudes a las que se enfrenta el pueblo ecuatoriano; naturalmente, la movilidad social hacia la Costa en crecimiento significaba una nueva dinámica que obligaba a romper las fronteras interregionales, por lo que decide centrarse en los serranos y los inconvenientes en un nuevo entorno.

Luego de las penurias en el trabajo de campo, don Velásquez le encarga a Salvador la tienda ubicada en la hacienda con una paga muy atractiva: “Con verdadero tesón trabajaba Salvador, y demostró una rara aptitud para el negocio en él encomendado” ([Martínez 2010](#), 167). Este talento, aparentemente nuevo, dista por completo de su intento de realizar la misma actividad en su tierra natal, de este modo se dilucida un mapa ideológico polarizado ([Villanueva y Almagro 2022](#), 180), el discurso analizado da a entender que Salvador se ubica dentro del polo liberal. El cambio se evidencia con más claridad si se considera la situación del protagonista dentro del mismo ámbito, pero en distinto bando: “Fui revolucionario, mayordomo de hacienda, comerciante y nunca encontré en estas profesiones ni lo más indispensable” ([Martínez 2010](#), 109). El mensaje de éxito económico liberal es enunciado de forma tan propagandística, que deja dudas de la dimensión literaria de la novela de Martínez frente al espectro político que lo envuelve.

También llama la atención el adjetivo de raro que el escritor decide poner a las habilidades de su protagonista; puede tratarse de un simple agujero en el guion o la ausencia de justificación se aprecia como la forma de representar el desarrollo económico y augurar un porvenir más optimista para el país. Las aspiraciones de Martínez respecto al progreso del Ecuador quedan en eso, su prematura muerte en 1909 no le permite ser testigo del fruto de las reformas alfaristas, puesto que, gracias a la influencia aún presente de poderosos conservadores, los cambios tardaron años en concretarse ([Clark 2005](#), 88).

Recapitulando, el discurso liberal de Salvador se enuncia, paulatinamente, desde su llegada a la hacienda El Bejucal, las relaciones que cimentó allí y sus actividades laborales. En cada paso, Martínez impregna en su protagonista la esencia de su perspectiva de la ideología liberal, la misma que se alimenta de su actividad intelectual y política (Rocha 2017, 162). Ahora bien, cuando se habla de ideología, es improbable no toparse con teóricos contemporáneos y sus ideas sobre la superación de este concepto. En el artículo sobre la entrevista entre Bourdieu y Eagleton (1991, 221), se habla de que una ideología no puede llamarse de esa manera porque las ideas son internalizadas por el sujeto sin ningún tipo de cuestionamiento. Bourdieu prefiere hablar de la doxa para referirse al sistema de ideas asumido por el individuo y otorgado bajo su propio contexto. La transposición de este concepto a la novela estudiada arroja un intercalamiento entre la conciencia de Salvador respecto a su ideología: en los dos polos, tanto en el conservador como en el liberal, no demuestra algún tipo de lucidez respecto a actitudes y acciones que lo ubican en una posición ideológico-política o en otra, las experiencias y discursos que lo atraviesan se encargan de lograr esta transformación en su manera de pensar; sin embargo, en su etapa anarquista, al mencionar esta palabra, pone en tela de juicio la inconsciencia sobre su sistema de ideas que aparentemente pregonaba en el resto de la novela.

## SOBRE SU MUERTE

Si bien la muerte del personaje no forma parte de su transición ideológica, hay elementos que inciden en esta, por lo que es menester tratarla con el propósito de no proliferar antinomias en el cuerpo del análisis propuesto. A lo largo de la novela hay guiños o indicios que hablan acerca de una probable muerte de Salvador, que al final sí ocurre. Ya en la hacienda, se enferma en dos ocasiones, siendo la última la más grave: “Salvador, apenas convaleciente de la perniciosa, cayó, pues, con otra fiebre más terrible; la tifus, que rara vez perdona al enfermo” (Martínez 2010, 157). Y al final su muerte es producida por una polineuritis palúdica de carácter agudo, lo que envuelve a Martínez en un vaivén de indecisión respecto al destino de su protagonista. Con esto en mente, la incógnita es: ¿por qué si Salvador representa la transición hacia un nuevo pensamiento político

muere al final de la historia? El estudio de los mecanismos de expresión discursivos del personaje muestra una metamorfosis ideológica; su adaptación y prosperidad, dentro del mensaje político, configuran dos muestras de esta faceta liberal. No obstante, la nostalgia de Salvador respecto a su madre y a su pasado, que, aunque breve, se encuentra presente, señala vestigios de su pasado conservador. Por lo tanto, su muerte puede significar la muerte de la sociedad tradicional y conservadora que no encuentra más cabida en un país encaminado a una nueva forma de pensar. Este mensaje puede considerarse radical, pero cobra más sentido debido a la sintonía con la visión de Martínez sobre el conservadurismo que se caracteriza por los vituperios constantes que plasma en la primera parte de su novela.

## AFINIDADES Y DISCREPANCIAS

Este trabajo representó un exhaustivo esfuerzo por describir la transición ideológica del protagonista de *A la Costa* y establecer la conexión que produce Luis A. Martínez con el contexto del pueblo ecuatoriano en esa época. La clave de dicha empresa fue el discurso, cuyos mecanismos de expresión consistieron en actitudes y acciones que marcaron el camino que llevó a Salvador de ser conservador a ser liberal, según la perspectiva del autor. Como se mencionó anteriormente, los trabajos que analizan esta novela giran en torno a la migración y ejes temáticos relacionados al mismo fenómeno. Por tal motivo, antes que una comparación minuciosa del cambio evidenciado en el personaje principal, este apartado pretende destacar algunas afinidades y discrepancias en relación a otros estudios.

La investigadora que más ha estudiado en las últimas décadas esta obra es Emmanuelle Sinardet (1998, 305), quien, en primera instancia, propone, de *A la Costa*, una lectura reflexiva y del sentido de la vida por las temáticas que aborda; asimismo sostiene que esta se caracteriza por una escritura autobiográfica, enriquecida de profundidad emocional. Hasta cierto punto, apela a la ya conocida esencia romántica que hereda Martínez; sin embargo, el tipo de lectura propuesta margina el contexto en que fue producida la obra. La teoría que usó este trabajo sobre la relación historia-literatura y el propio contexto del Ecuador a finales del siglo XIX e inicios del XX permitieron entender con mayor profundidad la obra como un testimonio de la época, que aparte del mensaje político dilucida junto al

protagonista el panorama tan polarizado por la pugna entre conservadores y liberales. Por otra parte, tampoco se puede considerar una narración autobiográfica porque no existe una proyección del autor en su protagonista o en algún otro personaje. Es cierto que usa sus propias experiencias para construir la trama y los escenarios, pero esta práctica no es nada particular para un escritor, sin mencionar que, al carácter ficcional propio de una obra literaria, se le agrega la intencionalidad del mensaje político liberal. Cabe resaltar también que estudiar a fondo la transición del protagonista arrojó una mirada más amplia al contexto nacional que al contexto de Martínez, esto sin necesidad de recurrir al fenómeno migratorio, demostrando que es una parte elemental, mas no la totalidad de la obra.

El trabajo de Fernando Iturburu ([2007](#), 597) explora la sexualidad disidente del protagonista y su amigo Luciano, por esa razón, atribuye las cualidades físicas de Salvador a una feminidad escondida, mientras que de Luciano destaca su robustez y masculinidad. Este trabajo, a través de la categoría política que envuelve casi en su totalidad a la obra, encontró que la debilidad, palidez y cualquier otra característica de la misma naturaleza, Martínez la utiliza para resaltar en su protagonista la ideología política equivocada. Esto se observa con mayor claridad al revisar el contraste con un Salvador ya adaptado a las condiciones de la Costa, en donde adquiere habilidad para el campo y un carácter impetuoso para lidiar con los problemas. Las cualidades de Luciano podrían tener mayor avenencia con su ideología política liberal, pues la robustez es también mencionada en don Velásquez; ambos personajes se erigen como un ideal que ofrecen ayuda a Salvador y, de forma representativa, al pueblo ecuatoriano. La semilla de la duda que siembra Iturburu sobre la verdadera relación entre Salvador y Luciano no puede descartarse porque los prejuicios sociales de la época no permitían hablar abiertamente de sexualidades disidentes. Aun así, es difícil apoyar el punto del investigador porque la biografía de Luis A. Martínez no ofrece algún indicio de interés por escribir sobre el tema. Además, al ser esta su única novela, no existe el corpus necesario para un análisis más completo.

En su análisis, Flores y Zalamea ([2011](#), 45) sostienen que Martínez crea un reflejo exitoso de su realidad, de ese modo, las experiencias que atraviesa Salvador en la Costa son producto de precarias condiciones laborales en el trabajo relativas a la siembra y cosecha de cacao. Ahora bien, el enfoque de este trabajo que analiza detalladamente la transición

ideológica y la mira desde una perspectiva holística, permite ver las duras y crudas condiciones de trabajo de campo como parte del período de adaptación del serrano a un ambiente nuevo para él. Martínez establece a El Bejucal como un espacio de reparación y renovación para su protagonista; ahí, aunque sufre algunas penurias, logra desarrollar vínculos afectivos, y de la mano de una ideología política nueva para sí mismo, prospera en el ámbito económico. Otro punto cuestionable en el trabajo de Flores y Zalamea (56) es considerar que el liberalismo en la obra “llega y destruye la integridad de una sociedad marcada por costumbres y tradiciones”. Dicha afirmación es bastante desacertada, puesto que Martínez plantea el liberalismo como un camino de desarrollo y prosperidad para el protagonista y para la sociedad ecuatoriana. Si bien es un disruptor en las bases de la vieja sociedad de costumbres, este autor vende la revolución y la actividad económica cacaotera como necesaria para el progreso del país.

Respecto a Salvador, Flores y Zalamea (45) aseveran que se trata de una representación de la juventud clasemediera que busca únicamente el bienestar familiar. Sin embargo, este trabajo encontró que el joven quiteño representa a todo el pueblo ecuatoriano de la época por el contexto en que es producida y por la misma transición ideológica que estructura la trama. La producción y publicación de la novela se da en los primeros años del gobierno liberal, que se caracterizaron por la reforma en las bases ideológicas del pueblo; por tanto, el proponer este personaje y adecuarlo a un mensaje político, construye una representación o proyección del pueblo sobre este. Además, hay otros puntos que apoyan esta idea: está la referencia encontrada a la memoria social que conjura Salvador al recordar guerras pasadas, lo que hace eco a una identidad nacional; por otro lado, se encuentra también la paulatinidad de la transición del personaje que se acopla a la misma naturaleza del cambio en el pueblo, pues las reformas liberales no rindieron frutos duraderos hasta muchos años después de que el conflicto estallara.

Para finalizar, en uno de sus trabajos más recientes, Sinardet (2021, 27) advierte la dificultad para clasificar una novela como *A la Costa*; destaca varias corrientes literarias que dan vida a la obra a las que se añade la importancia el rubro histórico-político que se rescató al analizar el cambio en la ideología del protagonista. Más que un punto de discusión, se destaca la concomitancia en los esfuerzos por no perpetuar el encasillamiento de la obra al fenómeno migratorio, puesto que, si bien este es el soporte

de la trama, su estudio se vuelve limitado y tautológico. Asimismo, cabe destacar la importancia que tuvo el contexto del autor para el enriquecimiento del estudio, ya que se pudo obtener muestras de su escritura que reflejan experiencias propias. Hay dos puntos más de concordancia entre este análisis y el de Sinardet (27): el primero es que la muerte de Salvador compone la muerte de la vieja sociedad conservadora, ella lo denomina determinismo biológico por la falta de mecanismos de reproducción, una postura radical que este trabajo le ataña a la escritura política a favor de la ideología que defiende el autor; el segundo es el plano ideológico polarizado que habita el protagonista que, como se vio en este estudio, se vuelve rastreable a través de su discurso. Además, queda abierto el debate sobre el concepto más acertado en torno a la ideología cuya competencia es el concepto Bourdieuano de doxa.

Con relación a la convivencia entre serranos y costeños que incide en la transición de Salvador, Sinardet lo atribuye a arquetipos costumbristas propios de la naturaleza en la que habitan (27). Para este análisis no se puede hablar de arquetipos *per se* debido a la presencia de personajes costeños como Fajardo y don Velásquez que no pueden agruparse bajo un mismo manto identitario. Este espacio de convergencia cultural forma parte de la premisa antirregionalista de su autor, pues no hay solo muestras de comportamiento errático, también se forjan vínculos entre personajes que habitan ambas regiones y mezclan la idiosincrasia de cada uno para augurar las esperanzas en el idealismo de Martínez por un país que mejore de la mano de la política liberal.

## PARA CONCLUIR

El análisis de la representación de la transición ideológica y política del pueblo ecuatoriano en el protagonista de *A la Costa*, de Luis Alfredo Martínez, ha permitido comprobar una visión sobre Salvador Ramírez que involucra evolución en el personaje, tanto desde la ideología como desde su mecanismo de expresión. De esta manera, el autor puso en su protagonista su propio pensamiento liberal, las tensiones que tenía en relación con la Iglesia y el Estado y el cuestionamiento hacia el conservadurismo. A lo largo de toda la novela se puede ver una transición paulatina en la que Salvador pasa de ser conservador a una etapa de anarquismo, para final-

mente coronarse como liberal. Ahora bien, en cuanto a la representación del pueblo ecuatoriano en el personaje principal de la obra, esto se puede ver en distintos momentos de la construcción narrativa configurada desde los sucesos históricos y que a su vez consolidan una memoria colectiva que es social y política.

Sobre esto último, es posible entrever una visión liberal idealizada de Martínez que no corresponde con los efectos reales que surgieron a partir de las reformas alfaristas, puesto que estas se consolidaron años más tarde de la aparición de esta novela. En este punto vale recalcar que la visión del autor exponía al conservadurismo como el antagonista del progreso nacional, lo que puede verse reflejado en el discurso conservadurista que atravesó a su personaje en la primera parte de la novela.

En esta línea, se ha descrito el cambio ideológico de Salvador Ramírez por medio de su discurso; en otras palabras, mediante lo que dice y hace el personaje, de modo que se ve confluir su pensamiento político en sus acciones. En principio se puede observar un discurso propio del conservadurismo que se expresa desde la caracterización física de Salvador, que resulta débil y enfermiza. Esto incluye una crítica hacia la educación que proviene de una relación entre Estado e Iglesia y hacia la actitud sumisa frente a las órdenes que le dan sus padres y que involucran el control total de su persona, incluso de las amistades que tiene, como lo sería su amigo Luciano.

Siguiendo de cerca su transición ideológica se puede ver que Salvador llega a un punto de quiebre en su relación con el conservadurismo, por lo que pasa por un período breve de anarquía, antes de cruzar el umbral del pensamiento liberal. En esta etapa de anarquismo, el protagonista adquiere una naturaleza rebelde donde despotrica de la ideología que le inculcaron desde la niñez y de sus representantes y que emerge de las vivencias de la guerra. En este punto, se ve abierta la discusión de esta nueva perspectiva del personaje en la que se da el fenómeno de la doxa Bourdieuana, de modo que internaliza el anarquismo que está brotando de sí.

La transición se completa cuando Salvador se entrega al discurso liberal de la época y que está relacionado, a su vez, con su lugar en la hacienda El Bejucal. El contexto histórico del Ecuador a finales del siglo XIX y principios del XX no solo rodea y construye la historia de *A la Costa*, también se ve encarnado, dentro del aspecto ideológico-político, en el personaje. Asimismo, esta parte de la novela se ve totalmente eclipsada por

el pensamiento de Martínez que se encamina a defender los cambios del nuevo gobierno. ☈

## **Lista de referencias**

- Acosta, Luis. 2005. “Literatura e historia: la historia en la literatura”. *Revista de Filología Alemana*, 13: 63-88. <https://www.redalyc.org/pdf/3218/321827597004.pdf>.
- Albornoz, Martín. 2012. “Pablo Ansolabehere, Literatura y anarquismo en Argentina (1878-1919)”. *Prismas* 16 (1): 282-5. <http://www.scielo.org.ar/pdf/prismas/v16n1/v16n1a21.pdf>.
- Álvarez Velasco, Soledad. 2008. “Positivismo para la evolución. Un análisis comparativo de la producción intelectual en México y Ecuador entre 1900-1920”. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 3 (6): 107-30. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211015582007>.
- Ayala Mora, Enrique. 2008. *Resumen de Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bajtín, Mijaíl. 1999. *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Biset, Emmanuel. 2010. “Historicidad y política”. En *El tiempo, la política y la historia*, editado por Paula Hunziker y Julia Smola. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Bossano, Luis. 1930. *Apuntes acerca del regionalismo en el Ecuador*. Quito: Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo.
- Bourdieu, Pierre, y Terry Eagleton. 1991. “Doxa y vida ordinaria: una entrevisita”. *New left review*: 295-308. <https://newleftreview.es/issues/0/articles/terry-eagleton-pierre-bourdieu-doxa-y-vida-ordinaria.pdf>.
- Bremer, Thomas. 1986. “Historia social de la literatura e intertextualidad. Funciones de la lectura en novelas latinoamericanas del siglo XIX (El caso del libro en el libro)”. *Revista de Crítica Latinoamericana* 12 (24): 31-49. <https://doi.org/10.2307/4530271>.
- Clark, Kim. 2005. “Feminismos estéticos y antiestéticos en el Ecuador de principios del siglo XX: Un análisis de género y generaciones”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 22: 85-105. <https://repository.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1757/1/RP-22-ES-Clark.pdf>.
- Coronel, Valeria. 2022. *La última guerra del Siglo de las Luces. Revolución Liberal y republicanismo popular en Ecuador*. Quito: FLACSO.
- Espinosa, Carlos, y Cristóbal Aljovín de Losada. 2015. “Conceptos clave del conservadurismo en Ecuador, 1875-1900”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 42 (1): 179-212. <https://doi.org/10.15446/achsc.v42n1.51350>.

- Fernández-Prieto, Celia. 1996. “Poética de la novela histórica como género literario”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 5: 185-202. <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/download/33072/24957>.
- Ferretti, Federico. 2009. “La Comuna de París y los orígenes del pensamiento anarquista: la experiencia de los hermanos Reclus”. *Germinal. Revista de Estudios Libertarios* 8: 3-42. <https://hal.science/hal-00614917>.
- Flores, Ruth, y Olimpia Zalamea. 2011. “Paralelismo y contrastes de lo social en las obras: *A la Costa* de Luis A. Martínez y ‘U.S.A que te usa’ de Raúl Pérez Torres”. Tesis de grado. Universidad de Cuenca. 2011. <https://vufind.ucuenca.edu.ec/vufind/Record/91825/Details>.
- Hobsbawm, Eric. 1991. “De la historia social a la historia de la sociedad”. *Historia Social* 10: 5-25. <https://www.jstor.org/stable/40340272>.
- Iturburu, Fernando. 2007. “Heterosexualidad y diferencias generacionales en la literatura ecuatoriana”. *Revista Iberoamericana* 73 (220): 595-613. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5346>.
- Jitrik, Noe. 1985. “Literatura y política en el imaginario social”. *Discurso. Cuadernos de Teoría y Análisis* 2 (6): 47-68. <http://132.248.82.60/handle/IIS/5428>.
- Landázuri, Andrés. 2018. “Imaginación, historia y utopía en la narrativa ecuatoriana de inicios del siglo XX: tres novelas de Manuel Gallegos Naranjo”. *Revista literaria de creación y crítica* 1 (2): 59-77. [https://piedepagina.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/9/2019/02/V01E01\\_CRI04.pdf](https://piedepagina.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/9/2019/02/V01E01_CRI04.pdf).
- Larco, Carolina. 2008. “Del olvido a la memoria de la impunidad de la masacre de 1912 a través de *La hoguera bárbara*”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* 24: 225-38. <https://revistas.usb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/748>.
- Ledezma Meneses, Gerson, y Amanda Ledezma Meneses. 2017. “Eloy Alfaro y las reformas liberales. Género y colonialidad del poder en la fiesta del I Centenario de la Independencia del Ecuador, 1909”. *Revista Neiba* 6 (1): 1-18. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/neiba/article/viewFile/35231/24922>.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2005. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós.
- Lida, Clara E. 1970. “Literatura anarquista y anarquismo literario”. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 19 (2): 360-81. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v19i2.424>.
- Lillo, Alejandro. 2017. “La literatura de ficción como fuente histórica”. *Studia Histórica. Historia Contemporánea* 35: 267-88. <https://www.torrossa.com/gs/resourceProxy?an=4328430&publisher=FZ5922>.
- Losada, Alejandro. 1986. “La Historia Social de la Literatura Latinoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12 (24): 21-9. <https://doi.org/10.2307/4530270>.

- Lozano Zahonero, María. 2004. “Guerra, terrorismo e ideología en los Diccionarios de la Real Academia Española”. Ponencia presentada en el XXII Congreso Escritura y Conflicto. Catania.
- Martínez, Luis A. 2010. *A la Costa*. Madrid: SIGMA Editores.
- Mata Induráin, Carlos. 1996. “La teoría de Amado Alonso sobre la novela histórica”. *Pregón Siglo XXI* 4 (8): 36-9. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/18316>.
- Moncayo, Paco. 2023. “Ecuador a inicios del siglo XX”. *Revista Academia de Guerra del Ejército Ecuatoriano* 16 (1): 33-42. <https://doi.org/10.24133/AGE.VOL16.N01.2023.02>.
- Núñez Sánchez, Jorge. 2012. “Eloy Alfaro de la Inmolación a la Gloria”. *La Técnica: Revista de las Agrociencias* 7: 18-22. <https://revistas.utm.edu.ec/index.php/latecnica/article/download/617/687>.
- Peris Blanes, Jaume. 2009. “La policrítica de Cortázar. La autonomía de la literatura entre las exigencias de la Revolución”. *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica* 12: 89-105. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3149354.pdf>.
- Pilca, Patricio. 2018. “Dos momentos en la literatura ecuatoriana: lo nacional-popular desde lo literario”. *Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 7 (65): 50-63. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496461433002>.
- Rocha, Susan. 2017. “Luis A. Martínez”. *La Revista. Lecturas-Reflexiones-Asombros* 1: 145-64. <http://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/LARE-VISTA/article/view/165>.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. 2016. “La receta” como literatura del progreso: la primera novela de anticipación científica de Ecuador. *Alambique*. *Revista académica de ciencia ficción y fantasía* 4 (1): 1-17. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.4.1.4>.
- Salazar Mejía, Nécker. 2014. “Mario Vargas Llosa entre la política y la literatura”. *Letras* 85 (122): 271-80. <https://doi.org/10.30920/lettras.85.122.9>.
- Sánchez Usanos, David. 2022. “La literatura como ideología. Vanguardia, autonomía y fracaso en *Una habitación propia* de Virginia Woolf”. *Bajo palabra* 31: 21-48. <https://doi.org/10.15366/bp2022.31.001>.
- Sarlot, Beatriz. 1991. “Literatura e historia”. *Boletín de Historia Social Europea* 3: 25-36. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2418/pr.2418.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2418/pr.2418.pdf).
- Sinardet, Emmanuelle. 1998. “*A la Costa* de Luis A. Martínez: ¿La defensa de un proyecto liberal para Ecuador?”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines* 27 (2): 285-307. <https://www.redalyc.org/pdf/126/12627205.pdf>.
- . 2021. “La geografía cultural de Luis A. Martínez: espacios e identidad”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* 49: 25-40. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/2771>.
- Toquica, Constanza. 2000. “¿Historia literaria o literatura histórica? Entrevista con Antonio Rubial García”. *Fronteras de la Historia* 5: 121-44. <https://doi.org/10.22380/20274688.720>.

- Van Dijk, Teun. 2005a. “Ideología y análisis del discurso”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 10 (29): 9-36. <https://www.redalyc.org/pdf/279/27910292.pdf>.
- . 2005b. “Política, ideología y discurso”. *Quórum Académico* 2 (2): 15-47. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3995803.pdf>.
- Verón, Eliseo. 1971. “Ideología y comunicación de masas: La semantización de la violencia política”. *Lenguaje y comunicación social*: 133-91.
- Villanueva Fernández, Neftalí, y Manuel Almagro Holgado. 2022. “Ideología, polarización afectiva y análisis del discurso”. *Bajo palabra* 31: 173-204. <https://doi.org/10.15366/bp2022.31.008>.
- White, Hayden. 2003. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.

#### DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Grover León Camacas e Isis Fiorella Córdova Moscoso contribuyeron en la conceptualización, investigación, redacción, revisión y edición del artículo.

#### DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

Los autores declaran no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

---

D E   L A   E S C E N A

*contemporánea*



**Cartografías del *cyborgcrip*  
y la geopolítica del imperio  
de la mirada en América Latina**

*Cartographies of the Cyborgcrip and the Geopolitics  
of the Empire of the Gaze in Latin America*

**WILMER MIRANDA CARVAJAL**

Universidad Estatal de Bolívar

Guaranda, Ecuador

wilmerueb07@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-4220-793X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.9>

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2025

Fecha de revisión: 14 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2025

Fecha de publicación: 1 de enero de 2026

Licencia Creative Commons



## **RESUMEN**

Este artículo analiza cómo las personas ciegas —en Ecuador, México y Chile— reconfiguramos nuestra autonomía frente al imperio de la mirada a través de prácticas de existencia y reexistencia mediadas por la tecnología. La metodología de trabajo apuesta por una autoetnografía dialogal, que prioriza el conocimiento situado y la resonancia narrativa entre participantes que hacemos parte de un grupo focal vía plataforma Zoom. Los resultados señalan la emergencia del *cyborgcrip* y del *access-making* como experiencia situada en un ecosistema de innovación asimétrica, la persistencia de exclusiones de diseño que obligan a “traducir” interfaces visuales con costos de tiempo y energía no reconocidos por patrones hegemónicos visuales. A la vez, resalta la puesta en escena de redes comunitarias mediadas por tecnología como soporte para una autonomía asistida. Concluimos con la propuesta de una gobernanza basada en el principio de accesibilidad universal que codiseñe con usuarios, considere tiempos no normativos y que, en clave decolonial, apueste por interdependencias que habiliten vidas en común más justas para todos.

**PALABRAS CLAVE:** no visualidad, accesibilidad universal, autoetnografía dialogal, epistemología situada, interdependencia, tecnociencia *crip*.

## **ABSTRACT**

This article analyzes how blind people —in Ecuador, Mexico, and Chile— reconfigure our autonomy in relation to the “empire of the gaze” through existence and re-existence practices mediated by technology. The methodology relies on a dialogical autoethnography, which prioritizes situated knowledge and narrative resonance among participants who are part of a focus group via the Zoom platform. The results highlight the emergence of the cyborg crip and access-making as expertise situated within an ecosystem of asymmetric innovation, as well as the persistence of design exclusions that force the “translation” of visual interfaces at the cost of time and energy unrecognized by hegemonic visual norms. At the same time, the study underscores the staging of technology-mediated community networks as support for assisted autonomy. We conclude with a proposal for governance based on the principle of universal accessibility that co-designs with users, accounts for non-normative timeframes, and, from a decolonial perspective, fosters interdependencies that enable more just communal lives for all.

**KEYWORDS:** non-visuality, universal accessibility, dialogical autoethnography, situated epistemology, interdependence, crip technoscience.

CUANDO HABLAMOS DEL imperio de la mirada, se trata de criticar un orden sensorial hegemónico que define la visión como medida de la realidad. El ojo como prueba de verdad diseña tecnologías pensadas en formas estandarizadas de interacción mediante gestos visuales como apuntar, arrastrar y soltar, seleccionar, sombrear: todas formas de interacción legitimadas por la visualidad hegemónica. En diálogo con no videntes de Ecu-

dor, México y Chile, este artículo examina cómo los lectores de pantalla, *apps* de navegación y reconocimiento de objetos median la percepción y reconfiguran el entorno. La autonomía que habilitan no es solo funcional, también es epistemológica porque permite construir mapas mentales y narrativas espaciales que desafían la dependencia de descripciones ajenas ([Martínez Castillo et al. 2022](#)). Desde un enfoque autoetnográfico y dialógico, el objetivo es analizar las prácticas de existencia y reexistencia que emergen del uso cotidiano de estas tecnologías, entendidas como formas de resistencia epistémica más allá de su rendimiento instrumental. En lugar de preguntarnos qué tan bien nos permiten estas tecnologías asimilarnos a un mundo visual, buscamos comprender cómo nuestras prácticas de reapropiación y *hacking* cotidiano constituyen una forma de producir conocimiento, cultura y nuevos modos de habitar el espacio desde una corporalidad distinta.

## MATERIALIDAD POLÍTICA DE LA TECNOLOGÍA

Para analizar la relación entre mi experiencia vivida de la ceguera y los artefactos que median mi existencia, recurro a la posfenomenología del filósofo neerlandés Peter Verbeek ([2005](#)), quien entiende la tecnología como herramienta de mediación con el mundo, que influye en la percepción, interpretación y acción con la realidad. Esta teoría me lleva a pensar cómo la tecnología se convierte en mediadora activa para las personas que vivimos la no visualidad. Así, el lector de pantalla que utilizo para escribir estas líneas no es un simple transmisor de información: es un mediador hermenéutico que traduce el universo digital visual en información audible. Sin embargo, esta mediación no es un acto de traducción sin fricción alguna, sino una negociación constante con interfaces que a menudo no fueron diseñadas para mi corporalidad. Mi experiencia cotidiana revela exclusiones que hoy operan a través de estos modelos: desde *captchas* visuales hasta interfaces enteras que no resultan navegables con lectores de pantalla, pasando por información gráfica difícil de entender. La literatura sobre justicia algorítmica, como advierten Safiya Noble ([2018](#)) y Ruha Benjamin ([2019](#)), demuestran que la tecnología reproduce jerarquías al tomar al usuario estándar para diseñar sus productos y las formas de ser

y estar en el universo digital: blanco, masculino y, añadiría, sin diversidad funcional, como la única representación válida de un usuario de tecnología. La mediación, entonces, se revela como un campo de poder donde el problema no es abstracto, sino que reside en quién define estas mediaciones, con qué datos y bajo qué responsabilidades.

Esta comprensión política de la mediación se complementa con la “teoría del actor-red” de Bruno Latour (2008), que bajo el principio de simetría generalizada considera a los sujetos humanos y a los artefactos no humanos como “actantes” o actores con capacidad para incidir en el funcionamiento de una red. La autonomía o la exclusión emergen del ensamblaje híbrido que se teje entre mis habilidades, el *software*, el código de una página web y las prácticas sociales. La fragilidad de esta red se manifiesta de forma abrupta cuando, por ejemplo, la nueva versión de una *app* rompe sin aviso los atajos y flujos de trabajo que, con esfuerzo, una persona ciega construye: desestabiliza la autonomía de un momento a otro.

Por ello, mis reexistencias y las de otros compañeros ciegos no son actos de una voluntad individual. Implican una negociación constante para mantener la estabilidad de esa red. Esto conlleva una doble exigencia: primero, la demanda de equivalencias funcionales que se adapten a las diferentes corporalidades y no terminen por convertirse en experiencias incompletas para quienes usamos tecnologías de asistencia. Un claro ejemplo de este doble estándar lo encontramos en las descripciones automáticas de imágenes en redes sociales, que en más de una ocasión no resultan útiles para el usuario ciego. En segunda instancia, se hace indispensable formular una gobernanza basada en principios de accesibilidad universal que reconozca y proteja los flujos de trabajo que hemos creado las personas con cuerpos no normativos, legitimando nuestras formas de ser y estar también en el espacio digital.

Los estudios críticos de la discapacidad han ampliado el modelo social al explorar cómo el diseño físico y digital produce o limita la autonomía. La inaccesibilidad, como plantea Titchkosky (2011), no es solo un obstáculo material, sino una pedagogía simbólica que sitúa a ciertos cuerpos en la periferia. Desde Hendren (2020), el “desajuste” muestra que las dificultades residen en entornos físicos y digitales concebidos con presunciones homogéneas, en donde la reexistencia como reapropiación expone la falsa neutralidad del diseño, que genera conocimiento crítico. En ese marco surge la *Crip Technoscience* (Hamraie y Fritsch 2019), que

valora el conocimiento situado y el *access-making*, y legitima prácticas de *hacking* como experticia y activismo. De este hacer emerge el *cyborgcrip* ([Kafer 2013](#)): una identidad política forjada en la fusión necesaria de las capacidades humanas con tecnologías.

La teoría *crip* también cuestiona la cronomatatividad productivista que impone ritmos de *immediatz* para todos ([Kafer 2013](#)), invisibilizando las temporalidades diversas ([Samuels y Freeman 2021](#)). Acceder a la información con un lector de pantalla implica una temporalidad secuencial y hermenéutica; firmar un PDF inaccesible fractura el flujo laboral, por poner dos ejemplos. Este trabajo busca visibilizar esa labor temporal y el gasto energético para alcanzar equivalencias funcionales e impulsar una justicia temporal: redefinir ajustes razonables y métricas de desempeño y diseñar espacios que se adapten a la pluralidad de nuestros cuerpos.

## TEJIDO SOCIAL Y VIDA MANCOMUNADA

Mi posicionamiento epistemológico y ético se fundamenta en una crítica radical al mito liberal de una independencia total. Este ideal de un sujeto autónomo, autosuficiente y sin ataduras no es solo una ficción, sino el pilar de un orden social y productivo que patologiza la vulnerabilidad y enmarca la discapacidad como un estado de dependencia deficitaria. Frente a ello, y en diálogo con la filósofa Marina Garcés ([2017](#)), reivindico la interdependencia no como una forma de tutela, sino como el reconocimiento de una vulnerabilidad ontológica compartida que debería organizar nuestras responsabilidades y derechos. La experiencia de la discapacidad, en este sentido, no revela una carencia, sino que hace visible una verdad universal: nadie existe sin soportes. La diferencia crucial, y el nudo del problema, reside en quién controla esos soportes, cómo se distribuyen y qué cuerpos son condicionados a una precariedad forzada.

Desde esta comprensión de la interdependencia, concibo el tejido social como la “continuación de los cuerpos en un mundo común” ([Garcés 2017](#)): nuestra corporalidad no termina en la piel, sino que se extiende a través de las relaciones y los artefactos que nos sostienen; allí donde no llega mi mano, llega la de otro; lo que yo no percibo con la vista, otro lo advierte y me lo cuenta. A su vez, este horizonte me permite reformular la autonomía, alejándome del ideal solitario, para proponer una autonomía

asistida. No se trata de una contradicción, sino de la verdadera autonomía en la práctica, como la facultad de agenciar, elegir y tejer una red de apoyos humanos y no humanos.

Finalmente, en clave decolonial y siguiendo a Arturo Escobar ([2020](#)), entiendo esta lucha como un proyecto de reexistencia. No se trata simplemente de buscar la inclusión en un mundo dado, un mundo diseñado por y para el imperio de la mirada, sino procurar la construcción de un proyecto más radical: el de usar nuestras sensibilidades, nuestras tecnologías y nuestras redes de apoyo para abrir otras posibilidades en los mapas donde la visualidad manda, construyendo así, desde los márgenes, mundos más interdependientes y, por tanto, más justos.

La relación entre tecnología y discapacidad es algo que debe intentar comprenderse antes que medirse, por lo que este trabajo se enmarca en un enfoque cualitativo. El método elegido es una autoetnografía dialogal, que elegí no como una preferencia instrumental, sino más bien como una postura epistemológica y ética. Como investigador ciego, mi propia experiencia vivida de la no visualidad y mi interacción constante con la tecnología constituyen el germen de este estudio; en tanto que lo dialogal del método se alcanzó mediante la técnica de grupo focal. Esta herramienta facilita la emergencia de narrativas colectivas, permite que las experiencias de un participante resuenen y se refracten en las de otros ([Flick 2013](#)), genera un espacio de confianza para la reflexión conjunta sobre temas sensibles como la autonomía, la dependencia tecnológica y la confrontación con el visualcentrismo.

El 4 de mayo de 2025 realizamos el encuentro con una duración de tres horas, vía plataforma Zoom, para facilitar la participación de compañeros que viven en diferentes ciudades del Ecuador, así como de personas ciegas residentes en Chile y México. El guion de preguntas se diseñó de manera semiestructurada para permitir una exploración profunda de la relación personal y profesional que tenemos con la tecnología, las estrategias sensoriales que desarrollamos y sobre todo nuestras percepciones de la materialización del imperio de la mirada en sus respectivos contextos.

El grupo focal se conformó con compañeros y compañeras con las que comparto distintos tramos de mi propia vida como persona ciega. Esta cercanía construida a lo largo de los años sirvió para fomentar un diálogo íntimo y honesto en torno a las alegrías y frustraciones que nos ha dado la tecnología y su papel en la construcción de nuestra autonomía. Participa-

ron: Stephany Molina, docente de inglés; Ronald Jaramillo, abogado mchaleño que trabaja telemáticamente desde República Dominicana; Luis Cueva, pionero de las tiflobibliotecas en Ecuador; Andrea Jiménez, investigadora independiente enfocada en el uso crítico de la IA en la academia; Jorge Ollarzo, periodista chileno y usuario asiduo de herramientas de inteligencia artificial; el mexicano Alejandro Castro, docente universitario y experto en el *software* matemático EDICO; e Isabel Betancourth, quien trabaja en la adaptación de textos académicos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Las experiencias con la tecnología que compartimos no emergen en el vacío, sino que provienen de una larga historia de exclusión sensorial desde antes de la era digital. En esta genealogía de la exclusión, es inevitable mencionar la vida del francés Louis Braille (1809-1852), inventor del sistema Braille, un tipo de escritura táctil que procura otras formas de acceder a la información sin la prevalencia de lo visual. Esto desde una lectura epistémica significa un movimiento decolonial en toda regla, pues deconstruye la concepción de la mirada como único canal de aprendizaje y alfabetización, creando un código adecuado a la corporalidad de las personas ciegas, una forma de reexistencia que hasta la actualidad resulta funcional para nuestro colectivo.

La pedagogía de la exclusión, tal como lo plantea Titchkosky (2011), implica que las personas con discapacidad históricamente hemos accedido desde un lugar periférico a la producción de conocimiento y cultura. En ese sentido, Isabel rememora cómo durante las clases de computación en el laboratorio de su escuela, la docente desconocía metodologías no visuales para su enseñanza y la dejaba “sin hacer nada”. En la primera década del presente siglo todavía los entornos educativos refuerzan barreras simbólicas y materiales, que se interiorizan en personas con discapacidad y reducen su capacidad de agencia social. Sin embargo, entre 2018-2019 inicia el trabajo en la formulación de guías oficiales del Ministerio de Educación ecuatoriano: una pedagogía basada en los principios de diseño universal de aprendizaje (DUA), que otorga mayor protagonismo a la tecnología como herramienta de asistencia pedagógica y una cierta legitimidad a la diversidad estudiantil que ha poblado las aulas ecuatorianas desde siempre.

En sus años escolares, a finales de la década de los 90, Isabel dependía de su madre para leer libros y apuntes de clase. Su padre le trazaba

líneas fosforescentes en los cuadernos para que Isabel, con su baja visión, se orientara en los ejercicios de caligrafía. A diferencia de Isabel, mis apuntes fueron en braille, generalmente en hojas de revistas impresas o en guías telefónicas al más puro estilo de los estudiantes ciegos cubanos en la época de la Revolución. Aprendí el braille en la década de los 90 en el Instituto Mariana de Jesús en Quito, pero esa forma de escritura no era entendible para mis compañeros ni para mis profesores cuando cursaba el bachillerato en Guaranda. El colegio donde estudié fue una institución regular, ni la ley ni la academia hablaban en aquel entonces de adaptaciones curriculares. El braille fue la única forma para tomar apuntes. La herramienta más tecnológica con la que contaba fue una calculadora parlante de operaciones básicas, que utilizaba solamente en casa para no incomodar con su ruido, pues no había forma de adaptar audífonos; una máquina de escribir que se convirtió en el primer mediador para hacerme entender con los videntes. La máquina solo me permitía producir contenido visual, no leerlo ni estudiarlo. Estos acontecimientos evidencian una interdependencia impuesta, cuando la sociedad todavía no pensaba en infraestructuras accesibles.

Jorge, al iniciar la carrera de periodismo en 1994, enfrentó barreras cognitivas de sus profesores universitarios, quienes dudaban de su capacidad para ejercer la profesión sin visión. Esto lo obligó a “ingenierarse” formas de aprendizaje en el ámbito académico” mediante el autoaprendizaje. Estas experiencias configuran los inicios de nuestro contacto con la tecnología, tensionando la herencia de un imperio de la mirada que codifica el conocimiento y el acceso a la cultura desde la prerrogativa visual, invisibilizando la riqueza de otras corporalidades.

La llegada de los lectores de pantalla a América Latina, que particularmente considero como la segunda revolución después del braille, configuró una transformación radical en nuestra capacidad de agencia. Sin embargo, su distribución y acceso desigual revelan la persistencia de la colonialidad del poder y el saber, porque las soluciones tecnológicas se gestan en centros hegemónicos y tardan años en permear a los denominados países de la periferia. El relato del mayor Luis Cueva ilustra este patrón: su primer contacto con JAWS 3.5, en inglés, fue un “auténtico salvavidas”, pero su autonomía surgió al viajar a Estados Unidos y encontrar la versión 3.7 con sintetizador de voz en español. Esta experiencia expone la brecha de acceso y el flujo asimétrico de la innovación en países de América Latina. Mi familiarización con la tecnología fue en 2004, época de

formación universitaria, donde se produjo el milagro de encontrarme con una computadora que hable. Esto ocurrió en el contexto de la iniciativa de Luis Cuevas, quien impulsó la primera tiflobiblioteca en el Ecuador, perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Ejército (ESPE), ubicada en el Valle de los Chillos en Quito ([La Hora 2002](#)): un espacio con obras literarias en audio, en casetes de cuatro pistas y computadoras equipadas con las primeras versiones de lectores de pantalla. El mayor Cuevas comprendió rápidamente que el acceso a la tecnología pasa por una red de soportes que incluyen capacitación, herramientas tecnológicas y material adaptado, por lo que en la propia biblioteca se dictaron formaciones sobre lectores de pantalla para personas ciegas provenientes de distintos rincones del país. Se entregaron manuales en braille y se donó computadoras con el lector de pantalla conectado con otras bibliotecas del Ecuador.

De hecho, Isabel afirma que su primer encuentro con el lector de pantalla también fue gracias a las jornadas de formación del mayor Cuevas, a propósito de un manual con comandos de JAWS que, debido a su extensión, “parecía una biblia [...] teníamos miedo de tocar el computador porque pensábamos que se podía romper algo”, añade entre risas. Paradójicamente, una de las labores que desempeña en la actualidad es enseñar precisamente a otras personas el uso de herramientas tecnológicas con las cuales puedan acceder a información académica. Este temor inicial de Isabel, causado por la desproporcionada complejidad del manual para JAWS, son pruebas fehacientes de la naturaleza no neutral de la tecnología ([Verbeek 2005](#)). La mediación tecnológica de la que nos habla Verbeek, en el caso de las personas ciegas, es hermenéutica porque a menudo empleamos herramientas tecnológicas para traducir el universo visual a códigos adaptados a nuestra corporalidad. Estas formas de adaptación no están libres de fricciones: exigen una familiarización constante con interfaces que, a menudo, fueron diseñadas para usuarios estándar, sin considerar la diversidad de cuerpos e historias que habitan el mundo.

La posterior irrupción de NVDA (Non Visual Desktop Access), un lector de pantalla de código abierto —a criterio de Ronald y Stephany, pertenecientes a una generación más joven—, representa una democratización parcial y ofrece una alternativa a las costosas licencias de JAWS. Tal y como mencionan en el grupo focal, gracias al internet el acceso a información, paulatinamente, se democratiza y lentamente se cumple con parámetros de diseño universal. Un ejemplo de lo afirmado es que, actualmente, todos

los *Smartphone* cuentan con un lector de pantalla integrado. Esta democratización del *software*, no necesariamente del *hardware*, impulsa la creación de comunidades de personas ciegas conectadas alrededor del mundo a las cuales acuden generalmente los jóvenes para familiarizarse con una nueva herramienta tecnológica. Ronald menciona que a NVDA llegó tras el consejo de un amigo cercano, y Stephany, quien se autodenomina una “entusiasta de la tecnología”, se encuentra muy activa en estos grupos que a menudo se organizan por WhatsApp o correo electrónico. De este modo, se evidencia que la adopción de tecnologías dentro del colectivo de personas ciegas, incluidas aquellas que no son pagadas, sigue enmarcada en una experiencia principalmente de autoaprendizaje e ingenio frente a la falta de apoyos institucionales.

Estas formas de tejer redes de accesibilidad me hace pensar en la identidad del *cyborgcrip* propuesto por Kafer (2013). Esta surge a partir de una reappropriación del planteamiento de Dona Hareway, que emerge de una fusión necesaria de las personas con discapacidad con la tecnología. Esta fusión sucede en medio de una lucha constante por el poder, en la que el acceso, el diseño y la formación están condicionados por fuerzas geopolíticas y económicas que perpetúan las jerarquías sensoriales y materiales. La identidad *cyborgcrip* se sostiene en redes de aprendizaje entre pares, en bricolajes domésticos que reducen costos y en usos profesionales que demuestran la adquisición de competencias mientras desnudan la asimetría del diseño y la política.

## EL COSTO OCULTO DE LA EQUIVALENCIA FUNCIONAL

El imperio de la mirada no solo diseña espacios, sino que impone una cronomodernidad (Kafer 2013) que marginaliza nuestros cuerpos. La temporalidad hegemónica, lineal y acelerada asume la inmediatez del procesamiento visual, invisibilizando la labor temporal y el gasto energético (Samuels y Freeman 2021) que una persona ciega invierte para alcanzar equivalencias funcionales. En esa línea, Andrea cuenta sobre su inicial resistencia a la ofimática en su etapa de colegio. Ella, al igual que varios de mis compañeros convocados aquel domingo, ingenió distintas formas alternativas de aprender constantemente: “Siempre decía con orgullo que

yo era la maestra de mis profesores, pues no era raro que se acercaran y me preguntaran cómo debían trabajar conmigo. Hoy pienso en una niña de quince años dirigiendo su propio péñum educativo y creo que fue una irresponsabilidad tremenda del sistema”, reflexiona Andrea. “Por eso cuando tuve que aprender ofimática me negué. Era algo a lo que nunca antes me había enfrentado y me parecía demasiado difícil para una persona ciega”, añade.

Hemos tenido que vivir la carga cognitiva y emocional que implica asumir la obligatoriedad de comprender y adaptarse a un mundo que pocas veces se adapta a nosotros, como afirma Ronald. La profesora de Andrea, para lograr involucrarla, evidenció una estrategia pedagógica de esfuerzo extra de voluntad individual: “Con mi profe nos pasábamos tardes enteras, fuera del horario de clase, pasando a braille todos los comandos de Office que luego me tenía que memorizar”.

Esta inversión temporal se hace palpable en las prácticas de *access-making* o un hacer accesible algo que inicialmente no lo es. Un concepto sistematizado por Hamraie y Fritsch en 2019, pero que los ciegos hemos practicado desde siempre, pues Latinoamérica —conocida por no ser un polo importante de innovación tecnológica— también tiene unas brechas de acceso muy marcadas que nos obligan a tirar del ingenio. Nuestras prácticas de *hacking* y reappropriación, reconocidas por la *technoscienzia crip* (Hamraie y Fritsch 2019) como formas de activismo, deben ser analizadas también desde una perspectiva de economía política. El *access-making* no siempre es un pasatiempo en el que nos recreamos. Es un trabajo no remunerado que realizamos para compensar las fallas de un sistema de producción capitalista que nos ignora.

Otro ejemplo de *access-making* lo comenta Stephany: “Como no puedo ver si la papa ya está lista, cocino por tiempo: para un locro pongo las papas diez minutos y, al final, las hojas verdes tres minutos. Le digo: “Alexa, configura un temporizador de diez minutos y listo”. En esta misma línea, las marquitas con papel contact que puso en la freidora de aire son una ingeniosa forma de adaptación, en este tiempo que la tendencia es colocar pantallas táctiles en todo tipo de electrodomésticos.

Por otro lado, Isabel en su rol de referencista educativa tiene como labor adaptar textos académicos, haciendo efectivo entre los estudiantes el derecho a la justicia temporal. Para su trabajo se apoya en una batería de herramientas tecnológicas como *chatbots* de inteligencia artificial y OCR

para describir cuadros y gráficos, además de organizar notas al pie de página en PDF inaccesibles. Se trata de una labor de navegación e interpretación que para un vidente es instantánea, pero para una persona ciega significa verdaderas barreras de acceso.

Esta tarea de construir puentes sensoriales donde el imperio de la mirada ha erigido barreras es un trabajo experto que exige una inversión de tiempo y energía cognitiva, raramente reconocida como tal. En Ecuador, son pocas las universidades que cuentan con personal adecuado para atender las necesidades de acceso a la información para estudiantes con alguna discapacidad, pues la digitalización de los textos no es útil únicamente para personas ciegas, sino que mejora el acceso para personas con discapacidades motrices, y en general en procesos de educación a distancia o en línea, lo cual demuestra que la accesibilidad beneficia a todos. A nivel personal, he optado desde mis años de universidad por delegar la formalidad visual de mis trabajos académicos a una editora, una estrategia consciente para ahorrar tiempo y sentirme más feliz. Un ejercicio de justicia temporal que me ha permitido concentrar mi energía en el fondo o contenido de mis investigaciones.

Nuestras temporalidades *crip*, ya sea acelerando un lector de pantalla o ralentizando un proceso, no son desviaciones, sino reivindicaciones de otros ritmos vitales que el imperio de la mirada se niega a reconocer. También es una exigencia ética hacia instituciones y diseños que consideran que la temporalidad se vive de la misma manera. Para nosotros el tiempo posee una representación distinta que obedece no solamente a la existencia o falta de accesibilidad, pues tal y como hemos visto a lo largo de este trabajo (inclusive con la mediación de herramientas tecnológicas) nuestras temporalidades pueden ser distintas, y esas formas de ralentización del tiempo tensionan constantemente con el régimen visual. En ese sentido, las temporalidades *crip*, según Alison Kafer, no piden indulgencia sino marcos académicos, laborales o técnicos capaces de reconocer estas temporalidades al considerar pausas o aceleraciones sin etiquetarlas como un déficit. Al afirmar estos ritmos, lo que se disputa no es solo cómo se hace algo, sino también qué se considera valioso. En este caso, el tiempo y esfuerzo extra que muchas veces se requiere para alcanzar una equivalencia funcional.

En otro orden de cosas, la dinámica quizá más sutil, pero no por ello menos perniciosa del imperio de la mirada, se manifiesta en la parado-

ja del *supercrip* (Kafer 2013). En palabras de Jorge, a menudo lo que se percibe como “admiración social” termina por distanciarnos de las demás personas. Al preguntarle por la percepción de las personas sin discapacidad frente a su dominio de la tecnología, Jorge menciona que es común que lo vean “casi como un superdotado, casi un extraterrestre”. Stephany reconoce el asombro con el que la miran al usar su teléfono, y confiesa que se siente incómoda con este exceso de atención. Lejos de ser halagos, se trata de mecanismos de defensa del capacitismo. La sociedad normovisual, incapaz de integrar nuestra competencia sin cuestionar su propia hegemonía, nos relega a una categoría excepcional, un “milagro inspirador” que, como señala Stella Young, degenera en el *inspiration porn*, o porno inspiracional, para referirse a las prácticas o actitudes que nos reducen a objetos edificantes cuya función es provocar gratitud o admiración ajena.

Nuestra competencia con la tecnología únicamente resulta extraordinaria porque se mide contra la vara de una supuesta incapacidad inherente. En este mismo sentido, Skliar (2012) habla de la diferencia degradada, que nos despoja de nuestra humanidad ordinaria, que convierte nuestro esfuerzo en un espectáculo y oculta el trabajo que implica nuestra reexistencia. Mi ambivalencia con respecto a la tecnología es, en parte, una respuesta a esta presión: me frustra la constante adaptación que se me exige, porque es un recordatorio de un desajuste que no es solamente mi responsabilidad, sino que también está en un entorno sobre el cual no tengo completo control. Muchas veces la única respuesta que recibo es una palmadita en la espalda por mi esfuerzo, sin una reflexión profunda respecto a las barreras que me han obligado a adaptarme. En este punto, es importante recordar que la lucha por un mundo accesible excede lo técnico, es una disputa política y económica. Jorge señala que “una línea braille... está más o menos por unos 3000 dólares”, inaccesible en América Latina, donde es frecuente que pensiones y empleos sean precarios. Lo que yo mismo he podido constatar, pues aun con un doble ingreso mi familia no ha podido adquirirla. En Ecuador el panorama no es distinto: un levantamiento de información socioeconómica, hecho en 2023, reveló que el 32 % de personas ciegas en el país vive con cincuenta dólares al mes, lo que hace casi imposible costear tecnologías que mejorarían sustancialmente las oportunidades educativas y laborales. Ronal denuncia la “ley muerta” con tratados internacionales que los Estados no cumplen y que, muchas veces, las propias autoridades desconocen.

Alejandro complementa esta visión, señalando nuestra responsabilidad como usuarios para impulsar la accesibilidad digital y apoyar a quienes la desarrollan, al tiempo que advierte sobre la necesidad de no “volvernos esclavos de la tecnología” y mantener un plan B con herramientas analógicas como el braille o el ábaco. Nos recuerda que la tecnología es una de las muchas herramientas que tenemos para existir y reexistir. En el mismo sentido que Ronald, llama a tomar por el mango nuestro futuro, sin desconocer que existen barreras estructurales que nos impiden una plena inclusión, a la vez que pone en valor las habilidades adquiridas gracias a la vivencia de la discapacidad, un conocimiento que difícilmente alguien de fuera podría proporcionarnos.

## LA AUTONOMÍA ASISTIDA Y EL TEJIDO SOCIAL

La crítica al mito liberal de una independencia total es un eje central de la fundamentación teórica de este trabajo, y nuestras vidas lo demuestran con creces. Particularmente propongo, en cambio, una autonomía asistida, donde la interdependencia se concibe como una vulnerabilidad inherente a la existencia humana ([Garcés 2017](#)). No como una deficiencia de unos pocos, pues pensar de esta manera genera relaciones desiguales de poder. La tecnología, en este contexto, se convierte en una nueva plataforma de interdependencia, mediante la cual se entrelaza una vida mancomunada que trasciende los límites del cuerpo individual.

La paternidad y maternidad que compartimos con Isabel es un crisol de esta autonomía asistida. Alexa narra cuentos a nuestra hija Sayuri, supliendo la escasez de libros en braille, al tiempo que estimula su percepción auditiva. Cash Reader, una aplicación para detectar el valor de los billetes, nos asiste en la gestión monetaria; Bee my Eyes, una aplicación de visión artificial que emplea la cámara del teléfono para describir mediante un chat el contenido de una fotografía, nos ayuda a combinar la ropa de nuestros hijos, una forma social que nos evita ser juzgados como padres descuidados por llevar a nuestros niños vestidos de cualquier manera. Lo que resulta paradójico, pues mientras para otras familias la tecnología es vista como un agente de distanciamiento, claramente por un mal uso, a nosotros nos permite efectivizar el cuidado de nuestros hijos de formas

que la sociedad, anclada en su imaginario normovisual, a menudo asume como imposibles para una persona ciega.

La interdependencia se extiende al ámbito profesional. Ronal, en sus audiencias telemáticas, se apoya en sus compañeros, en Zoom y el SATJE, para que “su discapacidad se vuelva irrelevante para el juez”. Las herramientas permiten que su argumento como abogado litigante, y no su corporalidad, sea lo que se tome en cuenta para una decisión jurídica. Jorge, al leer el noticiero en la radio, usa JAWS o NVDA de manera tan fluida e integrada que comenta: “Muchos colegas videntes con quienes he trabajado virtualmente no tienen idea de que yo soy ciego”. Esta percepción, según nos comenta, le posibilita competir con los otros de igual a igual sin tener que lidiar con prejuicios de una incapacidad ni con las miradas de falsa admiración que ya habíamos mencionado antes. Estas son instancias donde la mediación tecnológica no borra la diferencia, sino que la canaliza hacia una equivalencia funcional y hace visible nuestra competencia.

Si bien en esta interdependencia he enfatizado la productividad, soy consciente de que por sobre todo, la apuesta que hago pasa por el fortalecimiento del tejido social en compañía de la tecnología. Por eso, no puedo dejar de mencionar una de las iniciativas más recientes del mayor Luis Cueva, el grupo de WhatsApp “aviación sin barreras”, creado en 2020 en pleno auge de los confinamientos por COVID-19. En palabras del propio Luis, se trata de “un espacio de apoyo emocional y circulación de ocio accesible”, que revela cómo la tecnología también sirve para fortalecer el tejido comunitario, elimina el aislamiento impuesto por lógicas de exclusión y construye alianzas de cuerpos singulares que comparten decisiones y recursos: “Tenemos personas en el grupo que tienen, más allá de un problema visual, algún tipo de dificultad cognitiva. En el grupo se adaptan cosas que da gusto ver. Gente que inclusive piensa en quitarse la vida y luego dicen: ‘Yo por qué no voy a salir si lo único que me ha pasado es que me he quedado ciego’”, añade el mayor Cueva con orgullo.

Vista la relación muchas veces dicotómica que mantenemos las personas con discapacidad visual con la tecnología, considero necesario poner en valor la accesibilidad universal, como principio y no como mero trámite o normativa que se cumple mínimamente. Eso implica analizar los ritmos, emociones y riesgos que vivimos las personas ciegas al interactuar con distintas herramientas tecnológicas. La accesibilidad universal muchas veces también supone codiseñar con quienes usarán la tecnología, pues hacerlo

bien requiere escucha, pruebas y ajustes constantes. Con este trabajo, mis interlocutores y yo buscamos decolonizar la sensorialidad, reconociendo que no todas las formas de percibir son iguales ni deben adaptarse a una mirada hegemónica. Queremos visibilizar que la tecnología es política y, desde los márgenes, tejer interdependencias que sostengan una vida en común más justa, donde diversas maneras de ser y estar puedan coexistir en armonía.

### **Lista de referencias**

- Benjamin, Ruha. 2019. *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Polity Press. [https://www.politybooks.com/bookdetail?book\\_slug=race-after-technology--9781509526406](https://www.politybooks.com/bookdetail?book_slug=race-after-technology--9781509526406).
- Escobar, Arturo. 2020. *El lugar de la naturaleza o la naturaleza del lugar: globalización o post desarrollo*. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales / Instituto Internacional de la UNESCO.
- Flick, Uwe. 2013. *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata. <https://edmorata.es/producto/introduccion-a-la-investigacion-cualitativa/>.
- Garcés, Marina. 2017. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=836122>.
- Hamraie, Aimi, y Kally K. Fritsch. 2019. “Crip technoscience manifesto”. *Catalyst: Feminism, Theory. Technoscience* 5 (1): 1-34. [https://www.researchgate.net/publication/332145090\\_Crip\\_Technoscience\\_Manifesto#fullTextFileContent](https://www.researchgate.net/publication/332145090_Crip_Technoscience_Manifesto#fullTextFileContent).
- Hendren, Sara. 2020. *What Can a Body Do? How We Meet the Built World*. Nueva York: Riverhead Books.
- Kafer, Alison. 2013. “The Cyborg and the Crip: Critical encounters”. En *Feminist, Queer, Crip*. Indiana University Press. <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/1334199/174e62bd60070c3ee4f22262fd6c0d4.pdf?1507839408>.
- Kafer, Alison. 2013. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press. <https://iupress.org/9780253009340/feminist-queer-crip/>.
- La Hora. 2002. “Inauguraron Biblioteca Nacional del Invidente”. *La Hora* (Quito) (15 de mayo). <https://www.lahora.com.ec/archivo/Inauguraron-Biblioteca-Nacional-del-Invidente-20020515-0108.html>.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Traducido por Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Manantial. [https://seminariosocioantropologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/orca\\_share\\_media1470719009830-1.pdf](https://seminariosocioantropologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/orca_share_media1470719009830-1.pdf).

- Martínez Castillo, Yilberth A., Karen G. Naranjo Cotacio, Jaime A. Torres Ortiz y Claudia P. Castro Medina. 2022. "Capítulo 2. La tiflotecnología". En *La tiflotecnología, una herramienta para la construcción de identidad en el contexto sociocultural de personas con discapacidad visual*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. <https://doi.org/10.19053/9789586606332>.
- Noble, Safiya. 2018. *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. Nueva York: NYU Press. <https://nyupress.org/9781479837243/algorithms-of-oppression/>.
- Samuels, Ellen, y Elizabeth Freeman. 2021. "Introduction: crip temporalities". *South Atlantic Quarterly* 120 (2): 245-54. <https://doi.org/10.1215/00382876-8915937>.
- Skliar, Carlos. 2012. "Acerca de la alteridad, la normalidad, la anormalidad, la diferencia, la diversidad, la discapacidad y la pronunciación de lo educativo". En *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*, compilado por María E. Almeida y María A. Angelino, 180-94. Paraná: Universidad de Entre Ríos. <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/download/297/6006/10530-1>.
- Titchkosky, Tania A. 2011. *The question of access: Disability, space, meaning*. Toronto / Buffalo / Londres: Universidad de Toronto Press. [https://www.researchgate.net/profile/Tanya-Titchkosky/publication/303419533\\_The\\_Question\\_of\\_Access\\_Disability\\_Space\\_Meaning/links/5b9a-694245851574f7c3d216/The-Question-of-Access-Disability-Space-Meaning.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Tanya-Titchkosky/publication/303419533_The_Question_of_Access_Disability_Space_Meaning/links/5b9a-694245851574f7c3d216/The-Question-of-Access-Disability-Space-Meaning.pdf).
- Verbeek, Peter P. 2005. *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press. <https://dokumen.pub/what-things-do-philosophical-reflections-on-technology-agency-and-design-9780271033228.html>.

**DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES**

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

## C O L A B O R A R O N en el presente número de **KIPUS**

**Álvaro Boada Noriega.** Peruano. Profesor de Letras y especialista en literatura latinoamericana, con un enfoque en estudios de género. Actualmente, investiga la figura de la “madre no normativa” en la literatura latinoamericana y desarrolla un estudio sobre la literatura LGBTIQ en la región. Obtuvo el bachillerato en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde actualmente cursa la maestría en Literatura Latinoamericana. Su trabajo académico aborda las representaciones de género y las construcciones identitarias en la narrativa contemporánea, explorando sus implicancias socioculturales y políticas. Asimismo, elabora algunos trabajos concernientes al mundo andino y sus implicaciones en la actualidad.

**Isis Fiorella Córdova Moscoso.** Tiene una licenciatura en Comunicación Social y Literatura por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y una maestría en Estudios Avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona. Es cuentista, poeta, crítica literaria y autora del libro de ensayo *Erotismo y biopolítica en misales*, relatos eróticos de Marosa di Giorgio. Miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de El Oro. También ha publicado en revistas literarias como la *Marabunta*, de Chile; *Matavilela*, *Monda* y *Lironda* y *Cuadernos de la Casa*, revistas ecuatorianas. Actualmente integra la plantilla de docentes de la titulación Pedagogía de la Lengua y la Literatura de la Universidad Nacional de Loja, Ecuador.

**Pedro Favaron Peyón.** Investigador académico, poeta, escritor, artista audiovisual y comunicador social peruano-argentino. En la actualidad se desempeña como docente investigador a tiempo completo y dedicación exclusiva en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). En 2012 completó el doctorado en Literatura en la Universidad de Montreal, Canadá. Se ha especializado en el estudio de la oralidad de las naciones amazónicas, así como en diferentes aspectos del pensamiento y de las prácticas espirituales de los pueblos indígenas andinos y norteamericanos. Ha desarrollado una filosofía ecológica a partir de la sabiduría ancestral y de las ceremonias medicinales, con una fuerte impronta en el trabajo etnográfico, el análisis lingüístico y el arte verbal (oral

y escrito). A la vez, ha trabajado temas de interculturalidad para la generación de un diálogo respetuoso entre la modernidad y el pensamiento indígena.

**Pablo Jaramillo-Reinoso.** Ecuatoriano. Licenciado en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, magíster en Estudios Avanzados en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad Internacional de La Rioja y magíster en Innovación en Educación por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E). Actualmente se desempeña como profesor de grado en las asignaturas de Comunicación Efectiva y Pensamiento Crítico y Sistémico, así como profesor de posgrado en Psicopedagogía en la Universidad Internacional del Ecuador (UIDE) en Quito.

**Hans Jiménez Coello.** Ecuatoriano. Licenciado en la carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura en la Universidad Nacional de Loja. Actualmente escribe reseñas y artículos de crítica literaria para algunas revistas del medio.

**Grover León Camacas.** Tiene una licenciatura en Pedagogía de la Lengua y Literatura por la Universidad Nacional de Loja (UNL). Ponente en el XIX Congreso Internacional de Literatura “Memoria e Imaginación de América Latina y el Caribe” (por los derroteros de la oralidad y la escritura). Auxiliar de cátedra en UNL y cursa la maestría en Educación, mención Enseñanza de la Lengua y Literatura (UNL).

**Christian Londoño.** Escritor, productor, editor, académico e investigador. Doctor en Comunicación, máster académico en Comunicación, Guión y Desarrollo Audiovisual y Diplomado en Producción Ejecutiva. Ha impartido clases en pregrado y posgrado en varias universidades del Ecuador. Ha ganado algunos reconocimientos nacionales e internacionales. Fue invitado a participar en la 82.<sup>a</sup> Convención Mundial de Ciencia Ficción Worldcon Glasgow 2024.

**Wilmer Miranda Carvajal.** Ecuatoriano. Profesor-investigador en la Universidad Estatal de Bolívar (Guaranda). Vinculado con diferentes colectivos con discapacidad en Ecuador. Psicólogo social por la Universidad Politécnica Salesiana, Quito; magíster en Estudios de la Cultura por la UASB-E; candidato a doctor en el Programa de Estudios Culturales Latinoamericanos por la UASB-E. En este ámbito de intereses sobresale su publicación *Los paradigmas de la discapacidad en las políticas estatales y en experiencias culturales* (2018).

**Pablo Salgado Jácome.** Ecuatoriano. Escritor y periodista. Especializado en temas de cultura y patrimonio. Autor de tres libros de poesía y varios libros de temas culturales e investigación periodística. Ha trabajado en importantes medios de comunicación, tanto escritos como en radio y televisión. Cofundador y director de varias revistas culturales nacionales: *La mosca zumba*, *La pequeña lulupa*, *Eskeletra*, *Nuevadas*, *The Film Magazine*, *Capital en el arte* y *Nuestro Patrimonio*. Director de 5ta. Avenida Editores. Actualmente, dirige el programa cultural *La noche boca*

*arriba* en CulturaFM (Quito). Mantiene columnas de opinión en varios portales digitales y es vicepresidente de la Fundación Prospecta para el arte, la cultura y los patrimonios.

**Christian Eduardo Silva Samaniego.** Ecuatoriano. Docente e investigador. Ha estudiado la licenciatura en Comunicación con Mención en Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; posteriormente se graduó del Máster en Estudios Avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Barcelona. En la actualidad cursa el Doctorado en Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante, con la línea de investigación en Literatura Hispanoamericana y una tesis dedicada al escritor ecuatoriano Pablo Palacio, a partir de una perspectiva hermenéutica.

## 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.<sup>a</sup> 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.

En todas las publicaciones de la UASB-E se propende a una expresión escrita que no discrimine a la mujer ni a ningún grupo de la sociedad y que, al mismo tiempo, reconozca la historia, la estructura y la economía de la lengua, y el uso más cómodo para los lectores y hablantes. Por tanto, no se aceptarán usos sexistas o inconvenientes desde el punto de vista de la igualdad; tampoco, por contravenir el uso estándar de la lengua, el empleo inmoderado de las duplicaciones inclusivas ni el morfema e, la @ (no es una letra) o la x para componer palabras supuestamente genéricas.

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](mailto:raul.serrano@uasb.edu.ec)>, <[paola.ruiz@uasb.edu.ec](mailto: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: 170525	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 *Critica* 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 “ibid.”, “ídem”, “íd.”, “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 Montaño Galarza, rector  
Fernando Balseca Franco, director del Área de Letras y Estudios Culturales

**CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL**

Hernán Malo González (1931-1983), fundador  
Diego Raza Carrillo, presidente  
David Pabón, director ejecutivo

**REVISTAS ACADÉMICAS ESPECIALIZADAS**

**PROCESOS**  
REVISTA ECUATORIANA DE HISTORIA

Contacto:  
[procesos@uasb.edu.ec](mailto:procesos@uasb.edu.ec)  
Teléfono: (593 2) 299 3634  
Quito, Ecuador

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

Contacto:  
[revista.kipus@uasb.edu.ec](mailto:revista.kipus@uasb.edu.ec)  
Teléfono: (593 2) 322 8088  
Quito, Ecuador

**FORO**  
Revista de Derecho

Contacto:  
[revista.foro@uasb.edu.ec](mailto:revista.foro@uasb.edu.ec)  
Teléfonos: (593 2) 322 8436, 299 3631  
Quito, Ecuador

**ESTUDIOS DE LA  
GESTIÓN**  
Revista Internacional de Administración

Contacto:  
[estudiosdelagestion@uasb.edu.ec](mailto:estudiosdelagestion@uasb.edu.ec)  
Teléfonos: (593 2) 322 8080, 299 3641  
Quito, Ecuador

Las revistas se encuentran en su versión digital en:  
<https://revistas.uasb.edu.ec/>

---

**Suscripciones y ventas:** CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Toledo N22-80, edif. Manuela Sáenz, 2.<sup>o</sup> piso, Quito, Ecuador  
Teléfono: 099 502 2778  
[ventas@cenlibrosecuador.org](mailto:ventas@cenlibrosecuador.org) • [www.cenlibrosecuador.org](http://www.cenlibrosecuador.org)

**Canjes:** CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA,  
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Toledo N22-80, Quito, Ecuador  
Teléfono: (593 2) 322 8088, 322 8094 • Fax: (593 2) 322 8426  
[biblioteca@uasb.edu.ec](mailto:biblioteca@uasb.edu.ec) • [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec)

*Pedro Martín FAVARON PEYÓN*

Los nudos de Garcilaso: *kipu* y escritura  
en los *Comentarios reales* (siglo XVII)

*Grover LEÓN CAMACAS e Isis Fiorella CÓRDOVA MOSCOSO*

La representación de la transición ideológica en un Ecuador  
alfarista a través del protagonista de *A la Costa* (1904),  
de Luis A. Martínez

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

*Wilmer MIRANDA CARVAJAL*

Cartografías del *ciborgrip* y la geopolítica del imperio de la mirada  
en América Latina



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

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



  
CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

